

## Forord

Første gang jeg hørte *Dei to søstrene*, var da jeg var student i tradisjonsmusikk ved den daværende Høgskolen i Telemark i Rauland. Jeg synger selv, og jeg hadde vært fascinert av ballader siden jeg var barn. Jeg lyttet til CDen "Hugen leikar so vide" mens jeg holdt på med noe annet. Midt iblant alle de tragiske riddere og stolte jomfruer med utenomekteskapelige barn, var plutselig Kristense Kyte (kilde til variant 53 og 54) der, med sin spede røst og enkle, sorgtunge melodi. Den mystiske fortellingen ble sittende i meg med én gang, med tekst og melodi og det hele. Det har sjelden vært så enkelt å lære seg ei vise.

Jeg har altså selv opplevd en intuitiv fascinasjon for *Dei to søstrene*, den samme som har bidratt til at traderingen av denne visa har vært så vellykket i hundrevis av år. Jeg sang denne varianten for noen folkemusikervenner i Skottland. "Oh, but we have that song too," sa de. Der og da vokste fascinasjonen til faglig nysgjerrighet. Nå har jeg altså fordypet meg i de variantene som finnes i Norge, et arbeid som forhåpentligvis kan være med på legge grunnen for å utforske forholdet mellom de internasjonale slektingene bedre.

Et så stort arbeid som dette krever så mange slags takk.

En faglig takk til: Giuliano D'Amico, som holdt teksten min på den smale sti. Takk til de som var behjelpelige med å svare på spørsmål og bidra med sin ekspertise: Professor emeritus Olav Solberg, Astrid Nora Ressem og Børge Nordbø ved Nasjonalbiblioteket, Marie Länne Persson, Ivar Berg og Edit Bugge. Takk også til de gode leserne Kristin Borgehed og Hulda Westberg Sparbo.

En personlig takk går til Sigurd, for alle de hus- og barneoppgavene jeg fikk fritak fra, og til Gunn og Steinar for all slags praktisk hjelp og husvære.

Til slutt vil jeg gi en dobbel takk til Solbjørg Tveiten, Angun Sønnesyn Olsen og Mathilde Øverland som delte tekstene og referansene sine med meg, slik at de kunne få være med i det store korpuset. En stor, stor takk til dem, og til alle de andre sangerne, før og nå, som har båret denne visa gjennom århundrene, og som fortsatt gir den videre. Dette arbeidet er tilegnet dem.

## Sammenheng

Denne oppgaven tar for seg hvordan muntlig diktning og muntlig tradisjon har formet om lag 100 varianter av balladen *Dei to søstrene*, også kjent under navnet *Horpa* (TSB A 38). Denne balladen antas å ha sitt opphav på 1300-tallet, og er blant de mest utbredte av de norske middelalderballadene. Den finnes også i resten av Norden og i anglo-amerikansk kulturområde. Alle de oppskriftene av balladen som er brukt i denne oppgaven er gjort i Norge etter informanter som har lært sin variant gjennom muntlig tradisjon. De fleste av tekstene som er brukt i denne oppgaven er uredigerte renskrifter av innsamlernes manuskripter, som inneholder alt fra én til om lag 40 strofer.

Arbeidet med tekstene har bestått av katalogisering av kilder, varianter og forekomster av motiver og ordlyd i de enkelte variantene. Dette arbeidet har gitt meg en oversikt over mangfoldet og variasjonen innenfor tekstkorpuset, men også hvor homogen den norske tradisjonen er. Oversiktene jeg har utarbeidet er inkludert som vedlegg.

Oppgaven består av en innledende del, en teoridel, en utgreiing om metode, og til slutt tekstanalyse. Den innledende delen tar for seg balladeforskning generelt og forskning på *Dei to søstrene* spesielt. Jeg trekker fram hvordan motivet ”The Singing Bone”, som er det sentrale motivet i *Dei to søstrene*, også finnes i sanger og fortellinger fra hele verden.

Teoridelen tar for seg ulike teorier om hvordan muntlig diktning skapes og traderes, med spesielt fokus på ballader, og jeg diskuterer forholdet mellom skriftlighet og muntlighet blant brukerne av ballader i Norge fram mot innsamlingen. I methodedelen gjør jeg greie for hvordan jeg har forholdt meg til tekstmaterialet og hva jeg vil vektlegge i analysen.

Tekstanalysen er fordelt på tre ulike regioner i Norge: Telemark, Oppland og Vestlandet. Innenfor hver enkelt region foretar jeg en presentasjon og analyse av generelle tendenser, i tillegg til analyser av utvalgte varianter som helhet. Jeg demonstrerer slektskapet mellom de norske variantene og de nordiske variantene, og hvordan de norske variantene står som et slags sentrum for *Dei to søstrene* i de nordiske landene. Jeg viser også hvordan de variantene som ble samlet inn på 1800-tallet uttrykket tydelige bånd til resten av tradisjonen i Europa, ved hjelp av John Miles Foleys begrep *traditional referentiality* (tradisjonsreferensialitet). Ved å analysere hvordan de ulike formlene og motivene brukes og varierer i ulike tradisjoner viser jeg også at de norske variantene har spunnet rundt en fast kjerne, som likevel har åpnet for forskjellige typer tolkning av tradisjonsmaterialet hos ulike sangere.

## Innholdsfortegnelse

<b>Forord</b> .....	<b>1</b>
<b>Sammendrag</b> .....	<b>2</b>
<b>1.0 Innledning</b> .....	<b>5</b>
<b>1.1 Opptakt: Handlingsreferat</b> .....	<b>7</b>
<b>1.2 Oppgavens oppbygning</b> .....	<b>10</b>
<b>1.3 Hva er en ballade?</b> .....	<b>11</b>
<b>1.3 <i>Dei to søstre</i> som en del av en global familie av fortellinger</b> .....	<b>13</b>
<b>1.4. Ulike tilnæringer til balladeforskning gjennom historien</b> .....	<b>15</b>
<b>1.5. Tidligere forskning på <i>Dei to søstre</i></b> .....	<b>17</b>
1.5.1 Spørsmålet om opphavslandet.....	18
1.5.2. Spørsmålet om instrumentet: harpe eller fele? .....	19
<b>2. Balladen - en sjanger i et muntlig-skriftlig kontinuum</b> .....	<b>21</b>
<b>2.1. Teorier om hvordan muntlig diktning skapes og lever</b> .....	<b>21</b>
<b>2.2. Varianter – møter mellom fellesskapets kontinuitet og individets kreativitet</b> .....	<b>25</b>
<b>2.3. Ballader er tenkning i bilder</b> .....	<b>27</b>
<b>2.4. Tradisjonsreferensialitet: dråpen og havet</b> .....	<b>29</b>
<b>2.5. Muntlig tradering og skriftlig påvirkning: hvordan har balladetradisjonen i Norge artet seg?</b> .....	<b>30</b>
<b>3. Hvordan lese ballader? Oppsummering og framlegg om metode</b> .....	<b>34</b>
<b>3.1. Om tekstutvalget</b> .....	<b>35</b>
<b>4. Tekstanalyse</b> .....	<b>37</b>
<b>4.1. ”Brure- og brurgumma-klæe”: Kulturhistorisk bakgrunn</b> .....	<b>39</b>
<b>4.2. Fra tragedie til glede: Om modus og omstemming</b> .....	<b>43</b>
<b>4.3. Telemark</b> .....	<b>46</b>
4.3.1. Søstrene sammen .....	47
4.3.2. Harpa: et liv etter døden .....	53
4.3.3 Det ulykksalige bryllupet .....	55
4.3.4. Epperspillet.....	57
4.3.5. Ragnhild Halvorsdotter Mogann, fela hennes og arvtakeren hennes .....	59
4.3.6. Varianten etter Dagne Ånundsdotter Lid: Farsfiguren .....	64
<b>4.4. Oppland: Valdres og Nord-Gudbrandsdalen</b> .....	<b>67</b>
4.4.1. En blandingsvariant fra Gausdal/Skjåk .....	69
4.4.2 Lom: 100 års varianter forent .....	70
4.4.3 Valdres: Enda et instrument .....	75
4.4.4. Dovre-varianten: møte mellom øst og vest .....	79
<b>4.5. Vestlandet – kontakten med havet og historien</b> .....	<b>83</b>
4.5.1. Vestnes: Et internordisk lappeteppe .....	83
4.5.2. Den ”ytre” Hordalandstradisjonen: Dobbel scene og paralleller på Færøyene .....	88
4.5.3. Intermezzo fra Voss: Instrumentspørsmålet hever sitt hode .....	90
4.5.4. En annen side av Voss: en tradisjonsbevisst dikter i Eksingedalen .....	91
<b>5.0. Oppsummering og konklusjon</b> .....	<b>106</b>
<b>Litteraturliste</b> .....	<b>109</b>
<b>Primærttekster:</b> .....	<b>109</b>
<b>Sekundærkilder:</b> .....	<b>109</b>
<b>Vedlegg 1: Oversikt over kilder og varianter</b> .....	<b>112</b>
TELEMARK/AGDER .....	112
OPPLAND.....	119
VESTLANDET .....	121

ANDRE OMRÅDER .....	122
<b>Vedlegg 2: Oversikt over forekomster av motiver og uttryksmåter i <i>Dei to søstrene</i> ..</b>	<b>123</b>
I: INTRODUSERENDE STROFE .....	124
II: MOTSETNINGER .....	125
III: SCENE: FORHANDLING OM VASK .....	127
IV: DRUKNING .....	132
VII. LIKET BLIR FUNNET .....	139
VIII. BYGGING AV INSTRUMENT .....	142
IX. BRYLLUP .....	147
X. SPILL PÅ INSTRUMENTET .....	151
XI. REAKSJON .....	156
XII. STRAFF .....	160
XIII. GJENOPPLIVING .....	163
XIV. KONKLUSJON .....	165
XV. OMKVED .....	166

## 1.0 Innledning

*Dei to søstre* må ha vært en av de mest populære av middelalderballadene. I Norge er det samlet inn om lag 100 varianter, og hver enkelt variant forteller *sin* versjon av fortellingen. Variantene er resultat av muntlig innlæring og tradering. Det innebærer at de er resultatet av enkeltsangeres tolkninger og kreativitet, men også av en kontinuerlig etablert forståelse av hva denne balladen er, en forståelse som skapes og opprettholdes i miljøet der varianten er i bruk. Jeg vil ta utgangspunkt i de ulike tekstene som utgjør *Dei to søstre* i Norge og analysere hvordan forskjellige prosesser som kjennetegner muntlig diktning og muntlig tradering kommer til syne i de enkelte variantene.

Denne oppgaven fokuserer på det mangfoldet av uttrykksmåter og tolkninger som breder seg ut når vi gransker både de store og de små forskjellene mellom de ulike variantene. Gjennom mange hundre år har enkeltsangere og miljøene rundt dem trukket fra og lagt til motiver og rollefigurer og prøvd ut nye språklige bilder. De har ivaretatt det gamle stoffet de fikk overlevert, samtidig som de har gjort materialet relevant for seg selv og sine samtidige. Alle disse tekstene, korte og lange, er selvstendige enheter. Samtidig er de en del av den enheten som fortellingen om *Dei to søstre* omfatter. Hvordan har dette mangfoldet oppstått? Hva er det som binder variantene sammen selv når tid, sted og innhold skiller dem fra hverandre?

I Norge er *Dei to søstre* best kjent under navnet *Horpa*. Denne balladen er en spennende fortelling om sjalusi, fortvilelse, drap, magi og avsløring av en forbrytelse. Den har vært, og er fortsatt, svært populær blant brukere av ballader og folkeviser. Dette kan vi se i antallet varianter som er samlet inn i hele Norden, Storbritannia, Irland og USA. Det finnes mange innspillinger av både nordiske, engelskspråklige og gæliske versjoner, i både tradisjonell form og i moderne musikalske arrangementer. *Dei to søstre* settes opp som forestillinger med instrumentalister, sangere og dansere. Som vi kan forvente av en sang med mange varianter fra mange forskjellige land, er den også kjent under andre navn, blant annet "Binnorie" (Skottland), "The Swan Swims Bonnie, O" (England), "Wind and Rain" (USA), "Den talende strengeleg" (Danmark) og "Hørpu ríma" (Færøyene).

I denne oppgaven bruker jeg navnet *Dei to søstre*. I den internasjonale forskningslitteraturen er de utenlandske slektningene kjent som varianter av *The Two Sisters* (eller det skotsk-engelske *The Twa Sisters*). Samtidig er musikkinstrumentet – harpa – en sentral aktør i denne balladen, og dette vil jeg drøfte nærmere. Som vist under ble den opprinnelige visa sannsynligvis diktet i Norge eller på Færøyene, og derfra har den spredt seg til hele Norden, Storbritannia og Irland. Briter og irer har i sin tur tatt med seg denne balladen til det som i dag er USA, Canada og Australia, hvor den har levd i muntlig tradisjon. I Norge

hadde den i innsamlingsperioden mellom 1840 og 1920 en geografisk utbredelse og et så stort antall varianter å tilby at den står i særstilling blant de balladene som er samlet inn her i landet. Denne oppgaven baserer seg på analyse av ca. 100 forskjellige oppskrifter fra hele Norge. Noen av dem består bare av enkeltstrofer, andre har mer enn 40 strofer. Sammen med sine slektninger danner alle *Dei to søstre* ikke bare en vev, men en tett spunnet masse av lag på lag med betydning, som knytter bånd mellom verdensdeler og gjennom århundrer.

Da innsamlingen av ballader begynte for alvor på midten av 1800-tallet, dreide mye av forskningen seg om å finne fram til spor av norrønt språk og norrøn mytekrets i disse gamle tekstene. Denne tendensen sitter fortsatt i veggene i forskningsmiljøet: Som deltaker på konferansen *Ballad Conference July 2015* i Tórshavn ble jeg overrasket over hvor mange av innleggene som dreide seg direkte om balladene som rester av norrøn litteratur.

I denne oppgaven vil jeg imidlertid rette fokuset mot de fem-seks hundre årene som gikk mellom balladenes opprinnelse i middelalderen og innsamlingen av folkekultur på 1800-tallet. Denne perioden er et ganske sparsomt beskrevet kapittel i norsk litteraturhistorie, spesielt når det gjelder den muntlig traderte folkediktningen. Det er det gode kildetekniske grunner til, det finnes rett og slett lite skriftlig materiale å forske på. Riktignok har enkelte forskere gjort interessant arbeid med utgangspunkt i filologi og muntlighetsteorier, for eksempel Ådel Gjøstein Blom (1985) og Olav Solberg (1993, 2011). I dansk og svensk sammenheng har det i større grad vært gjort undersøkelser rundt ballader slik de framsto i skriftlig form på 1500- og 1600-tallet, fordi det skriftlige materialet fra renessansen er betraktelig større der, særlig i Danmark. Den teoretiske og metodiske inspirasjonen til denne undersøkelsen henter jeg derfor primært fra Sigurd Kværndrups avhandling (2006) om *Danmarks gamle Folkeviser*.

For å kunne skrive denne oppgaven har jeg innhentet og bearbeidet så mange forskjellige oppskrifter av *Dei to søstre* som jeg kunne få tak i (se kapittel 2.7.). Jeg har delvis benyttet meg av en historisk-filologisk tilnærming for å få oversikt over de ulike variantene og hvordan de forholder seg til andre tekster i samme område og til de andre tekstene i resten av landet. Jeg har registrert hver enkelt strofe i tekstkorpuset ut fra narrativt innhold og gruppert dem sammen ut fra de motivene *Dei to søstre* består av. Resultatet av denne katalogiseringen er grunnlaget for analysen. Registeret over strofene og deres innhold finnes i vedlegg 2. Aller først vil jeg imidlertid presentere balladen, og denne oppgaven, nærmere.

### 1.1 Opptakt: Handlingsreferat

Det følgende handlingsreferatet er satt sammen av eksempelstrofer hentet fra hele tekstkorpuset. De ulike variantene av *Dei to søstrene* spinner seg rundt en fast kjerne. I handlingsreferatet vil jeg derfor vise fram både den faste kjernen og de ulike avstikkerne handlingen kan ta. Alle de ulike variantene forteller hver sin utgave av historien om *Dei to søstrene* slik den har blitt sunget i Norge.

Her bur ein Bonde ut mæ Aa  
-ved sande-  
han hæve dei Deilige døttane tvaa  
-Baari bær saa vent eit Viv fraa Lande-  
(variant 1 e. Anne Olsdotter Golid)

En mann hadde to døtre. I noen versjoner av fortellingen er han bonde, og i andre versjoner blir vi ikke introdusert for noen av deltagerne i historien i det hele tatt, men kastet rett inn i dramaet. Uansett hvilken begynnelse balladen har, skal vi gjennom noen få strofer være vitner til et sjalusidrama mellom disse to søstrene som inneholder både kjærlighet og død, musikk og magi. De to søstrene er tilsynelatende like, men det viser seg raskt at den eldste kan likevel ikke måle seg med den yngste på noen måte.

Den eine ho æ so ven som Sol  
-ved Strande-  
den aire som ormen smyg i Grjot.  
-båra bere so vent eit Viv yvi Lande-  
(variant 14 e. Turid Olsdotter Kleivi)

Den yngste kunna væva Lag  
-Roseledig blomme-  
Den ældste sov både nat og dag.  
-Det ter seg der det komme-  
(variant 45 e. Ragnhill Sillihåga)

Den yngste, som både er vakker, god og dyktig, har fått en festarmann og skal gifte seg. En dag ber den eldste henne bli med ned til vannet. Den yngste protesterer – de har ingen klær som skal vaskes, og hvis den eldste tror hun kan bli like vakker som henne bare ved å vaske seg, da tar hun feil.

Syster tala ti syster så  
-på sande-  
me vi' okkon ne at å  
-Båra bere de vene vive frå lande-

Kvi sko' me okkon ne at å  
når me heve ingle klæi två.

Me vi' vaske kon so kvit  
at me kan blive tvo systar lik.

Um du vaskar deg aller so kvit  
So bli du aller di syster lik  
(variant 35/38 e. Tone Marteinsdotter Høna)

Likevel blir hun med, og da de kommer fram, skyver den eldste søsteren henne ut i vannet.

So sette dei seg me sin snjokvite saum  
-me minne-

So spennte ho hinnne pao strian straum  
-Da spela tao Rosenrinde-  
(variant 53 e. Kristense Kyte)

Mens den yngste kjemper for livet trygler hun søsteren om å hjelpe henne i land. Hun lover at søsteren skal få alt hun eier. Men den eldste vet at når søsteren er død, vil hun likevel få alt hun eier, til og med det hun aller helst vil ha: kjæresten hennes.

Kjære syster, hjølp i land  
-ved strande-  
so sko du faa mitt roue gullband  
-Baara ber'e saa vent eit lik ti lande-

Aa sekk<sup>1</sup>, aa sekk, dæ du for skam,  
eg fær naa vel ditt roue gullband.

Aaa kjære syster hjølp i nou,  
So sko du faa min festarmann ou.

Aaa sekk, aa sekk, dæ du for skam  
eg fær naa vel di festarmann  
(variant 68 e. Ingebjørg Jørundsdotter Telnes)

Så flyter liket av den yngste søsteren i vannet, mens den eldste går hjem for å sitte brud. Den unge kroppen driver med strømmen og blir funnet av to menn. Noen versjoner forteller at de er fiskere eller pilegrimer, eller kanskje spelemenn. Andre versjoner forteller at de er engler i forkledning. De tar med seg liket av jenta og bygger et musikkinstrument av kroppen hennes.

Saa toko dei hennø Arma smaa  
-Linden-  
Dei gjordø dei Hørpø stökka taa  
-De va daa de va ei stolt jomfru me tvinga-

Saa toko dei hennø Tenna smaa,  
Aa gjordø Hørpønota taa.

Saa toko dei hennø Fing'a smaa,  
Dei gjordø dei Hørpøstillera taa.

Saa toko dei hennø gulø Haar,  
Dei gjordø dei Hørpestræng'i taa.  
(variant 24/27 e. Marit Larsdotter Leira)

De to mennene tar med seg instrumentet og drar til et bryllup i nærheten, den eldste søsteren har giftet seg med den yngstes kjæreste. Mennene setter seg på dørstokken og tilbyr gjestebudet en harpeslått. Musikken de spiller forteller den grusomme sannheten om den unge jenta som ble myrdet og som skulle sittet der i brudens stol denne dagen.

Horpa slo de fysste  
-paa sande-  
Bruri ho æ mi syster  
-Baara bera so vent eit viv frå lande.-

Horpa slo de andre  
Bruri 'o heiter Anne.

Horpa slo de tree  
brugaamen æ min bele.<sup>2</sup>

Horpa slo de fjore  
Bruri ho meg forgjore  
(variant 19 e. Hæge Tormodsdotter Porsmyr)

---

<sup>1</sup> sekk: synk

<sup>2</sup> bele: frier



Der, idet sannheten er kommet for en dag, kan fortellingen slutte, og noen steder gjør den det. Likevel har de fleste sangerne av denne visa ikke kunnet motstå dramaet som utfolder seg i festsalen her og nå. Vi får høre mer: Når den eldste søsteren hører at hun er blitt avslørt, blir hun fortvilet og rasende. I noen versjoner klager hun over hodeverk, i andre versjoner trækker hun spelemannen på foten så blodet spruter. Hele livet hennes avhenger av at hun klarer å få musikken til å stanse. Men brudgommen er som forhekset. Han befaler at de skal fortsette å spille.

Um tala bruræ på brupadden sat  
-I lindi  
di slå den horpa sund i knas.

Brugomen fram ifrå bori sprang  
di lat den horpa have sin gang  
(variant 22/23 e. Gunhild Kjetilsdotter Sundsli)

Alt er tapt for den eldste søsteren. Hun har begått en grusom forbrytelse, og hun må straffes. Brudgommen ber mennene på gården bygge et bål.

”Aa hente no Older aa Eikje,  
-Herre min!-  
aa hente so Nævra aa Kveikje.”  
-Um summaren,  
dei andre Fugla syngja vel.-

Um Sundagjen sat Bruræ i Høgsæte bold,  
Um Maandagjen laag ho i Oska aa Kol.  
(variant 13 e. ukjent sanger, Haus).

I noen versjoner blir den eldste søsteren levende begravet under en stein. Brudgommen sitter igjen og sørger over sin tapte kjærlighet. Men enkelte varianter forteller at kjærlighet og rettferdighet overvinner døden, og den yngste søsteren vender tilbake til livet.

Di slo den Haarpa imot Gaalv  
-paa Sande-  
saa sto der up ei Jomfru saa bold.  
-Baara bere de vene vive fraa Lande-

Det er altså mulighet for både tragedie, hevn og en lykkelig slutt i *Dei to søstrene*. Som vi vil se, er det mange muligheter når denne historien skal fortelles. Den tidlige forskningen på denne balladen forsøkte å finne ut hva som var den korrekte versjonen. Under vil jeg forsøke å vise hvorfor den versjonen som til enhver tid ble sunget, var den korrekte der og da, og hvordan de ulike versjonene kommuniserer med hverandre.

## 1.2 Oppgavens oppbygning

Den innledende delen av oppgaven går gjennom tidligere forskning på ballader generelt og på *Dei to søstrene* spesielt. Den internasjonale forskningen på *The Two Sisters* har primært interessert seg for utbredelsen av de ulike motivene i forskjellige land. Det har også vært spesiell interesse for forholdet mellom den anglo-amerikanske og den nordiske tradisjonen, som har sterke fellestrekk. Jeg vil gå gjennom Knut Liestøls (1909), Harbison Parkers (1951) og Paul Brewsters (1953) innlegg i denne debatten, og gir mitt syn på noen av de sentrale spørsmålene disse forskerne stiller.

Andre del av oppgaven er viet det teoretiske grunnlaget for min egen analyse. Den muntlig traderte diktningen i Norge har levd i skjæringspunktet mellom muntlig og skriftlig kultur, og derfor drøfter jeg hvordan den norske balladetradisjonen forholder seg til muntlig diktning og tradering. Tekstanalysen vil først og fremst ta for seg hvordan ulike prosesser som kjennetegner muntlig diktning kommer til uttrykk i *Dei to søstrene*. Noen av disse prosessene er beskrevet av Walter Ong (1982), Gyula Ortutay (1959) og Lars Lönnroth (1978), og jeg vil drøfte deres teorier. Jeg presenterer også hvordan balladeforskere ser på forholdet mellom billedkunst og narrativt innhold og språklige bilder i balladene.

Jeg vil også legge fram John Miles Foleys syn på hvordan vi bør lese muntlig diktning. Hans teori om *traditional referentiality* dreier seg om hvordan enkeltvarianter står i et metonymisk forhold til resten av tradisjonen, og dermed kommuniserer dyptliggende betydningslag og konnotasjoner ved hjelp av det som ved første øyekast ser ut som enkle og kanskje banale virkemidler. Denne teorien er det overordnede perspektivet jeg ønsker å ta med inn i analysen. I tredje del redegjør jeg for de metodiske valgene jeg har tatt.

Den fjerde og største delen av oppgaven inneholder min analyse av de omtrent 100 forskjellige oppskriftene jeg har arbeidet med. Denne delen åpner med en plassering av den norske balladetradisjonen i en kulturhistorisk og sjangermessig kontekst. Her henter jeg materiale og inspirasjon fra Lönnroths (1978) vektlegging av den doble scene eller *mise en abyme*, og fra Kværndrups (2006) teorier om omstemming og modus.

Selve analysen er delt inn i tre geografiske områder: Telemark, Oppland og Vestlandet. Det finnes noen få varianter som ikke hører til disse områdene, men de har jeg utelatt av plasshensyn. Analysen av de enkelte variantene foregår innenfor disse tre områdene, men det vil hele tiden bli gjort sammenligninger på tvers av dem slik at vi kan få et bredest mulig bilde av den nasjonale tradisjonen. Analysen består av:

- **Presentasjon og sammenligning av motiver, formler og narrative strategier**

**som er i aksjon i de ulike variantene.** Der det er tydelige tendenser som er felles for flere varianter i et område, vil jeg forsøke å beskrive dem under ett. Det metodiske og teoretiske hovedfokuset i analysen er å peke på hvordan prosesser som kjennetegner muntlig diktning har bidratt til å forme teksten.

- **En nærlesning av forskjellige varianter i sin helhet.** Disse analysene ser på narrativ oppbygning hvordan sangerne av denne varianten har formet fortellingen. Utvalget av strofer framhever forskjellige aspekter ved handlingen og forskjellige rollefigurer. Disse variantene ser jeg på som representanter for de andre variantene som befinner seg i geografisk nærhet, derfor trekker jeg også inn elementer fra andre informanter i samme område. I tillegg vil jeg se på hvordan disse variantene forholder seg til den internasjonale tradisjonen som *Dei to søstre* er en del av.

Hver enkelt variant av en ballade er et lite stykke verdenslitteratur som har vært båret rundt i norske skoger og fjell, av all slags folk, i hundrevis av år. Når vi ser nærmere på disse små strofene, ser vi at det bretter seg ut et vell av referanser og betydningsinnhold som strekker seg uendelig langt, både i tid og rom. Denne oppgaven skal nøste opp en liten bit av den tråden som *Dei to søstre* er. Vi begynner med å se på hva en ballade er, og hva balladeforskning er.

### **1.3 Hva er en ballade?**

Ballader, i den forstand vi bruker ordet i denne sammenhengen, kalles også ”episke folkeviser”. ”Folkeviser” fordi størsteparten av balladetekstene vi har er samlet inn blant bønder som videreførte dem hovedsakelig muntlig, gjennom en tidsperiode på flere hundre år (Solberg 1999, s. 15). Begrepet ”episk” brukes nok mest fordi balladene stort sett skildrer bredt anlagte fortellinger; de skildrer kjærlighet, krig, underjordisk magi, helgener og lange reiser, og hovedpersonene i balladene beveger seg gjerne i høyere samfunnslag. Slike storslåtte episke fortellinger spenner også gjerne over lange tidsperioder. For eksempel kommer jeg til å argumentere for at handlingen i mange av variantene av *Dei to søstre* utspiller seg over en periode på opptil to år, eller kanskje lenger.

Bruken av begrepet *episk* peker nok også mot de stilmessige fellestrekkene som balladen deler med muntlig diktet epos som *Iliaden* og *Beowulf*. Balladene skiller seg fra eposet ved at de er kortere og formen er mer fastlagt, men disse to formene for muntlig diktning har gjerne strukturelle likheter som faste narrative motiver og scener, de forteller om lignende personer, og er bygget opp av formulaiske fraser. Disse fellestrekkene er grunnen til at forskningsmetoder som er brukt på klassiske epos også har vært forsøkt brukt på ballader.

I tillegg til at balladene er episke, er sjangeren også preget av *drama*: Balladene framstiller i stor grad handlingen som en rekke scener eller tablåer som er rike på dialog. Dessuten vil vi kunne klassifisere balladene som *lyrikk*. Både fordi de benytter seg av et svært billedrikt språk, som opererer innenfor sine spesielle normer for bruk og betydningsinnhold, men også fordi balladenes form stemmer overens med lyriske konvensjoner (Solberg 1999, s. 2-22).

Det billedlige, dikteriske språket i balladene skiller seg såpass ut fra sangernes dagligspråk at vi kan snakke om et eget balladespråk. Formen er språklig konservativ: i balladene blir grammatiske former og dialektord som ellers har gått ut av bruk bevart. Stilmessig er balladene preget av faste uttrykk, *formler* (ibid., s. 18-19). Formlene har enten en narrativ funksjon eller en ornamental funksjon, og de har vært sentrale som forskningsfelt i balladeforskningen, noe jeg vil gå nærmere gjennom under.

En ballade er altså et sunget dikt som består av fire- eller tolinjede strofer. Som vi har sett i anslaget til denne oppgaven, er de norske variantene av *Dei to søstre* laget av tolinjede strofer – med ett unntak.<sup>3</sup> De tolinjede strofene har ofte et delt omkved. Det innebærer at det er den første og den tredje linjen som er den faktiske teksten som varieres for hver strofe, mens andre linje (mellomstev) og fjerde linje (etterstev) er relativt fast gjennom alle strofene. Som vist i anslaget, kan mellomstevet i *Dei to søstre* for eksempel være ”på sandi”, mens etterstevet i samme strofe ville være ”Båra bere so vent eit viv av landi” (variant 29). Omkvedene kan fungere som et hvileskjær for sangeren, og de inkluderer publikummet, som synger med i omkvedene, der de går i dansen sammen med forsangeren.

Begrepet ”ballade” kommer fra den provençalske *ballada* (dansevis), fordi disse sangene opprinnelig var brukt som akkompagnement til kjededans. Vi kjenner imidlertid ikke til kjededans i Norge etter 1400-tallet (Solberg 2011, s. 69). I de siste hundreårene før innsamlingen ble balladene altså brukt i andre situasjoner, som vi skal se. På Færøyene har kjededansen og balladesangen holdt seg i ubrutt tradisjon fram til i dag, og det er mye av årsaken til at vi bruker færøysk balladetradisjon som analogi for den tidligere norske balladekulturen.

Det er godt kildemessig belegg for å anta at en sang- og dansekultur var godt etablert i Norge allerede på 1100- og 1200-tallet (Solberg 1993, s. 25-27). Praksisen med kjededans var utbredt i mange forskjellige sammenhenger ute i Europa, og norske reisende har sannsynligvis vært i kontakt med sang og dans mye tidligere enn dette. For eksempel vet vi at keiserens

---

<sup>3</sup> Unntaket blant de tekstene jeg kjenner til, er variant 84 etter Olea Pedersdotter Jølstad, Brandval, Hedmark, som har firelinjede strofer. Den ene strofen som er skrevet ned fra denne varianten, er oppført i vedlegg 2.

nordiske livvakt i Konstantinopel opptrådte med kjededans allerede på 900-tallet (Kværndrup 2006, s. 267). Når det gjelder balladen som sjanger, regner Solberg med at vi kan tid- og stedfeste de første balladene i Norden til Håkon Håkonssons hoff i Bergen på 1200-tallet (1993, s. 25-27). Håkon Håkonsson bestilte oversettelser av fransk, engelsk og latinsk litteratur som ble gjendiktet i en versform og stil som ligner den balladene har. Sannsynligvis har disse tekstene blitt lest høyt og på den måten spredt seg i befolkningen, og forent seg med den sang- og danse-kulturen som fantes der (Solberg 1993, s. 61-63). Allerede ved fødselen befant balladen seg altså i et spenningsforhold mellom muntlig og skriftlig kultur. Den europeiske litteraturen var diktet og oversatt av skriftkyndige mennesker i kirke og slott, men den ble tatt i bruk i den muntlige kulturen som fantes blant analfabetene i folket.

Denne veien fra prosa til balladevennlig versform, og siden inn i danseringen, kaller Kværndrup, med referanse til Thomas Pettitt (1997) for ”ballademaskinen” (2006, s. 182). Når det først eksisterer en narrativ form og et poetisk-musikalsk uttrykk som finnes blant folk, vil brukerne av denne sjangeren kunne ta av all slags litterært og sunget materiale og putte det inn i ”ballademaskinen” (ibid.). Ballademaskinen kan være forklaringen på hvordan historiske hendelser, sagn, myter og eventyr har funnet veien inn i balladeformen.

### **1.3 *Dei to søstrene* som en del av en global familie av fortellinger**

Blant fortellingene som har vært gjennom ”ballademaskinen”, finner vi *Dei to søstrene*. Det sentrale motivet i historien må sies å være transformasjonen fra menneskekropp til musikkinstrument. Instrumentet har den evnen at det makter å fortelle sannheten om forbrytelsen som er begått mot den døde. Dermed kan balansen gjenopprettes, og i mange versjoner av historien får den skyldige sin straff og den døde kan vende tilbake til livet. Dette motivet har fått navnet ”den syngende knokkel”.<sup>4</sup> Vi vet ikke hvor denne fortellingen kommer fra, men det er svært gammelt og har vært i bruk i store deler av verden.

Lutz Mackensen delte de forskjellige forekomstene av ”den syngende knokkel” inn i fire kretser av fortellinger: *Baumkreis*, hvor morderen blir avslørt av et tre eller en blomst, *Harfekreis*, hvor avsløringen gjøres gjennom et musikkinstrument laget av kroppen til liket, *Knochenkreis*, hvor en knokkel gjøres om til en fløyte som spiller sangen om sannheten, og *Vogelkreis*, der sannheten blir fortalt av en fugl (Brewster 1953, s. 37). Disse fortellingene finnes både som sanger og eventyr i hele Europa, og ikke bare der: Svend Grundtvig nevner i *Danmarks gamle Folkeviser* (heretter DgF) både et sørafrikansk eventyr og et egyptisk eventyr

---

<sup>4</sup> Engelsk: ”The Singing Bone”, AT-type 780.

nedtegnet “paa samme tid, som Israeliterne gik ud af Ægypten” som slektninger til *Dei to søstre* (1862, s. 879). Lily Philipose (1990) har skrevet om et folkeeventyr fra santalfolket i India som har tydelig slektskap til balladene i Storbritannia og Norden. Brewster regner imidlertid balladeformen av dette eventyret for å være opprinnelig norsk (1953, s. 81). Jeg vil gå nærmere inn på diskusjonen rundt opphavet til balladeversjonen under.

Også i Norge kan ”den syngende knokkel” ha vært i bruk i andre sammenhenger enn i *Dei to søstre*. Grundtvig forteller hvordan Sophus Bugge hadde hørt et eventyr i Telemark som kan ses i sammenheng med *Dei to søstre*. Fortelleren hadde forøvrig lært det i Gudbrandsdalen, og begynnelsen var slik:

Det var [...] et Par Folk, der havde tre Børn, en Søn og to Døttre. Den ene Søster var ødsel, den anden karrig. Den sidste forklagede den første for Forældrene og blev derfor dræbt og nedgravet af den ødsle Søster. Løv hang over Graven, saa man ikke saae den, men paa Træerne, hvorunder Liget laa, voxte der “Streng”. Dem skar Broderen af og satte dem på sin Fedel. Naar han spillede, sagde Fedlen: Søster min er dræbt.

Det hørte Faderen og fik endelig Datteren til at tilstaa. En Dag hørte Sønnen Faderen sige til sin Kone, at han ikke vilde dølgge det; dette fortalte Gutten til Søsteren og sagde: Nu maa vi rejse bort. De gjøre saa - Herefter slaar Æventyret over i et ganske andet (Grundtvig 1862, s. 878).

Denne bemerkelsesverdige innledningen inviterer til mange interessante spørsmål og observasjoner. Vi kan kjenne igjen dette handlingsforløpet som en versjon av funksjonen “helten blir tvunget til å forlate hjemmet” som er vanlig i innledningen til mange eventyr (Propp 1968, s. 22-23). Samtidig inneholder disse få linjene nok narrativt materiale til et helt eventyr, eller som vi vet, en hel ballade. Jeg vil derfor si det er sannsynlig at fortellingen om “den syngende knokkel” har levd sitt eget liv som eventyr i Norge. Siden det er et tre som er omtalt i sitatet over, tilhørte dette eventyret muligens *Baumkreis*-tradisjonen. Det kan tenkes at så seint som på Bugges tid har dette eventyret vært redusert til innledende påskudd for et helt annet eventyr, og dermed vært et resultat av affinitet (se kapittel 2.2). Forholdet mellom norsk eventyr- og balladetradisjon er et felt som inviterer til mer forskning.

Vi kan også observere her at den eldste søsteren, skurken i fortellingen, ikke får noen straff. Snarere tvert imot blir hun hjulpet av sin bror til å unngå straffen for ugjerningen, noe man skulle tro strider mot all rettferdighetsfølelse. Vi vil se at balladetradisjonen har mange måter å framstille både den eldste “slemme” søsteren og den yngste “snille” søsteren på, slik at spørsmålet om straff og hevn får ulike svar.

Forholdet mellom britiske og nordiske varianter av balladen har vært undersøkt i noen grad. Det er bred enighet om det nære slektskapet mellom disse tradisjonene, selv om detaljene

i dette slektskapet ikke har vært kartlagt eller analysert etter den diskusjonen jeg redegjør for under. I tillegg til de britiske variantene legger Grundtvig også fram en katalansk nedtegnelse,<sup>5</sup> utgitt av Manuel Milà i Fontanals. Denne ligner påfallende på den nordiske visa - helt ned til ordlyden om hvordan harpa konstrueres og hvilke replikker den har (1862, s. 879). Han regner i midlertid ikke med at denne visa er et uttrykk for et normalt forhold mellom nordisk og spansk folkesang, men snarere ”[...] en meget ny, tilfældig og lokal Indvandring i Syden af en nordisk Vise” (ibid.). Selv om denne innvandringen skulle vise seg å være, som Grundtvig sier, ny og tilfeldig, er det et interessant spørsmål hvordan noe slikt foregikk. Grundtvig innvender selv at han ikke kjenner til noen trykt versjon av den nordiske visa som kan ha blitt oversatt til katalansk før Milàs utgivelse (ibid.). Med andre ord har han ikke noen god forklaring på hvordan en nyere oversettelse av den nordiske balladen kunne skjedd, og på tross av hans oppfatnings høye alder, har jeg ikke sett noe forskning som tyder på at dette har blitt undersøkt. Som vi ser, er de internasjonale forbindelsene mellom disse søstrene fortsatt fulle av løse tråder.

#### **1.4. Ulike tilnæringer til balladeforskning gjennom historien**

Vi kan oppsummere balladeforskningen på 1800- og 1900-tallet som bestående av to hovedstrømninger: *produksjonsteorien* og *resepsjonsteorien* (Espeland 1974, s. 1). Disse teoriene forsøker å svare på hvordan slike lange episke dikt kan ha oppstått - har de opprinnelig tilhørt “folket” eller overklassen? Produksjonsteorien forfekter at en gruppe eller et samfunn i fellesskap har diktet balladen, eller eventyret, og at dette har skjedd på tvers av sosiale klasser opp gjennom historien (ibid.). Den naturlige arvtageren til produksjonsteorien er den oral-formulaiske teorien. Denne teorien forutsetter at det aktuelle stykket diktning blir gjendiktet ved bruk av formler og motiver som hører til fortellingen, hver gang det framføres (Kværndrup 2006, s. 194).

Resepsjonsteorien forutsetter derimot en (som oftest anonym) dikter langt tilbake i historien, vanligvis i middelalderen. Den opprinnelige dikteren må ha tilhørt et overklassemiljø og hatt tilgang på utenlandsk skriftfestet litteratur. Balladetekstene har spredt seg nedover i samfunnsklassene og blitt bevart i forringet tilstand hos fattige folk, som var der de ble funnet i innsamlingsperioden som begynte tidlig på 1800-tallet (Espeland 1974, s. 1). Vi kan si at resepsjonsteorien ser på balladene som “trickle down”-kultur. Begge disse teoriene kan være nyttige på hver sin måte, og det mest konstruktive er vel å forholde seg til et kontinuum av opphavs- og traderingsprosesser som vil være forskjellige ut fra hvilken ballade det er snakk

---

<sup>5</sup> Grundtvig har gjengitt en oversettelse til tysk, og jeg er enig med ham i at likheten er slående.

om. Som vi har sett, forutsetter teorien om ”ballademaskinen” et slikt kontinuum, og er i praksis en blanding av de to teoriene.

Til å begynne med ga folkediktningens forskning næring til nasjonsbyggingsprosjektet. Vi kan se i Magnus Brostrup Landstads ([1853] 1968) utgivelse av norske folkeviser at han slo sammen varianter for å oppnå en helhetlig fortelling. Han valgte også å trykke tekstene med en ortografi som tydeliggjør det norrøne opphavet han mener å se for Telemarksmålet. Et eksempel er den konsekvente bruken av *ð* der vi i moderne norsk bruker *stum d* eller *t*, som i omkvedet ”veð sande” eller i verselinjer som ”Horpa slóg deð fyrste” (s. 480 ff). Senere ble det imidlertid stor interesse for det internasjonale aspektet ved muntlig diktning, og både Svend Grundtvig og Francis J. Child redegjør for hvordan deres lands versjoner av *Den talende strengeleg* og *The Twa Sisters* forholder seg til versjoner i andre land. Sophus Bugge er den innsamleren som skrev ned flest varianter av *Dei to søstre* på midten av 1800-tallet, og av hans notater kan vi se at han sammenligner de ulike kildenes valg av motiver og ordlyd.

Den sammenlignende innfallsvinkelen var populær blant folklorister tidlig på 1900-tallet, og var en videreføring og forbedring av de opprinnelige innsamlerens rekonstruksjon av en *Urform* av en ballade, et eventyr eller et sagn. Denne *Urform* hadde vært utsatt for *zersingen* (å ”synges istykker”) (Espeland 1974, s. 1). Dette begrepet forutsetter at det opprinnelige materialet var gått i oppløsning gjennom folketradisjonen. (1993, s. 25-27). Manuskriptene fra de norske innsamlerne av *Dei to søstre* er også preget av at innsamlerne lette etter konsekvens mellom varianter og mellom informanter, i den grad at innsamler Hans Ross har skrevet ”tøv!” i marginen i variant 15. Denne holdningen blir modifisert hos senere forskere; som vi skal se, omtaler Gyula Ortutay (1959) *zersingen* som én av mange prosesser som skaper varianter, og Otto Holzapfel (1980) foreslår å bruke det mer nøytrale ”omsynging” om denne prosessen.

Paul Brewsters (1953) monografi *The Two Sisters* er et godt eksempel på forskning innenfor den historisk-geografiske metode, som hører til i den sammenlignende skolen. Brewster har analysert nærmere 254 varianter av teksten, som han har fått tak i fra Storbritannia, Norden og USA. I arbeidet katalogiserer han forekomster av ulike trekk ved tekstene for å kunne avgjøre hvilke trekk som er de originale i balladen, hvor den opprinnelig ble komponert, og hva slags narrativt materiale som ligger til grunn for balladeteksten.

I den motsatte enden finner vi teoriene om oral-formulaisk komposisjon. Alfred Lord og Milman Parry publiserte på 1920-tallet sine studier av en muntlig tradisjon av eposdiktning på Balkan. Disse funnene kunne forklare hvordan homeriske epos ble diktet og tradert, nemlig gjennom spontan bruk av formler som passer inn i de metriske og narrative forutsetningene sangeren forholder seg til i øyeblikket. Disse funnene gav produksjonsteorien et nytt



vitenskapelig grunnlag, og i etterkant av Parry og Lord har oral-formulaisk teori vært brukt i analyse av både all slags muntlig tradert diktning og diktning mange forskere antok hadde et muntlig opphav, som *Voluspá* og *Beowulf* (Foley 1988, 1991).

Det er enkelt å forstå hvor tiltrekkende oral-formulaisk teori kan være; rent ideologisk peker en slik forskningsretning mot en framheving av kreativitet og kunstnerisk kompetanse blant befolkning som ofte var analfabeter og tilhørte bondestanden. Dette aspektet ved muntlig tradisjon er ikke bare naturlig, men nødvendig, å etterlyse i møtet med resepsjonsteoriens vekt på *tapet* av eldre tiders forfinede kunstneriske uttrykk.

En innvending mot balladeforskeres bruk av oral-formulaisk teori er at det er forskjell på ballader med sine overkommelige mengder vers og snevre metriske rammer, og på homeriske epos på tusenvis av linjer. Derfor er for eksempel David Buchan (1997) på tynn is når han basert på svært få oppskrifter hevder at den skotske informanten Mrs Brown of Falkland praktiserte oral-formulaisk komposisjon i framføringen av blant annet *The Twa Sisters*. Ådel Gjøstein Blom (1985) har i sin doktoravhandling om legendeviser i Norge påvist at disse balladene sannsynligvis ikke er gjendiktet av informantene i noen særlig grad, men at framføringene er basert på memorering. På den annen side har innsamlere som for eksempel danske Evald Tang Kristensen observert at en viss grad av formelbasert komposisjon ble praktisert også blant nordiske balladesangere til langt opp på 1800-tallet (beskrevet hos Kværndrup 2006, s. 227) .

Jeg mener alle disse tilnærmingene kan være relevante på hver sin måte. Både formelanalyse og historisk-geografisk metode er verktøy jeg bruker i deler av analysen av *Dei to søstrene*, men jeg mener også at det er viktig i våre dager å ikke stanse der. Disse metodene kommer best til sin rett når de brukes sammen med nyere teorier om hvordan muntlig diktning fungerer og endrer seg. Før jeg går nærmere inn på det teoretiske grunnlaget for analysen, vil jeg gå gjennom noen problemstillinger som har vært drøftet i tidligere forskning på *Dei to søstrene*.

### **1.5. Tidligere forskning på *Dei to søstrene***

Det største interessefeltet for de tidlige balladeforskerne som publiserte oppskrifter av *Dei to søstrene*, var likhetstrekkene mellom de britiske og nordiske variantene av balladen. Både Grundtvig (1862) og Child ([1882] 1965) tar opp disse likhetstrekkene og sammenligner forekomsten av forskjellige motiver. Senere tar Knut Liestøl (1909), Harbison Parker (1951) og Paul Brewster (1953) opp denne tråden og går gjennom de ulike landenes versjoner. Alle disse tre forskerne sammenligner blant annet forskjellen mellom de to søstrene, hvem som

finner liket av den yngste søsteren, hvilket instrument de lager av liket, hvor mange strenger instrumentet spiller på, samt hvorvidt den eldste søsteren blir straffet og den yngste kommer tilbake til livet. Det mest sentrale spørsmålet for dem alle er imidlertid: Hvilket land kommer balladen *Dei to søstre* fra?

### 1.5.1 Spørsmålet om opphavslandet

Uten nærmere argumentasjon plasserer Knut Liestøl opprinnelsestidspunktet for *Dei to søstre* i middelalderen. Han kommenterer at den store likheten mellom oppskriftene i de forskjellige landene gjør at balladen er å betrakte som “so nokolunde ubridga” siden den tid (1909, s. 42). Den første kjente oppskriften av noen variant av *The Twa Sisters* er en britisk *broadside ballad*, altså skillingstrykk, fra 1656 (Child 1965, s.126). Denne har mange likhetstrekk med den tidligste kjente nordiske oppskriften, gjort på Island i 1699 (Liestøl 1909, s. 40). Bortsett fra en komisk utbrodering av byggingen av instrumentet, som Child avviste som påfunn fra utgiveren, regner Liestøl (med støtte fra Grundtvig 1862, s. 508) med at dette skillingstrykket viser en versjon som står tett opptil originalen.

De britiske variantene mangler hevnmotivet, og det er tre strenger på instrumentet som spiller sannheten om mordet på den yngste søsteren, påpeker Liestøl (1909, s. 44ff). ”Det heilage tri-talet er visseleg det upphavlege og vilkoret for at harpa kunde tala.” konkluderer han. De norske variantene, som stort sett opptil seks strenger som forteller hvert sitt budskap, må være en senere utbrodering (ibid.). Liestøl mener at hevnmotivet må være lagt til seinere. Her legger han motivets utbredelse til grunn: Fordi det ikke er noe hevnmotiv i de britiske variantene, må dette trekket ha kommet til på et seinere tidspunkt (1909, s. 45). Tatt i betraktning Liestøls kjennskap til norrøn litteratur, er dette underlig. Hevn, i form av et liv for et liv, var sentralt i det norrøne samfunnet, og jeg regner det for mer sannsynlig at kristen påvirkning har bidratt til å fjerne hevnmotivet fra de variantene der dette ikke finnes.

I tillegg peker Liestøl på beskrivelsen av forholdet mellom de to søstre, deres forskjellige personlighet og utseende, og ikke minst at den yngre er spydig mot den eldre, som trekk som ikke kan være originale (1909, s. 44). Dette begrunner han med estetiske argumenter: ”Den norderlandske visa vil gjeva grunnen til den eldste systeri si aatferd og gjer det slik, at me misser medhugen med den yngste, og visa misser mykje av si tragiske magt.” (ibid.). Denne sansen for tragedie gjør at både Liestøl og Child avviser gjenoppstandelsen av den yngste søsteren som et senere trekk ved visa: ”The restoration of the younger sister like all good endings foisted on tragedies emasculates the story” (Child 1965, s. 123). Her kan det hende de har rett, da verken den islandske oppskriften eller den engelske *broadside* har en slik lykkelig

slutt. Liestøl regner de britiske variantene for å ha beholdt flest originale trekk, og derfor konkluderer han med at visa opprinnelig er britisk.

Det gikk flere tiår før Harbison Parker svarte på Liestøls konklusjoner. Hans hypotese er motsatt, nemlig at visa har kommet til Skottland fra Norden, nærmere bestemt Færøyene (1951, s. 348). Parker skriver om Liestøls artikkel at "[...] there are weaknesses in his theory which, in my estimation, are too grave to permit it to stand unchallenged" (ibid.). Parker tar for seg Liestøls argumenter og påpeker at de like gjerne kan tas til inntekt for det motsatte standpunktet. Spesielt kommenterer Parker Liestøls konklusjoner om at variasjon i et motiv tyder på at det ikke kan være originalt (1951, s. 352). Dette gjelder spesielt hevnmotivet, der Liestøl trekker fram de ulike formene for hevn som bevis på at motivet er lagt til seinere (1909, s. 43f). Parker mener det er mer sannsynlig at hevmotivet *har* vært originalt nettopp fordi det finnes så mange ulike måter å straffe den eldste søsteren på i tradisjonen: "[...] the Scandinavian versions remember that the sister was punished, but there has been sufficient time for some of them to forget the method originally employed and to substitute other punishments" (1951, s. 353).

Brewsters (1953) undersøkelse baserer seg på en systematisk kartlegging av de ulike motivene og forekomstene av dem i de forskjellige landene. Brewster er enig med Liestøl i antagelsene om hvilke motiver og antall personer og strenger som er de opprinnelige, men kommer til helt motsatt konklusjon. Den høyeste forekomsten av originale trekk finner han vest i Norden, og han regner derfor balladeformen av denne fortellingen for å ha oppstått i Norge.

### 1.5.2. Spørsmålet om instrumentet: harpe eller fele?

Det har vært bred enighet om at det originale instrumentet som figurerer i *Dei to søstre* er en harpe, mens bruken av ordet fele eller tilsvarende begrep som beskriver et strykeinstrument, må være av nyere dato. Dette trekkes ved de ulike variantene i de ulike landene er Child (1965), Grundtvig (1862), Liestøl (1909), Parker (1951) og Brewster (1953) enige om. I de norske variantene som omtales her vises det kun ei fele i to av dem, mens variantene 15, 28, 32 og 39 fra Telemark faktisk bruker *begge* disse instrumentnavnene om hverandre.<sup>6</sup>

Det er gode grunner til at både harpa og fela har fått rollen som magisk instrument i *Dei to søstre*. Harpa er en arketypisk representant for musikkens kraft, enten det er som Davids inngangsbillett til kongens hoff i det gamle testamente, eller som Orfeus' våpen mot onde krefter i underverdenen. Fela har derimot flere hundre år med stor folkelig popularitet på sin

---

<sup>6</sup> Det var denne "forvirringen" som forårsaket Hans Ross' irriterte kommentar som er nevnt over. Tre av disse variantene er fra samme kilde. De blir diskutert i kapittel 4.3.5.

side, og siden de to ordene rent metrisk lar seg bytte ut med hverandre på norsk, ville det være naturlig at mange varianter hadde byttet ut det mytiske instrumentet med det velkjente. Harpa var på vei ut av bruk i de fleste bygder i Norge løpet av 1700-tallet, men i noen deler av Vestlandet, Østerdalen og Trøndelag spilte de fortsatt harpe på 1800-tallet (Aksdal og Nyhus 1993, s. 41).

Brewster konkluderer sin undersøkelse av instrumentet med at det dreier seg verken om det vi i dag forstår som harpe, eller for den saks skyld fele. Det aktuelle instrumentet, selv om det var harpelignende, ble strøket med bue. Han begrunner dette i at noen danske varianter bruker ordet ”strøg” om spillet på instrumentet (1953, s. 78). Dette argumentet er med på å bestemme dateringen av teksten: Brewster hevder at assosiasjoner til bruk av bue på instrumentet som fortsatt finnes i noen tekstvarianter, betyr at det er snakk om en *stråkharpa*, som var i bruk i middelalderen (ibid.). På norsk heter dette instrumentet ”strykelyre” (Aksdal og Nyhus 1993, s.35-38). Jeg mener at Brewster har rett: Strykelyren hører til en familie av strengeinstrumenter som tidligere ble knipset med fingrene, og som sammen med andre lignende instrumenter har vært opphavet både til mange slags harper og den moderne fiolin (ibid.). Ordet harpe om et strengeinstrument generelt har vært brukt i mange sammenhenger, som i langharpe<sup>7</sup> og munnharpe (ibid.). I Sverige har de dessuten en sterk tradisjon for strykeinstrumentet *nyckelharpa*. I tradisjonen vil altså betydningen av ordet “harpe” vil ha hvilt på hva slags instrument hver enkelt sanger så for seg under framføringen. Dette vil vi se i tekstanalysen. Det vi kan anta var det opprinnelige instrumentet i balladen, har vært et instrument som ikke lenger var i bruk etter 1600-tallet, og som har blitt spilt på både med bue og med fingrene (Aksdal og Nyhus 1993, s. 38).

Diskusjonen om hvilket instrument som er det opprinnelige er symptomatisk både for forskningstradisjonen rundt balladene, men også for balladetradisjonen i seg selv. Tidligere forskning på *Dei to søstrene* har vektlagt hvilket instrument som var det opprinnelige, for dermed å avskrive varianter som bruker et nyere trekk som mindre interessante. Denne holdningen til alt som smaker av ”fele” i balladen om *Horpa* har skapt forvirring i møte med varianter som har beholdt referanser til det eldre instrumentet – som altså er like mye fele som harpe. Muntlig tradisjon har beholdt disse referansene og tilpasset dem den logiske sammenhengen som teksten måtte ha for sanger og publikum der og da. I det følgende skal vi se hvordan dette er et av kjennetegnene ved muntlig diktning.

---

<sup>7</sup> Et av flere dialektord for langeleik

## 2. Balladen - en sjanger i et muntlig-skriftlig kontinuum

De norske balladene har vært skrevet ned etter sangere som har lært dem gjennom muntlig tradering. Det er et åpent spørsmål hvorvidt norske ballader har vært diktet uten bruk av skrift og i hvilken grad traderingen av balladene har vært påvirket av skriftkulturelle faktorer. Det vil variere ut fra hvilken ballade og hvilken variant det er snakk om. I det følgende vil jeg derfor drøfte noen perspektiver på hva muntlig diktning er, og hvordan kulturer som er basert på muntlig kommunikasjon og informasjonsformidling lagrer sin kunnskap gjennom diktning.

Balladene har vært i bruk i et samfunn som har gått gjennom store endringer. Spesielt har forholdet som brukerne av balladene har hatt til skriftmediet endret seg. Derfor skal jeg også drøfte i hvilken grad vi kan betrakte det balladesyngende Norge som muntlig, og i hvilken grad vi kan anta at *Dei to søstre* har vært muntlig tradert. Kapittelet avsluttes med en oppsummering av stoffet som hittil er gjennomgått, og med et framlegg til metode for lesning av de mange variantene av *Dei to søstre*.

### 2.1. Teorier om hvordan muntlig diktning skapes og lever

De teoriene som er utviklet om hvordan muntlig diktning og kunnskapsbevaring fungerer er utviklet på bakgrunn av forskning innenfor mange forskjellige disipliner. Den forskningen Walter Ong (1982), Ruth Finnegan (1977) og John Miles Foley (1988, 1991) baserer sine teorier på, er utført i analfabetiske samfunn over hele verden, samt basert på studier av eldre og nyere muntlig tradert litteratur. Teorier om muntlig diktning har altså oppstått som resultat av generaliseringer på tvers av hele kloden og tusenvis av år. Det har vært en tendens til at muntlig diktning blir betraktet som primitivt og eksotisk (Finnegan 1977, s. 5-7). Det er derfor på sin plass å bevege seg noe varsomt rundt disse teoriene, og det gjør for så vidt både Ong, Foley og Finnegan. I utgangspunktet er det nemlig slik at det ikke finnes et eneste klart kriterium som skiller muntlig diktning fra skriftlig diktning (Finnegan 1977, s. 2). Finnegan mener det er mer konstruktivt å forholde seg til en spesifikk sjanger og tradisjon enn å anta at all muntlig diktning tilhører samme sjanger og dermed fungerer på samme måte (ibid.).

I analysen av *Dei to søstre* vil jeg ta for meg noen aspekter ved de ulike teoriene som er spesielt aktuelle overfor den nordiske balladen som sjanger. En stor del av inspirasjonen til hva slags muntlighetsteorier som er nyttige i arbeidet med ballader, har jeg fra Lars Lönnroth (1978), Velle Espeland (1974, 2011) og Sigurd Kværndrup (2006). Selv om det altså er gode grunner til å forholde seg noenlunde kritisk til bastante konklusjoner om dette emnet, vil jeg likevel begynne med å understreke på hvilken måte muntlig diktning står i kontrast til skriftlig diktning.

Vi må forestille oss en virkelighet der all informasjon, all kunnskap og all diktning kun eksisterer som lyd. Lyd er dynamisk, og der det finnes lyd kan vi også regne med at noe foregår, akkurat i dette øyeblikket. Straks hendelsen er over, er også lyden forsvunnet. For den muntlige dikteren – sangeren eller taleren – er denne flyktigheten alfa og omega. Når ordet er utsagt, er det forsvunnet, og det er ikke mulig å hente det fram igjen (Ong 1982, s. 31-34). Thomas Pettitt (1997, s. 105) skildrer en typisk muntlig framføringssituasjon:

The context for the performance of oral traditional song, from the later Middle Ages to the recent past, has been the social gathering, be it a family, servants and guests of an evening (...), or a larger, more convivial crowd at a public house or even a Christmas revel or harvest home. The singer will have been asked to sing, he will be accorded attention, but there will be noise, in the real and communications sense, to interfere: coughing, laughing and whispering, tankards being filled, the fire stirred, babies, dogs, boredom, excitement.

Disse forutsetningene – lydens og tankens flyktighet – former hvordan den muntlige dikteren og sangeren former og formidler stoffet sitt. Det eneste som er mulig er å gjenskape lyden slik vi husker den, og i framføringsøyeblikket å holde lyden i gang. Det blir nødvendig å utvikle forskjellige teknikker for å assistere hukommelsen og bevare kunnskap. Slik kan erfaringer og fortellinger bringes videre fra person til person og gjennom generasjoner (Ong 1982, s. 31-34).

Hvordan skal man så kunne holde en tanke fast? Ong svarer: "Think memorable thoughts" (s. 34). For å kunne huske det som allerede er sagt og forsvunnet, bruker muntlig baserte kulturer minnetekniske hjelpemidler som repetisjoner og motsetninger, lydlikhet som assonans og allitterasjon, samt faste narrative scener som kan knyttes opp mot virkeligheten de lever i (ibid.). Balladens faste form, rim, rytme og melodi gjør den spesielt godt egnet til å bli bevart ved hjelp av muntlig tradering gjennom flere hundre år. Som vi skal se inneholder balladene også rent narrativt slike minneverdige motsetninger, repetisjoner og faste scener. Ong skisserer en rekke trekk ved muntlig diktning som vi vil komme tilbake til i forbindelse med *Dei to søstre*:

- **Muntlig tankegang legger til heller enn å underordne.** Denne faktoren gjelder både formelle strategier i formidlingen av et budskap eller en fortelling og strukturering av plot. En kausal plotstruktur slik vi kjenner den, med eksposisjon, oppbygning mot et klimaks og etterfølgende løsning, forutsetter muligheten til skriftlig organisering av hendelsene i fortellingen. I muntlig litteratur velger taleren eller sangeren ut den begynnelsen, rekkefølgen og slutten på hendelsene i et gitt forløp ut fra det repertoaret han eller hun har innenfor et spesielt tema, eller om en spesiell person (Ong 1982, s. 141-147). Vi vil se at selv om de ulike variantene

av *Dei to søstrene* har en felles kjerne av fast plotstruktur, er det elementer ved variasjonene som antyder en fleksibel holdning til plot.

Tendensen til aggregerende tankegang fører også til at oppramsingen som kjennetegner mange eventyr overlevd tidens tann. I *Dei to søstrene* ser vi hvordan harpestrengene med sine nummer: ”strengjen dan fyste”, ”strengjen dan andre” og så videre, er de strofene som har det mest enhetlige uttrykket i tekstkorpuset.

Et annet uttrykk for tendensen til å legge til er den hyppige bruken av epitetter og tilnavn i muntlig diktning. Epitetter gjør den unge jenta til ”stolt jomfrua” og den unge mannen til ”den ridder bold”. Epitetene er viktige fordi de holder fast på en idé som uttrykker noe mer enn bare substantivet eller navnet (Ong 1982, s. 38). De nordiske balladene ”liden Kirsten” eller ”liti Kjersti” både spesifiserer og utvider hva som assosieres med personen med navnet Kjersti i den aktuelle sammenhengen. Som vi skal se, forklarer John Miles Foley dette fenomenet nærmere.

- **Muntlig diktning preges av overflødigheit eller *redundans*.** I retorikken kalles dette *copia*. Dette kommer gjerne til uttrykk som repetisjoner som endrer eller omskriver litt for hver gang. De er nødvendige fordi de skaper en kontinuitet eller et rom mens taleren eller sangeren tenker seg videre (Ong, 1982, s. 40). I balladene ser vi dette fenomenet særlig i form av *incremental repetition*. Variasjonene mellom de repeterte delene er ofte ganske små, men kan fungere som et bindeledd fra en tanke til en annen, og gjør det mulig å utvide antallet vers hvis publikum virker mottagelige for mer.

- **En dialogpartner, for eksempel et publikum, er essensiell.** ”Sustained thought in an oral culture is tied to communication” (Ong 1982, s. 34). I balladesammenheng har publikum også vært medsangere, og deres respons har hatt innflytelse på framføringen. Tradisjonsmiljøet, det være seg familien eller samfunnet, sitter med rollen som kontrollinstans. De kjenner materialet og stilen, stimulerer sangeren til nyskaping og velger bort eventuelt nytt materiale som ikke stemmer godt nok overens med tradisjonen (Ortutay 1959, s. 186). I den forbindelse bruker balladeforskere begrepet ”kompetent publikum” (Kværndrup 2006, s. 35). Folkeminnesamlerne på 1800-tallet var ikke nødvendigvis et slikt kompetent publikum, og det kan ha påvirket det materialet de samlet inn.

- **Relevans er et sentralt kriterium for tradering.** Det som ikke lenger oppleves som relevant for det aktuelle miljøet, har en tendens til å forsvinne. En balanse opprettholdes der unødvendig kunnskap blir glemt og gir plass til nytt stoff (Ong 1982, s. 47). Sannsynligvis er det denne mekanismen som har ført til at ballader som omhandler konkrete historiske hendelser har overlevd i mye mindre grad enn de balladene som har et mer allmennmenneskelig tematisk innhold (Lönnroth 1980, s. 92-94). Dette fenomenet spiller inn når varianter oppstår.

Noen ganger kan selve ordlyden kan bli videreført selv om den har mistet sin leksikalske betydning, og da kan den bli utsatt for endringer som skaper mening for de aktuelle brukerne av teksten (Espeland 2009, s. 26, Ong 1982, s. 47). Relevansen må oppleves som personlig for sangeren: Kværndrup vektlegger i sine analyser tekstens *identifikasjonsobjekt*. Balladesangeren skal vanligvis kunne identifisere seg med minst én av personene i balladen (2006, s. 63). I *Dei to søstrene* er det spesielt interessant å se hvordan forskjellige varianter åpner for forskjellige identifikasjonsobjekter.

- **Muntlig diktning er situasjonsbetinget.** Det er her og nå, og handlingen som utføres, som framkaller minnet om den kunnskapen vi har om denne aktuelle situasjonen (Ong 1982, s. 49). Situasjonen avgjør hva slags diktning som skal framføres, og situasjonen former i sin tur teksten som framføres. En slik speil-i-speil-effekt mellom tekst og framføring kan også ses på som en form for *mise en abyme*.<sup>8</sup> Lars Lönnroth forklarer det slik: Før massemedier som TV og radio fantes det alltid en eller annen form for kontakt mellom taleren og publikum. De var rett og slett nødt til å befinne seg i samme rom (1978, s. 8). I de sammenhengene der for eksempel ballader ble framført, har publikum og sanger dessuten kjent hverandre godt, og framføringen har foregått i folks egne stuer. Lönnroth mener at muntlige framføringer ofte vil forsøke å framstille en fiktiv forestillingsverden som korresponderer med det aktuelle rommet man befinner seg i – scenen i framføringen og scenen sangeren befinner seg på, danner altså en *dobbel scene*. I og med at både situasjonen for framføring og den aktuelle teksten forandrer seg gjennom flere hundre års bruk, kan vi treffe på blandede og delvis selvmotsigende elementer av dobbelt scene i balladetekstene (1978, s. 9). Situasjonen går altså inn i teksten og former den ved at sangeren tilpasser framføringen til publikummet, anledningen og gjøremålet, noe vi skal se eksempler på i *Dei to søstrene*. Gjøremålet eller anledningen kan i sin tur være nettopp det som får sangeren til å hente fram denne visa akkurat da. Det velkjente omkvedet ”På vollen dansar mi jomfru” er et eksempel på en slik dobbel scene. Omkvedet kommenterer både dansesituasjonen som balladen en gang ble framført i, men også ofte handlingen i selve balladen. Kværndrup kommenterer at en søken etter en *mise en abyme* eller dobbel scene kan føre til en hermeneutisk sirkelkonstruksjon for oss moderne balladelesere. Hvis det står i balladen at de danser, da må den jo ha vært brukt til dans? Vi må ta i bruk den kulturhistoriske kunnskapen vi har for å kunne anta noe om hvorvidt den aktuelle teksten bruker en eller flere

---

<sup>8</sup> Kværndrup (2006, s. 244) siterer Gerald Princes definisjon av *mise en abyme*: ”a textual part reduplicating, reflecting, or mirroring (one or more than one aspect of) the textual whole”. Med tekstens tekstuelle helhet mener jeg *framføringen*, altså ikke bare det lydmessige uttrykket som tekst og melodi skaper, men også kontekst og situasjon rundt framføringen, jfr. kapittel 2.4.



slike doble scener. Uansett er en slik tilnærming med på å løfte teksten opp fra papiret og mot framføring (2006, s. 243). Situasjonskriteriet henger direkte sammen med hvordan kropp og diktning hører sammen.

- **All kunnskap er på en eller annen måte knyttet det kroppslige.** Noen former for muntlig diktning er tilknyttet ulike typer arbeid, og utenfor arbeidet har det vist seg at særlig håndbevegelser og gestikk hører sammen med med diktningen (Ong 1982, s. 67). Min erfaring er at gestikk regnes for å være fremmed for den tradisjonelle norske folkesangen også i våre dager, og i kan fortsatt se at mange kvedere sitter når de framfører sangene sine på kappleiker og i andre tilsvarende fora. Å sitte når man synger bryter med konvensjonen for scenisk sang i andre sjangre, enten det gjelder rock eller klassisk musikk. De fleste kvedere har lært direkte av andre kvedere som i sin tur har lært av tradisjonsbærere i sitt lokalmiljø. I folkemusikkmiljøet hersker en forventning om at også moderne utøvere skal opprettholde båndet til de sangerne som er vokst opp i folkesangmiljøer og -familier. Hvis tidligere sangere har utført håndarbeid mens de sang, har de sittet ned, og ikke kunnet bruke hendene til noen form for illustrerende gestikk.

Teorien om oral-formulaisk komposisjon er en naturlig konsekvens av en forståelse av analfabetiske kulturer som den skissert over. Hvis dikteren ikke var i stand til å se for seg diktet som et ferdig, fast produkt, måtte dikteren nødvendigvis skape verket på nytt hver gang det ble framført. Den faste rytmen og melodien som tilhører balladene har sannsynligvis gjort videreføring av konkret ordlyd enklere enn i andre former for muntlig diktning. Samtidig har altså brukerne av balladene hatt et reservoar av faste uttrykk, konvensjoner og narrative motiver som kunne brukes til framføring. Kværndrup oversetter Lauri Honkos uttrykk *pool of tradition* med *tradisjonsreservoar* for å beskrive et slikt repertoar av balladeelementer (2006, s. 13). Senere skal jeg diskutere hvordan de forskjellige elementene balladetradisjonen består av, spiller opp mot hverandre, men først vil jeg gå gjennom noen problemstillinger knyttet til muntlig diktning og hvordan variasjon og tradering muligens har fungert i praksis.

## **2.2. Varianter – møter mellom fellesskapets kontinuitet og individets kreativitet**

Når vi bruker begrepet *variant* om en oppskrift av en ballade, tar vi utgangspunkt i at den hører til en *type*, jamfør registeret over nordiske ballader i katalogen *The Types of The Scandinavian Ballads*. Guyla Ortutay definerer begrepene *type* og *motiv* som abstraksjoner sammensatt av den lange rekken av varianter som er i kontinuerlig endring, eller eksisterende former som variantene sirkler rundt (1959, s. 191). Typen representerer uansett en eller annen form for mal. ”Bak typebegrepet spøker ideen om urformen” (Espeland 2009, s. 30). Variantbegrepet

påvirkes naturligvis også av en slik forståelse. Slik jeg forstår variantbegrepet brukes det om en tekst som representerer en eller annen form for *variasjon* i forhold til en annen – muligens hypotetisk eller ukjent – tekst. I de tilfellene der vi kjenner til et litterært forelegg for en ballade, vil et slikt begrep være på sin plass å bruke. I norske ballader kan virkeligheten være mer komplisert, da det slett ikke er alle typer som består av så enhetlige varianter som *Dei to søstrene*. Jeg bruker begrepet variant i denne sammenhengen delvis for enkelthets skyld og delvis fordi de nedtegnelsene av *Dei to søstrene* som vi bruker her, er så like hverandre at jeg regner det som svært sannsynlig at de springer ut fra samme kilde mange hundre år tilbake.

Vi har altså sett at den muntlige sangers hukommelse ikke kan gjengi ordrett den balladen som sangeren har hørt av andre. Handlingsforløpet, motiver – særlig de som er visuelle – og formler kan nok huskes og repeteres til en viss grad, men den neste framføringen vil ikke være en kopi av den forrige. Den nye framføringen er blitt en variant.

Varianten står i et spenningsforhold mellom kontinuitet og kreativitet. For det tradisjonelle publikummet tilbyr varianten en dobbel glede: De nyter å gjenoppleve kjent materiale, samtidig som de verdsetter det nyskapende ved akkurat denne framføringen (Ortutay 1959, s. 182). Vi kan regne med at hver sanger framfører den samme sangen ved mange forskjellige anledninger, og at publikum vil ha hørt den samme sangen gjentatte ganger framført av ulike sangere. Dessuten består publikum også av andre sangere. På den måten utvikler miljøet automatiske korrigeringer av variasjonene slik at den originale formen i praksis blir rekonstruert igjen og igjen. Dette foregår så lenge varianten oppleves som relevant og er i levende bruk (Ortutay 1959, s. 198-199). De variantene som ikke har vært godkjent av miljøet, går ut av bruk og blir til *invarianter*.<sup>9</sup>

Det er tre prosesser som fører til at varianter oppstår:

- **Zersingen:** Denne prosessen foregår særlig når den muntlige tradisjonen holder på å forsvinne på grunn av oppløsning av den tradisjonelle kulturen og samfunnet. En form for *zersingen* er når sangeren ikke har evne til å dikte nye strofer som erstatter eventuelle glemte strofer. Sangeren vil da forsøke å tette igjen “hullene” i handlingen ved å fortelle det som mangler i prosaform. Men *zersingen* er ikke bare forringing, det kan også føre til nye og vakre produkter (Ortutay 1959, s. 200-201).

- **Kreativ utbrodering:** Sangerne vil tilpasse framføringen til situasjonen, til

---

<sup>9</sup> Velle Espeland argumenterer for at enhver uproductiv variant, inklusive oppskrifter, bør betraktes som en invariant (1974, s. 3). Jeg opplever ikke den diskusjonen som relevant i denne sammenhengen, da jeg forholder meg til oppskriftene av *Dei to søstrene* som avtrykk eller fossiliseringer av varianter som var produktive i det øyeblikket de ble skrevet ned.

publikums ønsker og til egen smak. De ulike sangerne i ett miljø som hører hverandres utgaver av sangen, vil forsøke å gjøre en bedre innsats enn andre sangere. Ortutay kaller dette fenomenet for ”tendency of emulation” (1959, s. 210).

- **Affinitet:**<sup>10</sup> Dette begrepet brukes om en form for tiltrekning mellom ulike typer. De forskjellige typene møtes og skaper i sin tur nye former. Da kan vi i praksis se et kontinuum mellom de opprinnelige formene, der forskjellige grader av sammenblanding viser seg i ulike varianter (s. 217-219).

Studiet av varianter tar for seg de konkrete resultatene av tradering. De tre prosessene som er gjennomgått over hører til en tankegang om muntlig diktning som ser på tradering som et samspill mellom memorering og improvisasjon. En ballade har også visuelle aspekter ved seg, og det er muligens nettopp de visuelle aspektene ved språk og motiver som gjør det mulig å memorere hovedtrekkene i en balladetekst.

### **2.3. Ballader er tenkning i bilder**

Overskriften er en omskrivning av den første setningen i Viktor Sjklovskijs berømte artikkel *Kunsten som grep* (1916). Når Sjklovskij omtaler forskjellige eufemismer og billedliggjøring som brukes i litterært språk, er det folkediktning han henviser til (s. 12ff). Jeg har allerede vært inne på muntlige samfunn og deres forhold til lyd. Muntlige er også rike på billedlige framstillinger, og disse er også knyttet til balladesjangeren.

En ballade består av en rekke scener. Kværndrup (2006) mener at vi like godt kan kalle dem for tablåer, tatt i betraktning den franske betydningen av ordet, som både inneholder det norske skildring, scene og bilde (s. 493). Tablåene i *Dei to søstre* trer tydelig fram for det indre øye: den yngste søsteren som driver i vannet, den eldste søsteren som sitter brud, den magiske harpa som spiller fram sannheten. Lene Halskov Hansen (2011) mener at det er sangernes indre mentale bilder av fortellingen som skaper den enkelte framføringen.

Edith Randam Rogers skriver om bildenes mulighet til å uttrykke abstrakt innhold som er enkelt tilgjengelig for alle: Balladenes språk hever seg over lingvistiske forskjeller fordi de ikke baserer seg først og fremst på ord, men snarere på de konkrete visuelle framstillingene som ordene skaper (1980, s. 3). Rogers sammenligner balladenes dramaturgi med et lite teater: det er få aktører på scenen samtidig, kulisser og omgivelser er sparsommelig skildret, sceneskiftene foregår brått og de ulike rollene identifiseres i stor grad ved hjelp av klær og attributter. De fleste ballader kan brytes ned til en serie bilder, som ligner på de tablåene omreisende sangere

---

<sup>10</sup> Engelsk: affinity

brukte for å illustrere forestillingene sine. Disse tablåene minner i sin tur om hvordan altertavlene i kirkene framstilte fortellinger fra Bibelen (Rogers 1980, s. 88). Både geistlighet og artister så altså nytten av å bruke billedlig framstilling som pedagogisk verktøy overfor sine analfabetiske lyttere (Kværndrup 2006, s. 1980). Disse bildene fant dermed også veien inn i folkediktningen.

Otto Holzapfel ser på mange ornamentale formler som språklige bilder på linje med retoriske figurer. Han skiller mellom episke, altså handlingsdrivende formler, og ornamentale formler. De ornamentale formlene later til å først og fremst ha en billedskapende funksjon. Bildene er sin tur bærere av symbolikk som er kjent i tradisjonsmiljøet (Holzapfel 1980, s. 25). Også mange av de faste episke formlene finner han mange igjen i ikonografien. For eksempel gjelder dette handlingene ”å springe over bordet”, som henviser til aggressiv og fiendtlig holdning, eller ”å svøpe noe i skinn”, som betyr å holde noe skjult på grunn av skumle planer (Holzapfel 1980, s. 45-48). Begge disse formlene finner vi igjen i varianter av *Dei to søstre*.

Senere skal jeg gå gjennom håndarbeidets plass i balladetradisjonen. Håndarbeidet forener balladene og de bildene som fantes rundt brukerne av balladene i de første par hundre årene av balladenes levetid. Teorien om balladenes opprinnelse i Norden plasserer de første balladene i de mest velbeslåtte husholdningene i Norgesveldet. I slike hus var vegger, gulv og møbler dekket av vevde og broderte tepper og duker, som gjerne framstilte forskjellige tablåer. Kvinner ble opplært i denne typen håndverk fra barnsben av, og i mange tilfeller har de nok utført en billedlig framstilling av et motiv samtidig som de har sunget om det samme tablået (Kværndrup 2006, s. 494-496). Vi må kunne regne med at denne middelalderske prakt har overlevd i norsk tradisjonskunst på samme måte som ballader og sagn har det – i endret form og i varianter, sannsynligvis i mer fattigslige uttrykksformer, men like fullt med en mulighet til å kommunisere et velkjent betydningsinnhold gjennom symboler, form og farger.

Sjklovskij bruker det billedlige språket i folkediktningen til å vise hvordan et eget litterært språk er etablert allerede i den før-skriftlige diktningen. Han trekker fram eufemismer som har den tydelige funksjonen å gjøre det mulig å snakke om seksualitet uten å bryte tabuer. På grunn av de mentale bildene som skapes av slike formuleringer som å leke ”ring og bolt” eller ”dyppe pennen i blekkhuset”, forstår vi hva slags handlinger det er snakk om (1991, s. 21-22). Denne formen for eufemismer er dessuten en del av en etablert konvensjon for diskurser rundt slike sårbare temaer. I arbeid med en ballade som har som hovedtema at den grusomme sannheten kommer for en dag, er det spesielt interessant å reflektere over hvordan vi som leser teksten i dag forstår det vi mener å forstå av teksten. Kan også vi forstå det brukerne av teksten forsto av den? John Miles Foley mener at vi kan nærme oss en slik forståelse.

#### 2.4. Tradisjonsreferensialitet: dråpen og havet

John Miles Foley (1991) har utviklet en teori om muntlig tradisjonell estetikk som sentrerer rundt begrepet *tradisjonsreferensialitet*. Med dette begrepet mener Foley at de enkelte variantene av en ballade, eller et homerisk epos, kommuniserer med alle de andre variantene som tilhører samme tradisjon (1991, s. 10). Hver enkelt variant står i metonymisk forhold til resten av tradisjonen. Den må analyseres som et eget objekt, men samtidig betraktes som en del av en helhet. Vi kan se for oss varianten som en dråpe og tradisjonen som havet. Foley regner også med litterære verk som opprinnelig har vært muntlig tradert, og som dermed inneholder betydningsstrukturer som kommer fra en eller annen form for lokal muntlig tradisjon.

Vi har allerede diskutert mulighetene for bevegelse langs et skriftlig-muntlig kontinuum, og Foley er interessert i spørsmål som hører til i dette rommet. Hvis vi betrakter muntlig og skriftlig diktning som to poler, kan vi plassere noen binære spenninger ved disse polene, slik at spenningsfeltet skriftlig versus muntlig også inneholder spenningene iboende versus tildelt betydning<sup>11</sup> og konnotativ versus denotativ betydning. Foley mener at muntlig tradert diktning finner sine betydningsstrukturer i det iboende og det konnotative (1991, s. xiv). Muntlig diktning baserer seg på faste formler og mønstre og er preget av gjentakelser. Dette trekket kan synes som banalt og primitivt sammenlignet med skriftlig diktning, ettersom den vestlige litterære tradisjonen tillegger originalitet stor vekt (1991, s. 48f). Det engelske uttrykket *commonplaces* om slike faste formler kan like gjerne bety klisjé, og understreker de negative konnotasjonene til såkalt folkelig diktning. Å kalle noe eller noen *common* er nedlatende, og konnotasjonene knyttes til vulgære medlemmer av de lavere klasser.

Foley forsøker å vise at muntlig diktning skaper rik og kompleks betydning ikke bare på tross av, men *gjennom* de sterke konvensjonene, gjentakelsene og begrensingene som for eksempel balladesjangeren preges av (1991, s. 5). En av den oral-formulaiske teoriens fedre, Milman Parry, lanserte begrepet *poetic thrift*, eller kommunikativ økonomi.<sup>12</sup> Dette begrepet viser til en form for sparsommelighet i virkemidlene som er i bruk i muntlig diktning. Selv om repertoaret av for eksempel formler og motiver er begrenset, inneholder disse frasene og motivene et utvidet betydningsinnhold på idénivå (1991, s. 26). Det vil si at til det publikummet som kjenner tradisjonen, fungerer disse frasene bare som nøkkelen til døra som åpner for en mengde assosiasjoner. Et eksempel er epiteter og tilnavn, som i *Odysseens* berømte ”grå-øyede Athene”.

---

<sup>11</sup> De engelske originalbegrepene er ”inherent” versus ”conferred” meaning (Foleys anførselstegn).

<sup>12</sup> Oversettelsen tilhører Sigurd Kværndrup (2006).

De epitetene som ledsager en skikkelse i tradisjonen, er ikke bare strofefyll, men en *shorthand* som inneholder hele denne figurens tradisjonelle identitet (Foley 1988, s. 11). I norske ballader gjelder dette spesielt Maria-skikkelsen, som for eksempel kan ha epitetet "Maria plomekinn". Denotativt betyr denne frasen at navnet hennes er Maria, og at hun har røde kinn. "Plom" kan referere til blomst eller til plomme. Konnotativt, derimot, åpner denne frasen en helt univers av religiøse og tradisjonelle forestillinger. Planter med hennes navn antas å ha legende egenskaper. Sagn og eventyr forteller om da "jomfru Maria vandret på jorda". Vi ser henne i ikonografien i gamle kirker. Der står himmeldronningen med blygt nedvendt blikk, krone på hodet og røde kinn mot blek hud. I *Dei to søstre* vil vi se hvordan elementer fra denne Maria-identiteten har sneket seg inn i en fortelling som "egentlig" handler om to helt vanlige søstre.

En tilsvarende betydningsrikdom følger også med tradisjonelle formler og faste scener. Vi skal se på bruken av noen slike formler i analysen av *Dei to søstre*. Vår ballade foregår dessuten rundt en slik fast scene, nemlig bryllupet. Disse tilbakevendende scenene, som slag eller reiser, må ikke sees som narrative hvileskjær, men som troper som klinger sammen med bruken av tilsvarende scener i resten av tradisjonen (Foley 1988, s. 111). Vi kan inkludere overtro, sagn og eventyr i det tradisjonsbegrepet som omfatter balladene. Det betyr at skikker og overbevisninger knyttet til brylluper i den virkelige verden også har spilt med i assosiasjonene til bryllupssituasjonen i ballader som *Dei to søstre*.

Et av Foleys mest sentrale poeng er at vi må forsøke å sette oss i publikums sted. I en omskriving av Wolfgang Iser og Hans Robert Jauss' begrep "den implisitte leser", mener Foley at for å analysere ballader må vi bli til *det implisitte publikum*. Vi må så langt som mulig ha kjennskap til omstendighetene rundt de opprinnelige framføringene og til verkets kontekst i vid forstand – til slikt som konvensjoner og beslektede verk (1991, s. 40). Foleys implisitte publikum hører altså til på Lönnroths doble scene.

## **2.5. Muntlig tradering og skriftlig påvirkning: hvordan har balladetradisjonen i Norge artet seg?**

Nå som vi har sett hvilke karakteristika som *skiller* muntlig diktning fra den i vår tid mer velkjente skriftlige diktningen, er det på tide å føye disse to sidene sammen igjen. Virkeligheten er selvfølgelig ikke svart-hvitt, og de færreste samfunn i vest-europeisk historie har vært ensidig muntlig eller skriftlig orientert. Kan det være slik at ulike sjangre og situasjoner påkaller ulik oppfattelse av for eksempel litterær eller musikalsk komposisjon? Diskusjonen om graden av utenatføring versus improvisasjon i balladetradisjonen har vært lang også i Norge. Ådel

Gjøstein Blom (1985) drøftet denne problemstillingen i sin avhandling, og konkluderte med at det har vært liten grad av oral-formulaisk komposisjon i legendevisene i Norge. De balladene hun har undersøkt, har i stor grad vært tradert ved hjelp av skriftlige kilder. I hvilken grad ville denne konklusjonen gjelde andre balladetyper også? Jeg vil diskutere hvordan mange av balladene som ble skrevet ned på 1800-tallet, har vært gjenstand for en vekselvirkning mellom skriftlig og muntlig tradering. I tillegg vil jeg drøfte spørsmålet om norske ballader generelt har vært gjenstand for aktiv gjendiktning eller kun memorering, og legge fram mitt syn på traderingen av *Dei to søstre* spesielt.

I Danmark foregikk det innsamling av ballader så tidlig som på 1500-tallet, og to hundre av disse ble utgitt av Peder Syv i en populær bok som gikk under navnet *Tohundreviseboka* eller *Kjæmpeboka* (1695). Denne boka, og skillingstrykk som var basert på den, har stått for en sentral del av den skriftlig traderte balladetradisjonen i Norge (Jonsson og Solberg 2011, s. 24). I tillegg kan vi regne med at det fantes egne hjemmelagede visebøker i storbonde- og lavadelslekter, selv om disse var gått tapt da innsamlerne kom til gards (ibid.). De informantene som hadde størst repertoar å by på kom ofte fra storbondeslekter med lange tradisjoner, som i senere generasjoner var havnet nederst i samfunnet – som husmenn og legdslemmer (Jonsson og Solberg 2011). Vi kjenner ikke til noen skriftlige kilder til *Dei to søstre* i Norge før innsamlingsperioden på 1800-tallet. Hvis det har eksistert skriftlige versjoner av *Dei to søstre* i Norge, har disse sannsynligvis vært i privat eie og de kan ha bidratt til å bevare tradisjonen i enkelte geografiske områder. Samtidig kan vi regne med at andre miljøer har tradert sine versjoner helt upåvirket av disse oppskriftene.

Diktning som baserer seg på improvisasjon har nødvendigvis tatt opp i seg forskjellige impulser som til enhver tid opplevdes relevante for publikummet og for sangeren. Disse impulsene kan selvfølgelig ha kommet fra skriftlig hold, fra skillingstrykk eller fra *Kjæmpeboka*. Ikke minst må vi regne med at skillingstrykkene og *Kjæmpeboka* har bidratt med formler og omkved som kunne inkluderes i sangernes verktøykasse, og at de kan ha hatt en sjangerkonstituerende funksjon. De skriftlige kildene kan ha forsterket en norm for hva ulike typer ballader skulle inneholde, som gjennom muntlig tradisjon har spredt seg langt utover de stedene der fysiske eksemplarer av bøkene faktisk fantes.

I hvilken grad har brukerne av balladen hatt et nært forhold til skriftmediet og til lesing? Allerede i forbindelse med reformasjonen ble folk opplært i katekisme og salmesang i kirkene, men det kan ha vært mest i form av utenatføring (Fet 1995, s. 26f). På grunn av pietistisk kristendom og en generell interesse for opplysning tok lesekyndigheten blant allmuen i Norge seg opp på begynnelsen av 1700-tallet. Fet regner med at innen skolereformen i 1739 ble

innført, kunne mellom 70% og 90% av befolkningen lese til en viss grad (1995, s. 42f). Denne lesekyndigheten gjelder trykt dansk tekst, og kalles ”religiøs lesekunne”, fordi den først og fremst ble brukt i forbindelse med religiøse tekster (Fet 1995, s. 24). Skrivning og evne til å lese håndskrift ble regnet som en annen type lærdom enn lesing av trykt tekst. Det var færre som tilegnet seg denne kompetansen, som ble regnet for å være på et høyere nivå (ibid.). Det var med andre ord folk fra spesielle familier og miljøer som kunne skrive selv og hadde kontakt med annen litteratur enn den de fikk servert i kirken.

Lesekyndigheten gjaldt altså først og fremst religiøse tekster som var trykket på dansk. En grunn til å stille spørsmål ved påvirkningen skriftlige medier kan ha hatt på muntlig tradisjon, er språket. Her vil jeg trekke en parallell til Skottland. David Buchan skriver om balladekulturen i Aberdeenshire at den har nære slektninger i skandinavisk tradisjon (1997, s. 7f). Aberdeenshire er for eksempel rikt på innsamlede varianter av *The Twa Sisters*. Det kommer tydelig fram av Buchans tekst hvordan norsk og nordskotsk levemåte har vært nær hverandre ikke bare geografisk, men også kulturelt. For eksempel befant både den norske og den nordskotske allmuen seg langt fra maktens sentrum, også språklig. I 1700-tallets Skottland var det Londons og Oxfords engelsk som gjaldt i skriftlige medier: ”Literate Scots became accustomed to carrying two languages in their heads: English for writing, Scots for speaking, English for ’proper’ occasions, Scots for ’real’ life” (Buchan 1997, s. 68). Talespråket i norske skilte seg såpass fra skriftlig dansk at vi kan se for oss at en tilsvarende form for tospråklighet gjaldt nordmenn også. Den typen diktning den norske allmuen praktiserte hjemme, i forbindelse med arbeid og fest som fulgte sine fastlagte tradisjoner, behøver ikke å være knyttet sammen med salmebøkene i folks bevissthet.

I tillegg til at lesekyndigheten hørte til et annet språklig og sosialt domene enn balladene, er det muligens grunn til å skille mellom muntlig og skriftlig traderte sanger. Buchan mener at sangere nødvendigvis vil begynne å se på sangtekster som ”fixed” når skrevne sangtekster blir vanlige. I så fall skulle denne oppfatningen bli etablert allerede i forbindelse med salmeopplæringen i reformasjonen, og bli ytterligere sementert i forbindelse med spredning av skillingstrykk (1997, s. 64). Jeg tror vi kan nyansere dette bildet noe. Det kan også tenkes at graden av aktiv gjendiktning påvirkes av hvorvidt sangeren har opplevd improviserende sangere i aksjon, og om de dermed oppfatter sjangeren som at den er åpen for variasjon. Det aktivt meddiktende aspektet av framføringen vil sannsynligvis ha vært sterkere i noen miljøer enn andre.

Det fantes medskapende sangere også på 1800-tallet. Bugge skriver i innledningen til *Gamle norske Folkeviser* om den dyktige sangeren Hæge Olsdotter Årmote, som kunne mange



viser i svært alderdommelig språkform (sitert hos Jonsson og Solberg 2011, s. 60). Bugge bruker Hæge<sup>13</sup> som eksempel på hvordan balladekulturen var på vei til å dø ut, men i denne sammenhengen er det mest interessant hva han sier om hennes framføringer:

Hun havde i sin Barndom af sin gamle Fader lært en Mængde Viser, som hun mintes forunderlig godt. Dog pleiede hun ikke nu at kvæde disse i den samme gamle Sprogform, i hvilken hun havde modtaget dem af Faderen, og med Sikkerhet vidste hun ofte at angive, hvor Faderen havde brugt andre Ordformer og Udtryk eller udtalt Ordene annerledes end hun nu pleiede. (Bugge 1971, s. X, hos Jonsson og Solberg 2011, s. 60).

Med andre ord har Hæge vært en aktivt gjendiktende sanger, som har tilpasset uttrykket på visene til situasjonen og publikummet hun har sunget for. Hun har hatt et bevisst forhold til farens tekst som fastlagt, men likevel opplevd at hun stod fritt til å tilpasse sin framføring til den aktuelle språklige situasjonen hun selv befant seg i. Hæge Olsdotter Årmote representerer med andre ord en form for sanger som har en skriftkulturelt formet bevissthet om tekst, men med den muntlig baserte kulturens evne og vilje til omskaping.

Innsamlere som Landstad og Bugge hadde en sterk oppfattelse av at de fanget siste rest av en tradisjon som var ved å dø ut (Solberg og Jonsson 2011, s. 60). Utsagnene til informantene deres tyder på at mange av dem hadde memorisert tekster de hadde lært fra muntlige kilder, men tekstene viser at det har foregått variasjon også i disse tilfellene.<sup>14</sup> Vi kan ikke vite hvordan det gikk med den kreative siden av balladediktningen i tiden etter innsamlingsperioden. I Sverige førte de innsamlede variantene som var rekonstruert, trykket og ofte tatt inn i skolen, til en slags kanonisering av ”riktige” varianter av balladene, noe som også påvirket de sangerne som fortsatt praktiserte en levende tradisjon (Lönnroth 1978, s. 83f). Dette kan selvfølgelig også ha vært tilfelle i Norge, men i noen miljøer var tekstene fortsatt ikke helt fikserte på midten av 1900-tallet.

Jeg mener at de framføringene av *Dei to søstrene* som vil ha tilgang til i tekstform, viser at det har foregått en kombinasjon av aktiv gjendiktning og memorisering i balladekulturen i Norge. I noen tilfeller kan den gjendiktende delen av prosessen ha foregått helt fram til innsamlingstidspunktet, og enda lenger, mens i andre oppskrifter blir det ren spekulasjon å skulle uttale seg om dette. Noe av det jeg håper å vise i denne oppgaven, er hvordan mangfoldet av forskjellige uttrykksmåter som brukes for å fortelle samme historie, nærmest kan stå for seg selv som bevis på graden av aktiv medskapning blant sangerne av denne visa.

---

<sup>13</sup> Jeg bruker fornavn når jeg refererer til kilder, i tråd med Jonsson og Solberg (2011).

<sup>14</sup> Dette gjelder for eksempel variant 35, som kilden hadde lært av kilden til variant 2. Se også kapittel 4.3.5.

### 3. Hvordan lese ballader? Oppsummering og framlegg om metode

*Dei to søstrene* har vært gjenstand for ganske mye forskning, hovedsakelig innenfor den historisk-geografiske metode før andre halvdel av 1900-tallet. Forskningen har dreid seg særlig om å identifisere hvor balladeformen av denne fortellingen har kommet fra, og hvilke trekk ved balladen som er de opprinnelige.

Balladeformen er såpass stram at den gir lite rom for improvisasjon. Det virker sannsynlig at mye av stoffet har vært tradert gjennom utenatføring, også i samfunn der sangerne ikke har hatt noe forhold til sangtekster som fikserte i skriftlig form. Samtidig kan vi også argumentere for at kjennskapen til sjangeren og tradisjonsreservoaret har åpnet deler av balladetekstene for variasjoner og kreativ nydiktning.

Sammenfattet kan vi tenke oss at balladen ikke eksisterer som en ferdig og bestemt helhet i den muntligkulturelle bevisstheten. Snarere finnes fortellingen slik sangeren ser den for seg, og konvensjoner for hvordan en slik fortelling blir fortalt. Konvensjonene kan bestå av for eksempel formler og motiver, og noen av disse har en ordlyd og en rekkefølge som er spesielle for akkurat denne fortellingen. De ulike prosessene som kjennetegner muntlig tradering, kommer til syne i forskjellige aspekter ved *Dei to søstrene*. Tekstanalysen under vil vise fram slike prosesser.

Undersøkelsen av de ulike variantene av *Dei to søstrene* baserer seg på nærlesning og sammenligning. Analysene tar for seg narrative strukturer, framstilling av personer, poetisk stil og språk, bruk av formler og repetisjoner, samt symboler, formler og motiver. I nærlesningen vil jeg være spesielt oppmerksom på forekomster av en rekke fenomener som kjennetegner muntlig diktning generelt, og de nordiske balladene spesielt. Her dreier det seg for eksempel om *mise en abyme*, altså en speiling mellom den narrative scenen og framføringssituasjonen. For å danne meg en oppfatning av sannsynligheten for en slik speiling, er det relevant å presentere den kulturhistoriske konteksten *Dei to søstrene* har vært sunget i.

Det som gjør varianter mulig, er forholdet mellom variasjon og kontinuitet. Analysene tar spesielt for seg prosessene som skaper varianter: *zersingen* og kreativ utbrodering. Jeg vil se på hvordan disse prosessene kommer til syne i de ulike variantene. Hvilke tekster bærer preg av at tradisjonen holder på å gå i oppløsning?

I sammenligningene legger jeg vekt på tegn til tradisjonsreferensialitet. Gjennom å sammenligne formler og motiver vil vi kunne se hvilke tekster som forutsetter en større forståelse for betydningsinnhold fra publikum enn det som blir uttalt (eller i dette tilfelle, sunget) direkte i framføringssituasjonen. Når vi arbeider med sammenligninger, er også det geografiske aspektet relevant, og jeg vil se på deler av tekstene som kan belyses ytterligere ved

hjelp av lesning av varianter fra andre land. Jeg vil identifisere hvilke ”tomme plasser” som gir mening hvis vi kjenner til andre varianter. I disse tomme plassene ligger spor av innhold som er tapt, men som må være tilstede for at teksten skal gi mening. Hvordan har informanten, eller de som har formet teksten tidligere, bidratt til å fylle tomrommene i teksten? Hva kan vi forstå av den i dag, når vi setter oss inn i den kulturhistoriske konteksten for de ulike elementene den enkelte varianten består av? Små forskjeller i framstillingsmåten vil gi et bilde av de variasjonsmulighetene sangerne har hatt til rådighet.

### **3.1. Om tekstutvalget**

De tekstene som er i bruk i denne analysen er i hovedsak hentet fra Dokumentasjonsprosjektets (1997) nettsider. Jeg har tatt i bruk samtlige av de 103 oppskriftene som finnes i denne databasen. Den består av uredigerte transkripsjoner av manuskriptene til de enkelte innsamlerne, og på grunn av dette har jeg måttet ta noen avgjørelser med tanke på tolkning av transkripsjonene. For å kunne sammenligne tekstene og danne meg en oppfatning av forholdet mellom dem, har jeg registrert samtlige av strofene i tekstkorpuset under det motivet de tilhører. Oversikten over de ulike strofene finnes i vedlegg 2. Denne sammenligningen av tekster, samt granskning av notatene som følger med hvert enkelt manuskript, har fått meg til å konkludere at flere av variantene er identiske med hverandre. Dette er beskrevet i vedlegg 1.

De tekstene jeg har valgt å definere som fullstendige varianter må fortelle et minimum av historien. Det betyr at de må inneholde følgende narrative bestanddeler:

- En oppfordring fra den eldste søsteren om at de to søstrene skal gå ned til vannet
- Drukning av den yngste søsteren
- Funn av liket til den yngste søsteren
- Omskaping av liket til et musikkinstrument
- Spill på instrumentet, som dermed avslører hva slags forbrytelse som er begått

De fleste tekstene inneholder i tillegg én eller flere av følgende trekk: Presentasjon av søstrenes familie og status, dikotomisk framstilling av evnene og utseendet til de to søstrene, forhandling om hvorfor de skal gå ned til vannet, bønn om hjelp og løfter om gaver fra den yngste søsteren, beskrivelse av hvordan liket flyter med strømmen, introduksjon av bryllupsscenen, straff for den eldste søsteren etter avsløringen, samt gjenoppliving av den yngste søsteren. Av tekstene i *Dokumentasjonsprosjektet* regner jeg variantene med numrene 1-39, 40-46, 48, 49, 52 og 53/54 for å være fullstendige.

Tekstene med nummer 47, 50, 51 og 55-81 regner jeg for å være fragmenterte. Dette er i seg selv interessant som uttrykk for hvordan balladetradisjonen var på hell i innsamlingsperioden.

Oppskriftene med nummer 82 til 103 består kun av enkeltstrofer eller to-tre strofer, men de har vært nyttige fordi de demonstrerer ekstra forekomster av formler eller motiv. Derfor har de fått være med som statister eller illustrasjoner i forbindelse med analysen.

En del av manuskriptene inneholder mange ellipser i form av gjentatte punktum. Disse ellipsene kan tolkes på forskjellige måter. I noen manuskripter er for eksempel bare den første eller den andre linjen skrevet ned, mens resten av strofen består av ellipser, slik som dette:

25.....imot golv  
so blei ho ei jomfru boll.  
(var. 12 e. Hæge Soli, Fyresdal)

I slike tilfeller har jeg valgt å tolke ellipsene som uttrykk for at innsamleren allerede har skrevet ned den aktuelle verselinjen hos flere andre kilder tidligere. Mange manuskripter er dessuten fulle av parenteser. Jeg tror dette er av samme grunn som ellipsene og et resultat av stenografiteknikken innsamlerne brukte når de skrev ned etter sangerne. Andre steder jeg har valgt å tolke opplysninger oppgitt i parentes i manuskriptet som innsamlerens eller sangerens kommentarer. Et slikt tilfelle ser vi i variant 36 etter Åsmund Låheim, Lårdal:

6. Min fest(armann) kann du ikkje faa                      7. (Ho svarar nei)  
men mine brureklæe blaa.

Strofe 6 mener jeg viser til en forenkling som innsamler Rikard Berge har gjort i nedtegnelsessituasjonen. Strofe 7 tolker jeg som at sangeren har forklart at det er dette som skjer i handlingen, men på grunn av *zersingen* har han ikke noen strofe som forteller om dette.

I et forsøk på å finne tekster som ikke er med i Dokumentasjonsprosjektet, kontaktet jeg en rekke kvedere og folkemusikkarkivene som tilhører hvert enkelt fylke i Norge. Resultatet av denne jakten ble de fire tekstene som har betegnelsene Eksingedal (etter Andres Lavik), Djonno (etter NN Djonno) Opheim (etter Margreta Opheim) og Vestnes (etter Serianna Rasmusdatter Vestnes) i denne oppgaven. De fire ovennevnte tekstene stod trykt i bøker, og jeg har dessverre ingen kunnskap om i hvilken grad de har vært redigert før de ble trykt.

## 4. Tekstanalyse

Dette arbeidet har, som tidligere nevnt, tre mål: Det første er å sammenligne og presentere de variantene av *Dei to søstre* som er skrevet ned i Norge. Det andre er å vise fram hvordan de ulike variantene kan ha blitt formet av prosesser som kjennetegner muntlig diktning og muntlig tradering. Det tredje er å kommentere tidligere forskere, innsamlere og utgiveres antagelser og konklusjoner om *Dei to søstre*, i den grad det er mulig for meg. Alle disse tre aspektene vil være tilstede i tekstanalysen.

Tekstanalysedelen er delt inn i fire deler. Den første delen består av to innledende kapitler. Disse kapitlene omtaler den kulturhistoriske bakgrunnen som former antagelsene vi gjør om framføring av ballader som *Dei to søstre*, og inneholder en diskusjon om plassering av *Dei to søstre* innenfor forskjellige former for typologi eller *modus*.

Selve analysen av tekstmaterialet er fordelt på tre geografiske områder: Telemark/Agder, Oppland og Vestlandet. Telemark er det området som har flest nedskrevne varianter, og forekomsten av formler og motiver i Telemark speiler stort sett forekomstene i resten av landet. Derfor presenteres det store flertallet av Telemarksvariantene under ett, med den hensikten å gi et bilde av de generelle tendensene *Dei to søstre* viser i Norge. Imidlertid finnes det også motiver som er sterkt tilstede i tradisjonen på Vestlandet og i Oppland, som ikke finnes i Telemark. Hvert enkelt område blir presentert med generelle trekk først, og med mer inngående analyser av enkeltvarianter etterpå.

I utgangspunktet er fellestrekkene innenfor de geografiske gruppene ikke så mye mer iøynefallende enn de fellestrekkene som strekker seg gjennom hele det norske tradisjonsreservoaret. Samtidig kan vi også bruke dette argumentet overfor den norske nasjonale tradisjonen – flere av variantene har for eksempel like mye til felles med svenske eller færøyske varianter som de har med andre norske varianter. Det finnes også to varianter som ikke hører til noen av disse tradisjonene: Variant 78 fra Berg i Østfold og variant 84 fra Brandval i Hedmark.<sup>15</sup> Fordelingen av variantene på tre forskjellige geografiske tradisjoner er dermed delvis en praktisk vurdering. Når det er sagt, finnes det også tydelige spor av regional tradisjon innenfor de geografisk fordelte gruppene, og derfor mener jeg en geografisk inndeling er den mest hensiktsmessige.

Det lar seg ikke gjøre å trekke noen generelle slutninger ut fra variantene av *Dei to søstre* med tanke på tidsperiodene de ble samlet inn i, og tilstanden til balladekulturen i Norge. Det er tydelig at den største graden av aktiv gjendiktning har skjedd *før*

---

<sup>15</sup> Disse tre variantene er tatt med i katalogiseringen av motiver i vedlegg 2, men er ikke analysert i hovedteksten.

innsamlingstidspunktet, også når dette er så tidlig som i 1850-årene. Når vi ser på i hvilken grad kildene i Telemark benytter seg av et lokalt eller regionalt tradisjonsreservoar, er det ingen forskjell mellom 1850-tallet og 1910-tallet.<sup>16</sup> I både Bugges og Berges oppskrifter finnes de fragmenterte og de fullstendige variantene side om side. Bugges oppskrifter er tvetydige på dette området: Noen tekster ser ut til å være resultat av sviktende hukommelse hos sangeren (for eksempel variant 58), mens andre er rene utdrag og enkeltscener. Flere av disse inneholder helt andre typer strofer enn de fullstendige variantene har, slik at det ser ut som om Bugge til en viss grad har samlet på anomalier på egne ark. Dette gjelder for eksempel variant 89. Det kan også tenkes at han har latt være å skrive ned materiale han allerede hadde fra nye informanter. Den tekstkritiske delen av arbeidet mitt dekker imidlertid ikke den typen problemstillinger. Analysen under vier seg til det litterære innholdet i de tekstene som foreligger.

Når vi ser på hele det norske tradisjonsreservoaret under ett, ser vi at tydeligste sporet av den muntlige tradisjonen er den sterke tendensen til *incremental repetition*. De mest innholdsrike variantene har to-tre repetisjoner av hver eneste replikk eller hendelse, og når vi sammenligner variantene ser vi at vi enkelt kan utvide hver strofe til sju-åtte strofer. *Incremental repetition* er et grunnleggende sjangertrekk i balladen, men den store forekomsten her åpner for spørsmålet om *Dei to søstre* tidlig i sin eksistens har vært brukt til dans. Repetisjonen har fortsatt en nøkkelfunksjon i kjededansen på Færøyene: ”Kædedandsen har sit eget følelsesforløb, og en helt bør ikke dø i løbet af blot ét eneste vers: ti vers, tyve vers, så kan det gå” (Knudsen 1962, i Andreassen 1992, s. 128). Hvis vi skal ta dette sitatet bokstavelig, viser repetisjonene at det ikke er den yngste søsterens død, som konsekvent bare har én strofe, som er viktig i denne visa – men det er harpebyggingen og bryllupet som er de sentrale scenene.

En fortelling som *Dei to søstre*, formidlet gjennom så mange oppskrifter som i sin tur er resultatet av flere hundre års tradering, er naturligvis en kompleks tekstmasse som må ses opp mot mange forskjellige perspektiver. Analysen her dreier seg om hvordan vi kan se spor av hvordan muntlig diktning, tradering og framføring har formet de ulike variantene. Til å begynne med vil jeg derfor introdusere den kulturhistoriske bakgrunnen for framføringer av *Dei to søstre*.

---

<sup>16</sup> I de andre områdene er utvalget av varianter for lite til at jeg kan uttale meg om dette, men det i seg selv tyder på at balladetradisjonen stod svakt på disse stedene.

#### 4.1. "Brure- og brurgumma-klæe": Kulturhistorisk bakgrunn

Et av stedene i *Dei to søstre* som kan tenkes å innholde en dobbel scene, er de delene av visa som refererer til håndarbeid. Håndarbeidet er et sentralt *topos* i balladetradisjonen fordi framføringene av balladene har vært knyttet til slikt arbeid. I *Dei to søstre* ser vi både konkrete og implisitte referanser til håndarbeidet. Lars Lönnroth (1978) siterer Torkild Knudsen: Den færøyske tradisjonen vi kjenner til nå, med kjededans og allsang under ledelse av en *skipari*, var inn til nyere tid bare én del av balladetradisjonen. De samme sangene ble sunget under *kvøldsetur*, "kveldssete", der man satt sammen i stuene og holdt på med forskjellig arbeid, som spinning og karding. Selve *kvøldsæta*-institusjonen tok slutt mot slutten av 1800-tallet, men innad i familiene ble det fortsatt sunget ballader til arbeidet om kveldene helt fram til nyere tid (Andreassen 1992, s. 135).

I denne sammenhengen tok sangene andre former: det ble brukt andre melodier og repetisjoner ble utelatt. Tempoet og rytmen var mer fritt, og det var én som sang alene. Omkvedene ble utelatt innimellom, eller gjort kortere (Lönnroth 1978, s. 89-90). Knudsen viser til at en lignende praksis foregikk i jyske "bindestuer", og mener for øvrig at denne tilpasningen av visa ut fra situasjonen må ha vært praksis i resten av Norden også (ibid.). Jeg ser ingen grunn til at dette ikke skulle stemme – håndarbeidet innendørs har vært det samme over hele Norden, og der det har vært balladetradisjon har slike store fortellinger sikkert vært kjærkommen underholdning.

Slik balladesangen i Norge framstår i dag, preges den av svært varierende tempo og rytmikk, og det er vanskelig å se for seg hvordan melodiene skulle kunne tilpasses en dansende folkemengde. Dette blir tydelig når vi lytter til opptak av sangere som Kristense Kyte (kilden til variant 53/54) og Rønnaug Vangen (kilden til variant 42/46) (Norsk folkemusikk 1995, Norsk folkemusikksamling 2005). Det musikalsk fleksible og formidlingsmessig noe introverte uttrykket til disse kildene stemmer overens med at visene har vært brukt blant annet som akkompagnement og underholdning til stille og rolig arbeid gjennom flere hundre år. Vi kjenner tross alt ikke til noen tradisjon for balladedans i Norge etter senmiddelalderen (Solberg 2011, s. 69).

Lönnroth kommenterer at veldig mange av de svenske kildene som sang ballader på 1800-tallet, hadde vært tjenestepiker på store gårder, hvor de har deltatt i slikt "kvinnearbeid" (ibid.) Faktisk viser Sofus Larsens gjennomgang av danske ballader en tilnærmet komplett katalog over de ulike retningene innenfor håndarbeid som en gifteferdig kvinne burde beherske. Disse ferdighetene ble i stor utstrekning praktisert på landsbygda til langt opp i moderne tid (Lönnroth 1978, s. 90).

Kvinnearbeid tar opp mye plass i de svenske balladene som ble nedtegnet på 1800-tallet. Påfallende mange av tekstene som er samlet inn på den tiden dreier seg om forlovelse og bryllup og tapt kjærlighet (Lönnroth 1978, s. 92). Lönnroth knytter forkjærligheten for denne tematikken opp mot balladen som fast inventar i kvinneestuet, og mot tradisjonelt kjønnsrollemønster (ibid.). Han påpeker at dansevisene på Færøyene, og de balladeoppskriftene som ble nedtegnet blant adelen på 1500- og 1600-tallet, viser en mye større utbredelse av historiske figurer og politiske temaer enn repertoaret blant svenske bønder på 1800-tallet gjør. Denne typen innhold i visene har imidlertid gått tapt sammen med kjededansen (ibid.). For sangere og publikum som levde i århundrene etter slike politiske hendelser, opplevdes de ikke som relevante nok til at de var verdt å tradere, slik Ong (1982) viser (se kapittel 2.1.).

Lönnroths egen analyse av balladen *Herr Olof och älvorna*<sup>17</sup> viser at de tidligste opptegnelsene av denne balladen, på 1500- (dansk) og 1600-tallet (svensk), i mye større grad inneholder høviske innslag og mangfoldige repetisjoner enn versjonen som er nedtegnet på 1800-tallet (1978, s. 93). Denne varianten er først og fremst en tekst som omhandler kvinners bekymring for Herr Olof og hans tragiske skjebne (Lönnroth 1978, s. 107). Greta Naterberg, som var kilden til denne varianten av *Herr Olof*, er også kilden til variant D av *De två systrarna* (SMB I, s. 102). Fortellingen om de to søstrene har altså vært oppfattet som relevant for Greta. Muligens er dette en av grunnene til at *Dei to søstrene* har overlevd i et så stort mangfold – at beskrivelsene av relasjoner mellom kvinner, et katastrofalt bryllup og tapt kjærlighet, nettopp var temaer som fenget publikummet i systua.

Målet med den unge kvinnens håndarbeid ville være å fylle utstyrsboksen, slik at hun ble godt rustet for et framtidig bryllup og ekteskap. Lönnroth konkluderer at ”den repertoar som særskilt trivdes i kvinnostugan var den som handlade om trolovning, bröllop, ondsinta förförare och sviken kärlek” (1978, s. 92). Lönnroth mener dette er grunnen til at så mye av repertoaret som ble samlet inn på 1800-tallet dreier seg om nettopp denne typen tematikk.<sup>18</sup> Når kvinnene satt slik sammen og forberedte seg på framtiden, ville de mer erfarne kvinnene bruke diktningens didaktiske makt til å informere og advare de unge kvinnene om kjærlighetslivets mange potensielle komplikasjoner (ibid.).

I den forbindelse trekker Lönnroth (1978, s. 96) fram balladetyperen ”Bryllup med forviklinger”, den strukturelle typen blant balladene som var blant de mest utbredte da

---

<sup>17</sup> Den tilsvarende balladetyperen i norsk tradisjon heter *Olav Liljekrans*.

<sup>18</sup> Lönnroth snakker om svenske forhold her – i Norge er bildet mer nyansert, fordi det innsamlede repertoaret viser et større mangfold av typer.



innsamlerne banket på dørene på 1800-tallet. ”Bryllup med forviklinger”-gruppen kan oppsummeres slik:

1. To elskende, A og B, skal gifte seg.
2. En demonisk rival, C, (ofte et naturvesen, men av og til et menneske) lokker A ut i fordervelsen umiddelbart før bryllupet.
3. Bryllupsfesten ender med tragedie, med mindre B i tide får mulighet til å redde A fra Cs vold. (Lönnroth 1978, s. 96, min oversettelse).

For Lönnroth henger forkjærligheten for denne balladegruppen sammen med den strenge seksualmoralen som hersket i områdene ”sör for fäbodgränsen” i Sverige, altså der de ikke drev med seterdrift (ibid.). Den demoniske C ble dermed et bilde på den typen fristelser som man måtte vokte seg for hvis man skulle overholde samfunnets normer for dyd og moral. I Norge, som i nordlige deler av Sverige, var seterdrift, nattefriing og den ”usedeligheten” som medfulgte, både velkjent og veletablert, så behovet for denne didaktiske funksjonen av slike ballader var muligens ikke så stor (ibid., Hodne mfl. 1985, s. 43-44). En gjennomgang av kildene til *Dei to søstre* i Telemark viser at ganske mange av dem fikk barn før ekteskap, men det ser ikke ut til å ha endret livsløpet deres nevneverdig (Jonsson og Solberg 2011).

Vi ser likevel at mange av de innsamlede balladene i Norge hører hjemme i ”Bryllup med forviklinger”-gruppen.<sup>19</sup> Det kan ha sammenheng med at det var sterke trosforestillinger knyttet til brudens sårbarhet overfor onde makter i dagene rundt bryllupet (Lönnroth 1978, s. 102). For øvrig trenger vi ikke se lenger enn til dagens populærkultur for å anerkjenne at ”Bryllup med forviklinger”-modellen borger for spennende, og svært populære, historier. Dessuten vet vi at ballader ble sunget i sosiale sammenkomster, og bryllupet er derfor en annen potensiell dobbel scene.

Det er interessant å betrakte *Dei to søstre* i lys av dette *topos*, selv om vår ballade havner litt på siden av andre slike bryllupsballader. Vi ser at handlingen langt på vei følger dette mønsteret. De to søstre avtaler å gå til vannet og vaske seg ”brureftan kveld” (Eksingedal-varianten). I mange varianter er ikke det forestående bryllupet nevnt med ett eneste ord, men vi får regne med at tradisjonsreferensialiteten sørget for at alle brukerne av denne balladen kjente til den omkringliggende konteksten for hendelsene. Den yngste søsteren (A i Lönnroths modell) blir lokket ut i fordervelsen, bortsett fra at i *Dei to søstre* er fordervelsen ganske så konkret – hun drukner. De onde kreftene som den eldste søsteren (C hos Lönnroth) representerer kommer ikke fra hennes rolle som demonisk, kanskje underjordisk vesen, men fra henne selv.

---

<sup>19</sup> Se for eksempel de mange variantene av TSB A 50, *Villemann og Magnill*.

Det onde i *Dei to søstrene* kommer fra den eldste søsterens helt og holdent menneskelige følelse av sjalusi og misunnelse.

Et avvik fra Lönnroths modell er at det i *Dei to søstrene* kommer inn to ekstra hjelpere i form av de to mennene som bygger harpa. Vi kan egentlig si at det er den yngste søsteren som med instrumentbyggernes hjelp redder *seg selv*, i de variantene der hun faktisk blir reddet. Hvor den nødvendige magien kommer fra, er også et godt spørsmål. I en del av variantene forklares den magiske transformasjonen med at de som bygger instrumentet enten er pilegrimer eller engler. Det er altså ikke noe demonisk som er i sving, men snarere noe fra den motsatte enden av den religiøse skalaen – noe hellig.

Lönnroth trekker fram den balladen som på svensk heter *Harpans kraft* som et av eksemplene på en slik ”Bryllup med forviklinger”-ballade. Den balladen er basert på historien om Orfeus og Evrydike. Her klarer brudgommen (B) å redde sin elskede (A) fra en underjordisk rival ved å spille magisk musikk – på en harpe.

Vi har sett at bryllupet er en fast balladescene som er tett knyttet sammen med håndarbeidet. Det finnes imidlertid også en symbolsk dimensjon i folkediktning som lar klær og klesdrakt kommunisere en dypere betydning. Edith Randam Rogers (1980, s. 58) forklarer hvordan referanser til klesdrakt brukes i ballader til å etablere relasjoner mellom personer, status og skjebne. Når det er snakk om en helt eller heltinne, har klærne en metonymisk funksjon; vakker klesdrakt er et uttrykk for heltinnens naturlige fysiske skjønnhet. Det er ikke slik at det er klærne som bidrar til å fremheve denne skjønnheten, snarere er det slik at heltinnens skjønnhet må uttrykkes gjennom en form for bildebruk som hører til balladens etablerte konvensjoner (Rogers 1980, s. 59).

Det samme gjelder rikdommer og kostbarheter, som ikke nødvendigvis forteller noe om sosial status (Rogers 1980, s. 58). Vi kan undre oss over at den yngste av *Dei to søstrene*, som er presentert som en bondedatter som vasker sine egne klær, kan prøve å kjøpe seg fri fra døden ved hjelp av gullringer og fullt utstyrte skip. Men disse eiendelene er også metonymiske. I følge Rogers viser materielle rikdom ikke bare til økonomisk trygghet, de representerer også emosjonell tilfredshet. Gull og sølv symboliserer altså et fullkomment liv og alt hva det kan tenkes å inneholde (ibid.).

Ut fra Rogers’ framstilling kan vi også konkludere at kostbare og forseggjorte klær også forteller noe om den aktuelle personens dyktighet og generelle status. Når den yngste søsteren holder på å drukne, ber den eldste henne om å få forloveden hennes som belønning for å redde henne. Den yngste svarer da med å tilby alle slags rikdommer, inklusive utstyret hun har forberedt: ”Aa du ska få bæire / brure- og brugumma klæe” (variant 13, Djonno-varianten). Så

dyrebare er altså disse klesplaggene: de kan potensielt redde liv. Ved å overta symbolene på den yngste søsterens status på ekteskapsmarkedet, kan den eldste søsteren gjøre et forsøk på å bli *alt* det som den yngste er.

I hver enkelt variant av *Dei to søstre* ligger denne konteksten og spiller opp mot den aktuelle framførelsen. Den kunnskapen og forståelsen for immanent betydning som sangere og publikum har, utgjør den til enhver tid virksomme tradisjonsreferensialiteten. I noen varianter kan vi peke hvordan den immanente kunnskapen virker, hvordan den blir aktualisert, og hvordan den ser ut til å ha gått tapt – eller har endret seg fra ett sted til et annet og fra en tid til en annen. Den konkrete situasjonen for framføringen er blant de faktorene som former teksten når den synges. Situasjonen spiller også inn når sangeren velger ut hva som skal synges og hva slags form det skal ha. I neste kapittel skal jeg gå nærmere inn på en teori om hvordan sangerne kan ha gruppert ulike ballader og hva slags situasjon de skulle brukes i.

#### **4.2. Fra tragedie til glede: Om modus og omstemning**

Balladeforskere delte fra ganske tidlig av de ulike balladetyperne inn i grupper. Grundtvig (1862) plasserte *Dei to søstre* i gruppa ”trylleviser”, det som på norsk kalles ”naturmytisk vise”. Gruppene er basert på innholdet i visa: En naturmytisk vise inneholder elementer av magi og overtro, og kategorien utgjøres særlig av bergtakingsviser som *Margjit Hjukse* og *Liti Kjersti og bergjekongen*. Det er ingen tvil om at *Dei to søstre* er preget av magiske og overnaturlige fenomener. På grunn av det sentrale transformasjonsmotivet kan vi også plassere den som del av Kværndrups undergruppe ”omskapningsballader” (2006, s. 355-359). Jeg peker på tendenser til tradisjonsreferensialitet mellom ulike omskapningsballader i tekstanalysen under. Akkurat som med ”bryllup med forviklinger”-ballader, kan det ha eksistert en form for felles tradisjonsreservoar bestående av motiver og formler som ble assosiert med ballader med transformasjonsmotiv.

Det er dessuten mange trekk ved de ulike variantene av *Dei to søstre* som kanskje heller hører hjemme blant legendevisene. Legendeviser kjennetegnes ved at de handler om helgener og engler, og at de tematiserer religiøse spørsmål. *Dei to søstre* har noen åpenbare religiøse referanser, for eksempel i form nærværet av pilegrimer og engler, og i form av oppstandelsesmotivet som dukker opp i en stor andel av variantene. *Dei to søstre* befinner seg altså i en mellomposisjon mellom den naturmytiske og legendevisegruppa.

Forskernes oppdeling i slike grupper kalles *etisk* typologi. Kværndrup (2006, s. 377) mener imidlertid at det kan ha eksistert en form for typologi hos brukerne av disse visene, det som kalles en *emisk* typologi. Han viser til at ulike ballader kan ha hatt en bestemt form for

*modus* som ble definert av bruksområdet deres. Både sangere og publikum må ha hatt en bevissthet om ulike former for modus. De endringene av visa som skaper en ny modus kalles *omstemming*, og de kan foregå både i tekstlig innhold og i melodien (Kværndrup 2006, s. 376). Under kommer jeg til å vise fram hvordan ulike varianter av *Dei to søstrene* representerer forskjellige typer modus.

Det kreves en omstilling for sangerne å skifte fra én stemning til en annen, derfor må de og publikummet deres ha en bevissthet om når og hvordan dette skal skje, mener Kværndrup (2006, s. 377). De fire modi er allmenne og gjelder mange former for kunstneriske uttrykk. Studier av folkekultur med røtter i antikken og enda lenger bakover, viser at ritualer og seremonier benytter seg av disse fire modi (Kværndrup 2006, s. 385-386). Den første er *Den tragiske modus*, som er nært beslektet med *den satiriske modus* (ibid., s. 377). Skjemtevisene hører hjemme i den satiriske modus, hvor de gjerne presenterer et vrengebilde eller overdrivelse av sine tragiske motstykker (Solberg 1993, s. 22-23). I de norske variantene av *Dei to søstrene* kjenner vi ikke til noen slike innslag av satire, men den skotske *broadside ballad* fra 1656 viser hvordan en slik omstemming til satirisk modus kunne foregå. Det er tydeligvis noen som mener det har vært nok kjærlighet og død når denne varianten kommer så langt som til byggingen av instrumentet.<sup>20</sup>

7. What did he doe with her brest-bone?  
He made him a violl to play thereupon

8. What did he doe with her fingers so small?  
He made him peggs to his violl withal.

9. What did he doe with her nose-ridge?  
Unto his violl he made him a bridge.

10. What did he doe with her veynes so blew?  
Ha made him strings to his violl thereto.

11. What did he doe with her eyes so bright?  
Upon his violl he played at first sight.

12. What did he doe with her tongue so rough?  
Unto the violl it spake enough.

13. What did he doe with her two shinnes?  
Unto the violl they danc'd Moll Syms.  
(Child A, 1972, s. 126).

---

<sup>20</sup> Det er først i strofe 9 at denne skotske varianten går bort fra det faste mønsteret i andre varianter. Nesebeinet i strofe 10 er riktignok brukt til en nødvendig bestanddel på ei fele (strengestol), og blodårene brukes til strenger, men deretter blir det absurd: øynene hennes bruker han så han kan lese noter *prima vista*, tunga hennes synger med, og leggbeina hennes danser til (i beste Riverdance-stil, får vi tro).

Både Child (1972), Grundtvig (1864) og Liestøl (1909) mener at denne groteske humoren er en styggedom som ikke må være diktet av forleggeren selv. Jeg må nok være enig med dem i at dette neppe er originalt, men det er altså et fenomen som hører balladedikningen til. Det kan godt ha fantes slike satireversjoner i omløp i Norge også, som ikke har overlevd tidens tann. Hvem vet hva en dyktig sanger har funnet på å improvisere i festlig lag? Den skotske versjonen er et skriftlig dokument. En tilsvarende form for burlesk-grotesk instrumentbygging er også skrevet ned i Wales (Child L), og det er den eneste varianten av satirisk karakter som er funnet i muntlig tradisjon. Noe lignende har med andre ord ikke blitt muntlig tradert i Skottland heller. Det kan ha vært slik at satiriske versjoner av populære viser ble formet når situasjonen påkrevde det, men at de ikke ble værende i tradisjonen fordi de for eksempel var for bundet til tiden og stedet til å være interessante for neste generasjon.

Sikkert er det at *Dei to søstre* finnes både i tragisk modus og i det Kværndrup kaller *den komedieligende modus*. I komediebegrepet legger Kværndrup kort fortalt at det hele avsluttes med en *happy ending*, en verden i balanse der de elskende får hverandre. Komediemodus er nærmest for normalmodus å regne i balladesammenheng (2006, s. 377). Den siste formen for modus er *den heroiske modus*, hvor tragedien avverges ved hjelp av en heltedug, forløsende dåd (ibid.). Vi kan diskutere hvorvidt det går an å plassere enkelte av variantene av *Dei to søstre* i den heroiske modus, men det er ingen tvil om at vi ser fenomenet *omstemming* i aksjon i *Dei to søstre*.

Omstemmingen fra tragisk til komisk modus skjer i *Dei to søstre* i de variantene der visa ikke ender med brudens død som straff for hennes forbrytelse, men med at søsteren kommer tilbake til livet. I Vestlandvariantene har vi sett at det avsluttende tablået er at restene av den eldste søsteren ligger igjen i asken etter det store heksebålet, mens brudgommen sitter sørgende igjen. Denne avslutningen mener Brewster (1953) og de andre forskerne må ha vært den originale slutten på visa. Å lete etter urformen er ikke målet med denne oppgaven, så jeg vil nøye meg med å peke på det store omfanget av varianter som benytter seg av den positive slutten.

Når vi nå går i gang med å se nærmere på de ulike variantene, vil vi se disse omstemmingene i aksjon. Vi skal se at mens vestlendingene har tradert den tragiske utgangen av visa, har noen av variantene fra Oppland, og nesten samtlige av variantene fra Telemark, foretrukket at den yngste søsteren gjenopplives til ekteskapelig lykke.

### 4.3. Telemark

I likhet med de andre balladene som er nedskrevet i Norge, er de aller fleste variantene av *Dei to søstrene* fra Telemark. 61 av variantene er samlet inn der, alle sammen i Vest-Telemark. I tillegg er oppskriftene fra Åseral (variantene nr. 31, 55 og 65) og Setesdal (variant nr. 77, 80 og 95) så nær Vest-Telemark både geografisk og innholdsmessig at jeg regner dem som tilhørende samme tradisjon. På tross av, eller kanskje snarere på grunn av, denne store mengden materiale, ser vi at det hersker en generell enighet mellom disse variantene. Noen få skiller seg ut, men blant de fullstendige variantene er det først og fremst detaljene som utgjør variasjonen mellom de ulike tekstene.

Vest-Telemark står i en særstilling i nordisk sammenheng når det gjelder innsamling av ballader. Ingen andre steder i Norden kan skilte med et så stort og så variert balladerepertoar innenfor et såpass begrenset geografisk område (Jonsson og Solberg 2011, s. 494). Som eksempel kan vi trekke fram to av kildene som hadde *Dei to søstrene* på repertoaret: Jorunn Bjønnemyr (variant 21) sang hele 76 forskjellige ballader for Sophus Bugge. Bugge mente at hun var den beste sangeren han hadde truffet, og hun er utvilsomt den sangeren som har vært kilde til flest ballader i hele Norden (Jonsson og Solberg 2011, s. 494-497). Gunhild Sundsli (variant 22/23), troner på andreplass med 61 forskjellige ballader (Jonsson og Solberg 2011, s. 570).

Bengt Jonsson og Olav Solberg (2011) har skrevet et uvurderlig stykke kulturhistorie med sin bok "*Vil du meg lyde?*" *Balladsångare i Telemark på 1800-talet*". Den inneholder små og store biografier om kildene til blant annet *Dei to søstrene*. Det som er påfallende, er hvor mange av sangerne som tilhører de aller laveste klassene i samfunnet.<sup>21</sup> Nesten samtlige av kildene til de fullstendige variantene av *Dei to søstrene* fra Telemark, er husmannskoner, innerster og legdslemmer (Jonsson og Solberg 2011). Mens denne situasjonen nok ikke var gunstig for disse kvinnene, kan den ha vært fordelaktig for bevaring av balladetradisjonen.

Disse menneskene hadde få andre ressurser enn sitt nedarvede kulturelle materiale, og deres evne til å synge og fortelle kunne sikkert skaffe dem en status og velvilje som de ikke ellers ville hatt. De hadde altså motivasjon og anledning til å praktisere og dele tradisjonsmaterialet sitt. Som fattige og hardtarbeidende folk hadde de sannsynligvis minimal utdanning, noe som kan ha bidratt til å styrke den muntlig-kulturelle hukommelsen og diktereviden deres, og de hadde vel heller ikke mange muligheter til å orientere seg i nymotens

---

<sup>21</sup> De aller fleste kildene til *Dei to søstrene* er kvinner. De få mannlige kildene til denne balladen er i de fleste tilfeller spesielt kulturelt bevisste tradisjonsbærere, eller tilhører en spesielt kunstnerisk anlagt slekt (Jonsson og Solberg 2011).

former for underholdning. Som vi har sett, ga innsamlere som Landstad uttrykk for at den gamle sangtradisjonen var på hell og at de kom i siste liten til å redde denne kulturarven ut av et ”brønnende Huus” (Jonsson og Solberg 2011, s. 60).

I tråd med innsamlernes oppfatning ser vi at det er hos de eldste kildene, de som er født på slutten av 1700-tallet, at vi finner de mest innholdsrike variantene fra dette området. Disse variantene er de mest rikholdige i hele *Dei to søstre*-korpuset, selv om vi ser at der er motiver som finnes i Oppland og på Vestlandet, som ikke finnes i Telemark. Det som Telemarksvariantene gir sterkest uttrykk for, er evnen til å variere og utvide stoffet ved hjelp av repetisjoner som endrer seg på detaljnivå. Vi kan se av de innsamlede variantene, enten de utgjør én eller tjue strofer, at materialet har gjennomgått en fikseringsprosess, muligens i løpet de siste generasjonene før innsamlingen. Det materialet som utgjør Telemarksvariantene av *Dei to søstre* ser ut til å ha begynt å ”stivne i formen” – motivsegmentene som er brukt og rekkefølgen på dem ligger fast, men sangerne har fortsatt kunnet bruke sin egen kreativitet til å framheve eller utbrodere enkelte steder i teksten. Vi kan tolke denne kombinasjonen av fastlagt form og detaljimprovisasjon som et tegn på at den muntlige diktningen virkelig var på vei ut av det norske bygdesamfunnet i årene fram mot innsamlingen.

Samlet sett er altså *Dei to søstre* et bredt teppe vevd over ett mønster, men med små variasjoner innenfor de ulike motivsegmentene. Disse små endringene danner av og til vidt forskjellige bilder, og viser til forskjellige typer tradisjonsreferensialitet. Jeg skal forsøke å vise hvor i denne veven vi kan se rester av den rike muntlige kulturen som har eksistert i dette området. Til å begynne med vil jeg derfor gjennomgå det store bildet som brorparten av Telemarksvariantene utgjør, og beskrive mangfoldet i dem, scene for scene. Senere vil jeg trekke fram noen av de variantene som skiller seg markant ut fra mengden.

#### 4.3.1. Søstrene sammen

Vi kan se på *Dei to søstre* ut fra en akt-struktur. Inndelingen baserer seg på hvilke personer som er tilstede og forholdet ute-inne. Den første akten inneholder eksposisjonen og en oppbygning mot det første spenningshøydepunktet, som er drukningsscenen. Funnet av liket og byggingen av instrumentet utgjør andre akt. Tredje akt, som inneholder bryllupsscenen, står for høydepunktet i fortellingen, og er den eneste som foregår inne. Til slutt ser vi konsekvensene av handlingen utspille seg i en epilog. Ikke alle variantene i Norge har med en epilog, men variantene fra Telemark har generelt en tydelig framstilling av etterspillet til avsløringene i bryllupet.

I eksposisjonen til variantene fra Telemark ser vi det som kan være rester av en flytende oppfatning av plot (jfr. kapittel 2.1.). Ong regner med at fortellinger i muntlig litteratur ikke kan begynne ”in medias res”, fordi det ikke er noen ”res” å begynne midt i. Isteden begynner sangeren ”der det passer” (1982, s. 145). De variantene som er samlet inn av *Dei to søstre* kommer som tidligere nevnt fra en kultur der skriftlighet har fått ganske godt rotfeste, men i de aller fleste variantene kan vi se spor av en muntlig diktningsprosess enkelte steder, og innledningen til visa er et av disse stedene.

Noen varianter bruker en åpningsstrofe som presenterer faren til de to søstre, for eksempel slik:

Der bur en Mand her ute me Aa  
-paa Sande-  
han hæv dei deilige Døttane tvaa.  
-Baara bære de vene Vive fraa Lande- (Variant 4 e. Anne Lillegård, Eidsborg)

I de fleste norske variantene av visa, og særskilt i Telemark, hører vi overhode ikke noe mer til denne faren lenger ut i teksten (unntaket er enkelte varianter som presenteres under). Bortsett fra å bidra til kontekst og tilhørighet for de to hovedpersonene, er han overflødig. Muntlig diktning har en tendens til å legge fra seg det som er overflødig (jfr. kapittel 2.1.). Imidlertid er denne åpningsstrofen, spesielt den første linja før mellomstevet, en vanlig måte å åpne en ballade på, som for eksempel er brukt i legendevisa *Tora liti* (TSB B 22)<sup>22</sup>.

Kværndrup (2006, s. 550ff) har en gjennomgang av bruken av formelen ”ude med å”. Han trekker fram hvordan elva og vannkanten tradisjonelt er et åsted for overnaturlige hendelser, og peker på at forekomsten av denne formelen særlig er stor i ballader som omhandler kroppslige transformasjoner og ”sammenbrud i et familjært primærmiljø” (Kværndrup 2006, s. 566). Stedet ”ude ved å” mistet imidlertid noe av sin kraft på et eller annet tidspunkt. Spesielt i danske og svenske varianter, både av *Dei to søstre* og andre ballader, er denne formelen erstattet med forskjellige stedsangivelser, noe som tyder på tap av forståelse for betydningsinnholdet i denne formelen (ibid.).

Introduksjonsstrofen med søstrenes far kan altså ha hatt en viktig funksjon tidligere i traseringsprosessen. Ved innsamlingstidspunktet later det til at denne strofen bare har fått status som konvensjonell åpning. I de innsamlede variantene ser vi at de aller fleste tekstene åpner med en utgave av denne dialogen:

---

<sup>22</sup> Forkortelsen TSB refererer til typologiseringskatalogen *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (Danielsson mfl. 1978).



Syster tala te Syster saa  
-ved Sande-  
No vil me kon te Sauer Aa.  
-Baari bær saa vent eit Viv fraa Lande-

Hot sko me kon te Sauer Aa?  
-ved Sande-  
me hæv der kje anten vaske hel tvaa  
-Baari bær saa vent eit Viv fraa Lande-

Me vil tvaa kon kvite  
-ved Sande-  
saa me bli hvorare Systarne like  
(variant 1 e. Anne Golid, Seljord)

I variant 33 ser vi et eksempel på hvordan denne variasjonen kan arte seg: Kilden Torbjør Haugjen starter sin variant direkte ved denne dialogen, mens søsteren hennes Signe starter sin variant med ”Der bur ein Bonde ne mæ å”-strofen (Ekstra opplysninger, variant 33).

Disse tre strofene er åpningen på en scene mellom de to søstrene. Dette er et tydelig og gjenkjennelig bilde: Den eldste søsteren henvender seg til den yngste for å be henne bli med ned til vannet. Publikum vet at hun har ondt i sinne, og at hun har pønsket ut et påskudd. Vi ser at den yngste søsteren svarer med en parallell strofe, hvor hun stiller spørsmål ved planen. Denne strofen antyder at hun er mistenksom.

Ut fra konvensjonene i muntlig diktning bør kontrasten mellom de to allerede være etablert. Den blir ytterligere forklart og understreket ved hjelp av de dikotomiske strofene som følger etterpå. I Telemark handler disse kontrastene om de to søstrenes personlighet og utseende. Den aller vanligste av disse strofene er den som forteller om ferden mot elva:

Den øngste gjekk fyri mæ neslegje haar  
Den eldre gjekk ette mæ falske raa.  
(variant 6 e. Tone Tormodsdatter Nuten, Morgedal)

Bildet som vises fram henleder oppmerksomheten til den yngste søsterens utslåtte hår. Kværndrup (2006, s. 345) mener utslått hår signaliserer erotisk tilgjengelighet, men det kan også tyde på jomfrustatus og at hun er gifteferdig (Holzapfel 1980, s. 22). Håret er i folkediktingen ofte en attributt som signaliserer skjønnhet og sensualitet (Rogers 1980, s. 90). Det utslåtte håret er altså enda en markør som trekker publikums oppmerksomhet mot den yngstes utseende og ungdom. I tillegg har mange varianter en eller flere strofer som understreker kontrasten mellom de to, slik at publikum tydelig kan se for seg hvordan den yngste, lyse og vakre går sorgløst foran, mens den mørke og slemme lusker ondskapsfullt bak henne.

Den eine æ som plom i ve  
Den andre æ som orm i tre  
(variant 5/7 etter ukjent sanger)

Den eine ho æ so ven som Sol  
Den aire som Ormen smyg i Grjot

Ord som orm, grjot (stein), eller fraser som ”orm i ve”, er mye brukt.<sup>23</sup> Det gir et bilde av den eldste søsteren som noe uønsket som skjuler seg og ikke tåler dagslyset. Den yngste får derimot helgenaktige similer knyttet til seg: hun er ofte ”som Plom i tre”, jfr. ”Maria plomekinn” som er beskrevet i kapittel 2.4. Denne ordlyden er én av mange tegn som tyder på at for sangerne og publikummet som brukte *Dei to søstrene*, har den konnotative forbindelsen mellom den éne fullkomne kvinnen – i denne balladen – og den andre (Maria), vært åpenbar.

Over har jeg nevnt hvordan håndarbeidsmotivet er tilstede i *Dei to søstrene*. De eksplisitte referansene til håndarbeidet dukker opp i denne delen av balladen på Vestlandet og i varianten fra Dovre, som vi skal se i kapittel 4.4.4 og 4.5.3. I Telemark ser vi spor av en vektlegging av dyktighet bare i én variant:

Den yngri kunna skjøpå mat  
Den eldri eide inkji fat  
(variant 12)

“Skjøpå” er samme ord som det norrøne *skípa*, som betyr gjøre i stand. Denne strofen refererer i tillegg til at den yngste har større materiell rikdom enn den eldste. I følge Rogers (1980) skulle dette være et signal på at den yngste er bedre enn den eldste på alle måter, jfr. kapittel 4.1. Vi kan anta ut fra denne strofen, og ut fra en tilsvarende strofe vi ser i kapittel 4.3.5. at en framstilling av den økonomiske og materielle forskjellen mellom de to søstrene har vært vanlig andre steder også, kanskje i hele tradisjonen og i hele landet.

Den påfølgende dialogen preges av *incremental repetition*. Denne scenen fortsetter med å utnytte kontrasten lys/mørk eller hvit/svart. De ulike variasjonene ligner hverandre i så stor grad i hele området at de godt kunne hørt til en lengre repetert sekvens i én og samme variant, slik vi ser i de færøyske variantene som fortsatt ble danset til da de ble samlet inn. Den eldste søsterens mangler i forhold til den yngste understrekes og utvides ved hjelp av disse repetisjonene. De fleste variantene har bare én eller to av disse strofene, men vi kan tenke oss

---

<sup>23</sup> Se vedlegg 2 for oversikt over alle de forskjellige kontrastene som brukes.

at dette har vært et av stedene i teksten der tidligere sangere har kunnet improvisere ut fra situasjonens krav. Den yngste søsterens utsagn er varierte i så stor grad at det bidrar til å skape en viss sympati for den eldste søsteren. Liestøl mente at disse replikkene, og sympatien som følger med den, var et svakt ledd ved *Dei to søstrene*, fordi en eventuell sympati ville svekke den tragiske kraften i visa (1909, s. 44).

Du maa tvaa deg so qvit du ve  
so bli du aller di syster lik.

Um du deg tvaade so qvit som bejn  
So fær du aller fæstarsvejn.

Du maa tvaa deg so qvit du kan  
So fær du aller fæstarmann.  
(variant 2 e. Olav Glosimot, Seljord)

Det er også vanlig at replikken til den yngste søsteren framhever den eldste som så stygg og annerledes at hun ikke hører til i familien. Den eldste gjøres til en fremmed som står utenfor det livsviktige fellesskapet:

”Um du tvær deg so kvit’e som snjor  
So bli du ’ki lik anten syster hell bror.”

”Um du tvær deg kvit som Krit  
So bli du alli di Syster lik.”  
(variant 14 e. Turi Kleivi, Fyresdal)

At den yngste søsteren ikke er noen engel på alle felt, er med på å spisse den dramatiske konflikten mellom de to på en måte som gjør visa mer spennende. Muligheten for sympati også med den eldste søsteren kan ha bidratt til å gjøre *Dei to søstrene* så populær, fordi denne balladen bød på identifikasjon og god underholdning. Vi kan se for oss at ikke bare den yngste søsteren, som er heltinne og blir offer for vold, har tjent som identifikasjonsobjekt, men også den eldste. De spydige kommentarene fra den yngste er med på å gjøre det mer forståelig at den eldste søsteren skyver den yngste ut i vannet.

Den yngri sette seg på ein stein  
den eldri skuva ’æ ut for mein  
(variant 12 e. Hæge Soli, Fyresdal)

Når den yngste søsteren ligger i vannet snus statusforholdet mellom de to opp ned, og hun som har vært hånlig, er nå nødt til å trygle om hjelp. Dette er nok et sted hvor sangerne har kunnet dikte nye repetisjoner. Sekvensen er gjerne preget av parallelle strofer på to og to som gjentas med små endringer.

”Kjære mi syster du hjølpe meg i land  
eg ska’ gjeva deg mitt røde gullbånd.”

”Nei slet ikkje rekkjer eg deg hånd  
eg fær vel likevæl dæ røde gullbånd”

”Kjære mi syster hjølpe meg opp på jor  
så gjev eg deg den røde gullsnor”

”Nei slett inkje hjølper eg deg på jor  
eg fær vel likevæl den røde gullsnor”

”Å kjære mi syster, rekk meg hånd  
så gjev eg deg min festarmann!”

”Slett inkje rekker eg deg hånd  
eg fær væl likevæl din festarmann”  
(variant 16 e. Lars Veslestøyl, Seljord)

Den yngste søsteren tilbyr alle slags rikdommer, men den eldste vil ikke ha noe annet enn forloveden hennes. Enden på denne scenen kan variere noe. Det aller vanligste er at den yngste ikke vil gi seg: ”Før du ska’ få min festarmann / før ska’ eg fljote langt eg kann” (variant 6 e. Tone Vistadbakkjen, Skafså). Heltinnen viser her at hun er villig til å kjempe for kjæresten til siste slutt. Imidlertid finnes det en annen mulig avslutning som vektlegger den yngste søsterens fromhet. Denne avslutningen ser vi under i diskusjonen av variantene etter Ragnhild Halvorsdotter.

Noen varianter har en strofe som signaliserer en overgang fra denne scenen til den neste. Det er en potensielt ganske lang forflytning i tid mellom tidspunktet da den yngste søsteren drukner og den eldste søsteren gifter seg med festarmannen hennes. Dette ser vi i variantene fra Vestlandet og Oppland. Noen telemarksvariantene skildrer hvordan den eldste søsteren triumferer:

Den yngri flaut på bylgja blå  
Den eldri for heim i sin bryddaupsgår.  
(Variant 12 og 18 e. Hæge Soli, Fyresdal)

Den yngre reiste af i strie Flo  
Den ældre gjek heimat, saa godt ho lo  
(variant 4 e. Anne Lillegård, Eidsborg)

I denne delen av visa kan vi også se en velkjent balladeformel i aksjon. Praksisen med å ”blusses til brudehus” var en vanlig skikk i middelalderen som ble videreført i bygdemiljøet helt opp til 1800-tallet (Lönnroth 1980, s. 102, Solberg 1993, s. 194). Publikummet får se den eldste søsteren pyntet til brud:

Den eldste blei klædd i brurehus  
Dei bar for henne dei håge voksljus  
(variant 31 e. Ingebjørg Liestøl, Åseral)

Dette foregikk når bruden og brudgomen skulle gå til sengs, og formålet med det var at bruden skulle beskyttes mot onde makter på ferden mellom festen og soverommet (Solberg 1993, s. 194). Det er unektelig en viss ironi i at den onde søsteren må beskyttes fra demoniske krefter på sin vei til sengs med sin søsters forlovede. Vi kan jo spekulere i om brukerne av visa har vært klar over denne ironien, eller om bruken av denne formelen heller skyldes at den er en fast uttrykksmåte i forbindelse med bryllup i balladene. Uansett legger Telemarksvariantene opp til et narratologisk grep som viser to typer hendelser samtidig: at den eldste blir gjort til brud, mens den yngstes lik flyter død i vannet.

#### 4.3.2. Harpa: et liv etter døden

De som finner liket er for det meste fiskere, men de dukker også opp som pilegrimer og spelemenn. Ordet ”tvaddarar” og ”vaddarar” er relativt ofte brukt. Grundtvig kommenterer at det mest sannsynlig er en forvanskning av det færøyske (eller tilsvarende på norrønt, min anm.) ”tveir vallarar”, som betyr omstreifere eller pilegrimer (1862, s. 509).

Det later til at det er ganske bred enighet i Telemarksvariantene om at fiskerne ikke er fiskere likevel: ”De var kje Fiskarar om de va ligt / men de va tvo englar af Paradis” (variant 2 e. Olav Glosimot, Seljord). Denne forklarende strofen plasseres riktignok ofte som konklusjon helt til slutt, eller her, hvor de to hjelperne blir introdusert. Her kan ikonografien i kirkene ha spilt inn i billeddannelsen i balladen: Engler er ofte avbildet mens de spiller på harper. At fiskerne egentlig er engler forklarer også de overnaturlige kreftene som er i spill når liket blir funnet, og er med på å gi et legendevisepreg på Telemarksvariantene.

Disse forbipasserende spør seg om de skal begrave liket eller om de skal lage en harpe av det. I kapittel 4.5.4. vil si se at den yngste søsteren faktisk blir begravet, men det er altså bare én variant i Norge som har dette motivet. Diskusjonen om hvorvidt de skal begrave liket kan være en rest av at dette motivet har vært mer utbredt:

Der for tvo fiskarar alt ette-mæ straand  
so saag dei det likje aa gronnen laag

”Sko detti likje paa kyrkjegard  
hell sko me gjera ei horpe ut av?”

”Nei, me vi gjera ei horpe utav;  
so reiser me kaan til bryllups-gar.”  
(Variant 10 e. Tone Tormodsdatter Nuten, Morgedal)

De to påfølgende strofene smaker av den gjentakende tendensen ved muntlig diktning: Publikum får vite hva som skal skje slik at det blir tydeligere for dem når det skjer.

I strofene der instrumentet skal bygges, finnes det rester av *incremental repetition* som gjør at vi i noen få varianter nærmer oss det absurde som vi ser i det skotske skillingstrykket fra 1656. Det kan virke som om kjernestrofene i harpebyggesekvensen er de tre bestanddelene kropp, fingre og hår, som vi også ser i variantene fra Vestlandet og Oppland. Noen av variantene har også med strofen der de bruker hennes røde gullring. Festegullet, som det ble kalt, viser til hennes status som forlovet (Solberg 1999, s. 194). Jeg vil diskutere ringen nærmere i kapittel 4.4.1 under. I instrumentbyggings-sekvensen står vi overfor det underlige paradokset at innholdet og ordlyden i disse strofene er bemerkelsesverdig lik i variantene i hele Norge, til og med også i Norden, samtidig som de viser til helt forskjellige instrumenter.

So tok dei hennar kvite kropp  
o gjore derav ein horpestokk

So tok dei hennas gule hår  
o gjore derav ein horpetrå

So tok dei hennas veslefing  
o gjore derav ein stillepinn

So tok dei hennas røde gullring  
o gjyllte horpa runn ikring  
(variant 30 e. Hæge Kjilan, Fyresdal)

Byggingen av instrumentet har altså gjort sterkt inntrykk både i språklig form og som mentalt bilde, men de faktiske bildene brukerne har sett for seg må ha vært vidt forskjellige. Variant 16 etter Lars Veslestøyl forteller: ”Så tok di hennar gule hår / di gjore derav sittertrå”. Langeleiken er et citerinstrument, så det kan være en slik hans variant refererer til, men det har også fantes instrumenter *før* langeleiken med navn som har ordet ”citer” i navnet (Aksdal & Nyhus 1998, s. 30). I kapittel 4.4.3. vil vi se en annen variant av *Dei to søstrene* som har med en langeleik.

I Telemark ser vi også spor av at de mange mulighetene til å utbrodere og forlenge denne sekvensen har blitt bevart. For eksempel har variant 40 fra Eidsborg strofen ”Dei tok hennes arma / å gjore ti horpekarmar”. At armene blir tatt i bruk i instrumentet finnes også i noen av de færøyske variantene: ”Teir tóku hennara ljósa arm / gjørdu sær til harpuskjarm” (Færøysk C), samt i en walisisk variant: ”And what did he do with her arms so long? / He made them bows for his violon” (Child L). Vi skal også se i kapittel 4.5.3 at Margreta Opheims variant bruker armene i instrumentet. Ettersom disse forekomstene er blitt funnet over et relativt stort geografisk område, kan det tyde på at sekvensen med armene kan ha vært i bruk i større grad tidligere, eller at en slik utvidelse er en naturlig forlengelse av de bildene som allerede er skapt.

I Ragnhild Halvorsdotters variant under ser vi også et eksempel på andre kroppsdelar som tas i bruk. Felles for alle de forskjellige utslagene av kreativitet i forbindelse med instrumentbyggingen, er at den grunnleggende logiske forbindelsen mellom kroppsdelens form og utseende og den aktuelle delen av instrumentet, forblir noenlunde intakt.

Når instrumentet så er bygget, skal det fraktes til bryllupsgården. Telemarksvariantene demonstrerer at tradisjonen for å bruke kjente balladeformler fortsatt sto sterkt; flere av dem har tatt med en strofe som omtaler hvordan harpa skjules og ”svøpes i mår”:

Dei tok dæn horpa, sveipt 'a i mår  
Så gjenge dei seg te bryllaupsgår  
(variant 6 e. Tone Vistadbakkjen, Skafså)

Så tok dei horpa under 'n skjinn  
Gjekk seg av bryllups-stova inn  
(variant 21 e. Jorunn Bjønnemyr, Mo)

Dette motivet vil vi også se i varianten fra Eksingedal (kapittel 4.5.4). Holzapfel (1980, s. 50) identifiserer formler der noe svøpes i skinn som *konfrontasjonsformler*. Den som ankommer sveipt i mår eller skarlagensskinn er i balladen en person som er fiendtlig innstilt, lyver, eller på en eller annen måte signaliserer en farefull situasjon (Holzapfel 1980, s. 51).

Bruken av denne formelen tvinger fram noen spørsmål. Disse fiskerne eller spelemennene står på det godes side i denne fortellingen. Vi kan da velge hvordan vi skal tolke at de har svøpt instrumentet i skinn: Enten dreier det seg om en betydningsforskyvning for konfrontasjonsformelen, eller så har sangerne brukt den fordi den er en velkjent balladeformel som har tapt sitt betydningsinnhold for dem. Hvis formelen har funnet veien inn i denne balladen bare som et fast uttrykk for en gjenstand eller person som bringes inn i et hus, så kan den underliggende betydningen ha gått tapt for de som brukte denne strofen mens tradisjonen var på hell.

En betydningsforskyvning ville på sin side innebære at selve handlingen å skjule noe ikke behøver å være ondsinnet, men heller antyder at noe er hemmelig. Da ville det være logisk for sangerne å bevisst bruke denne formelen for å uttrykke et spesielt innhold. Under skal vi se (for eksempel i kapittel 4.3.6) at den tradisjonsreferensialiteten som er i sving blant disse sangerne kan variere. Derfor vil jeg tro at alle disse tre svarene kan være riktige, ut fra hvilken sanger og hvilken framføring det er snakk om.

En annen mulighet er selvfølgelig at denne overgangsscenen har *snudd* forståelsen av hvem som har ondt i sinne. Den harpa som er gjemt under skinnet er en igangsetter av fare - for den eldste søsteren som nå urettmessig sitter brud. Fiskerne som tar harpa inn i huset *har* uærlige hensikter som de ønsker å holde skjult overfor de andre i bryllupsgården, men deres uærlighet vil ramme den skyldige og sørge for at rettferdigheten skjer fyllest.

#### 4.3.3 Det ulykksalige bryllupet

Bryllupsscenen er det store dramatiske klimakset i *Dei to søstrene*. Denne scenen er en potensiell dobbel scene, jfr. kapitlene 2.1. og 4.2. Ballader var en del av underholdningen ved bryllup og store festligheter, og det kan være ytterligere en årsak til populariteten til ”bryllup med forviklinger”-ballader. I bryllupssekvensen vil jeg spesielt trekke fram en spennende dramaturgisk struktur som preger et overveldende flertall av Telemarksvariantene.

Aller først får vi se de to hjelperne bringe instrumentet inn til bryllupet. I hele det norske tekstkorpuset er det utbredt at de setter seg på dørstokken, slik at de ikke er helt inne og ikke helt ute. Dette kan forstås som et symbol på den mellomposisjonen mellom liv og død der harpa og den yngste søsteren befinner seg. De to hjelperne tilbyr seg å spille, og i noen varianter ber de om vanlig spelemannslønn:

Vi di gjeve kon øl å mat  
So ska me spile for dikkon i dag

Me ska gjeve dikkon øl å mat  
vi di spile for okkon i dag  
(variant 18 e. Hæge Soli, Fyresdal)

Når harpa begynner å spille, får bruden i noen varianter en umiddelbar reaksjon: ”Horpa ho for te låte / bruri ho for te gråte” (variant 17 e. Eivind Auversækre, Høydalsmo). Viktigst er imidlertid at harpa får hovedrollen og spiller uten avbrytelser på de første tre strengene. Her ser vi tydelig hvilken rolle den aggregierende tendensen i muntlig diktning har spilt for *Dei to søstrene*. Det at sangerne har kunnet ramse opp ”slaget det første, slaget det andre” med tilhørende opplysninger, har vært essensielt i traderingen av denne balladen. Budskapet som formidles av de fire første strengene er de aller mest enhetlige strofene i hele tekstkorpuset. Hver eneste variant er enige om at den første strengen forteller at ”bruden er min søster”:

Horpa slo slagje fyste  
Brure æ mi syster

Harpa slo slagje are  
Skjenkaren æ min far’e

Harpa slo slagje tree  
Brugomen æ min bele  
(variant 18 e. Hæge Soli, Fyresdal)

Den andre strengen kan også spille, som er vanlig i resten av landet: ”Brure heite Anne”. Denne opplysningen er mindre avgjørende for resultatet, og er dermed mer utsatt for endringer. I variantene fra Oppland og Vestlandet skal vi imidlertid se at denne opplysningen spiller en større rolle, og dermed ikke endres i så stor grad.

Harpa får ikke komme med slike beskyldninger uimotsagt. Etter den tredje strengen, blir den avbrutt. Noen ganger skjer avbrytelsen etter den fjerde strengen, som konsekvens av det som har blitt sagt. For publikum skapes et helt nytt bilde: Fokuset flyttes fra harpa til reaksjonene fra de som hører på. I noen varianter er det brudekvinnene, som tar ansvar på brudens vegne:

Up so sprang dei bruquindur tvo  
de fører bort de horpelioe

Bort mæ horpa aa horpeslaat  
Bruri hev so vont i sit hovu faat  
(variant 2 e. Olav Glosimot, Seljord)

Det kan også være bruden selv, som klager over hodepine og magesmerter, eller tyr til vold. Brudgommen svarer med å ta harpa i forsvar:

Brure ho tradde paa Spelemanns Taa  
di slaa den Harpa i Stykkjer smaa



Brugom fram ivi Bore sprang  
Di lata den Haarpa hava sin Gang  
(variant 4 e. Anne Lillegård, Eidsborg)

Formelen ”over bordet sprang” er en gjenganger i den strofen hvor brudgommen for første gang spiller hovedrollen. Holzapfel (1980) beskriver hvordan bordet fungerer som ”et symbol på fest og glede, og dermed som en sterk kontrastscene til den truende fare” i ballader og i middelaldersk ikonografi. Fra senmiddelalderen og helt fram til nåtiden, har langbordet vært det sentrale møbelet i stua i bondesamfunnene i Norden. Den eneste sitteplassen var en benk som var montert fast på veggen, så der satt folket. Holzapfel mener at ”sprang ivi bord” må forstås rent bokstavelig – hvis en person ble oppbrakt og ville raskt ut på gulvet, var å klatre over bordet det eneste mulige. Vi kan dermed levende se for oss reaksjonene blant publikummet til harpa, og publikummet til *Dei to søstre* når denne balladen ble framført i festlige lag. Nå kan den fjerde strengen på harpa komme med det avgjørende budskapet:

Brugomen brast ti gråte  
di lete den horpa låte.

Horpa slo slagje fjore  
brure me forgjore

Brugomen fram igjenom bore sprang  
de lete den horpa ha sin gang.

Horpa slo slagje femte  
Brugomen heiter Svenkje  
(variant 18 e. Hæge Soli)

De aller fleste variantene i Telemark har en femte streng, og mange har også en sjettestreng. Vi har sett at Liestøl (1909, s.44) mener at tre strenger må ha vært det originale (se kapittel 1.5.1). Det kan så være, men i de norske variantene har samtlige av de fullstendige tekstene, samt mange av de fragmenterte, minimum fire strenger. Det er en sekvens som inviterer til utvidelse og *incremental repetition*. Med en dyktig sanger kan det nok hende at denne sekvensen har vært trukket ut til bristepunktet for et interessert publikum som venter på avslutningen, eller at dette også er et sted hvor det er rom for komikk og satire, jfr. kapittel 4.2.

#### 4.3.4. Etterspillet

Nesten alle de fullstendige Telemarksvariantene omstemmes til komediemodus ved å fortelle at harpa slås i stykker og den yngste søsteren kommer fram av delene. Da skjer det tydeligvis en oppheving av magien som kan bringe henne tilbake til livet. Som sagt har tidligere forskere (se kapittel 1.4.) ment at dette trekket ikke kan være originalt, nettopp fordi det bryter med visas tragiske modus. Men det finnes nok av presedens i tradisjonen; slik opphevelse av

transformasjonsmagi ser vi mange steder i norske folkeeventyr<sup>24</sup>. Kværndrup beskriver også flere ballader i *Danmarks gamle Folkeviser* som er bygget rundt et transformasjonsmotiv. Det ville være interessant å studere slike transformasjonsforestillinger nærmere, ikke minst med tanke på at *Dei to søstre* er den eneste balladen vi kjenner til der transformasjonen er til et musikkinstrument.

Rent dramaturgisk varierer de ulike tekstene hvor de plasserer gjenopplivingsstrofen. Noen varianter har den umiddelbart etter at strengene har avslørt budskapet sitt. Andre varianter plasserer gjenopplivingen helt til slutt, slik at det virker som en konsekvens av at den eldste søsteren er blitt straffet. Under ser vi eksempel på to slike versjoner av forløpet. Den første viser hvordan harpa skapes tilbake til kvinne som en følge av musikken:

26. Haarpa slo Slagje fjore  
Brure ho meg forgjore

27. Haarpa slo Slagje femte  
Brugommen heiter Svenkje

28. Di slo den Haarpa imot Gaalv  
saa sto der upp ei Jomfru saa bold.

29. Brugommen hettar paa Svenne tvaa  
di gange at Skogjen aa haggje Baal.

30. Dei hoggje den Baale a Ask aa Eik  
di gjere paa Elden baat' stærk aa heit.

31. De tar ikkje ble Veen for meg  
han æ så heit at en bite paa meg.

32. Der sto kringom saa mangel Mand  
han skuva si Brure paa Baale fram.  
(variant 4 e. Anne Lillegård)

Anne Lillegårds variant viser når harpa slås mot gulvet, blir delene til "ei Jomfru saa bold". Gjenopplivingen ser ut til å være et resultat av at sannheten er kommet fram og rettferdigheten har skjedd fyllest. Fra det kaos der den morderiske, stygge søsteren får sitte brud, gjenopprettes kosmos og verden er i balanse. Det riktige paret får hverandre, og den skyldige får sin straff. Brudgommen selv sørger for det. Den eldre søsteren er til og med så hekseaktig at hun kommer med en nonsjant replikk der hun står på bålet. I Tone Tormodsdatter Nutens variant virker det mer som et tilfelle av "øye for øye". Det er først når den eldste søsteren er død at den yngste kan leve igjen:

26. Daa horpa slo det sette  
Bror min heiter Vetle

27. Dei jore bruri so stort imot  
Dei grov ho livandes under jor.

28. Dei jore bruri so stort eit mein  
Dei grov ho livandes und' ein stein.

29. So tok dei den horpa og slo imot golv  
Der stod upp ei jomfru baat fager og bold.  
(Variant 10/11 e. Tone Tormodsdatter Nuten)

---

<sup>24</sup> I eventyrene er det ofte mennesker omskapt til dyr som reddes fra sin skjebne ved at helten/heltinnen utfører modige dåder. Se for eksempel Asbjørnsen og Moes "Den blå bukken" eller "Kvitebjørn Kong Valemon".

Straffen av den eldste søsteren, også kalt hevnmotivet, varierer noe i karakter, men i det store og hele ser vi at det er to straffereformer som går igjen. Hun blir begravet under jorda, eller brent levende. Disse framstillingene fargelegges ved hjelp av *incremental repetition* og dialog, og vi kan se én eller flere av de strofene som utbroderer straffen i de fleste av de fullstendige, og mange av de fragmenterte variantene. En enslig strofe som er skrevet ned etter Dårdi Bratterud (variant 96) benytter seg av det samme rimet som vi skal se i variantene på Vestlandet og Oppland: ”um søndagjen sat den bruri so boll / um måndagjen låg ho i aske og kol” (variant 46). Dårdi har en annen konklusjon: ”Igjár so sat ho ei brur so boll / i dag so sit ho i jønni toll”. Hun har altså hørt en variant som avslutter med bildet av den eldste søsteren satt i fengsel og festet med lenker.

Til slutt vil jeg trekke fram en avsluttende strofe som skiller seg ut fra resten av Telemarks-tekstene. En av de få variantene som ikke omstemmes, er variant 33 etter Torbjør Haugjen. Her har den tapte kjærligheten fått hovedrollen til slutt:

Å da han kysste dæn horpa på munn  
Så sprakk hass hjarta i lytir sund  
(variant 33 e. Torbjør Haugjen)

Dette er et følelsesladet bilde som kan være en sammensmeltning av flere forskjellige elementer fra tradisjonen. Ordene er flittig brukt også i andre framstillinger av slutten på fortellingen: De færøyske variantene avsluttes med at ”brúðurinn *sprakk* av harmi”. Denne forestillingen har, som vi har sett og skal se tydeligere i Opplandsvariantene, levd i tradisjonen i Norge også. Vi har sett hvordan harpa slås i stykker, og ordlyden ”lytir sund” kan ha vært brukt for å beskrive den ødelagte harpa. I tillegg har vi sett hvordan brudgommen gråter når han får høre sannheten. Det kan være kombinasjonen av disse bildene og ordene som har skapt denne helt nye forestillingen. I så fall er det snakk om affinitet på mikronivå (jfr. kapittel 2.2.) og et godt eksempel på hvordan varianter skaper nytt innhold av det gamle.

Denne gjennomgangen viser de generelle tendensene i den rikholdige tradisjonen som utgjør *Dei to søstrene* i Telemark. Nå vil jeg se nærmere på to varianter som forteller litt andre historier, selv om de befinner seg midt blant de variantene som er gjennomgått her.

#### 4.3.5. Ragnhild Halvorsdotter Mogann, fela hennes og arvtakeren hennes

Ragnhild er en av disse omflakkende kvinnene som har flyttet mellom gårder som tjenestejente, innerst og muligens som legdslem (Jonsson og Solberg 2011). Hun står oppført som Ragnhild Halvorsdotter Hurum i Jonsson og Solberg (2011), som oppgir at hun har bodd minst seks andre steder i tillegg. Det var vanlig at folk skiftet etternavn når de kom til nye steder, så innsamlerne

kaller bruker både Mogann og Flathus som etternavn på henne (ibid, s. 247-249). Hun var 58 år gammel da hun sang for både Bugge og G. O. Greve i 1874, så da må hun være født i 1816. Hun sang også for Hans Ross en gang i 1870-åra, så til sammen har hun tre varianter (15, 28 og 32) i *Dokumentasjonsprosjektet*. En av gårdene hun bodde på som innerst, var hos Tone Olsdatter Kivles morfars bror. Ragnhild lærte bort visene sine til Tone, blant dem *Dei to søstrene* (s. 247-249). Denne kvinnen, som var blant de aller laveste i samfunnet, har altså vært kilde for hele tre innsamlere. I tillegg gav hun kulturarven som hun bar med seg fra gård til gård videre til Tone Olsdatter Kivle.

Tone Kivle (variant 39) opplyser altså at hun har lært sin variant av *Dei to søstrene* av Ragnhild. Tone sang både for Bugge i 1874, og dessuten skrev datteren ned etter henne i 1915. Tone var født i 1840, så hun var en gammel dame da den andre oppskriften ble nedtegnet. Moren til Tone hørte til Åsheim-slekta, en familie med mange balladesangere. *Dei to søstrene* hadde de imidlertid ikke i slekta, det ser ut til at familietradisjonen deres først og fremst besto av legendeviser og kjempeviser (Jonsson og Solberg 2011, s. 236-242). Det ville være interessant å gjøre et nærmere studium av repertoaret til en person som Tone, og undersøke i hvilken grad de ulike kildene hennes påvirket hennes egne utforminger av tekstene.

Vi ser at hun endrer Ragnhilds tekst noen steder. Både Ragnhild og Tone varierer også litt hver gang de synger visa. Jeg har valgt å ikke ta med samtlige av de strofene som er felles for alle Ragnhilds tre og Tones to framførelser, med unntak av sekvensen som handler om bygging av instrumentet.

Gjennom hele tekstkorpuset ser vi hvordan sangerne veksler mellom å skille mellom ”den eine” og ”den andre” søsteren, eller ”den yngste” og ”den eldste”. For at det skal fungere å bruke ”den eine” og ”den andre” må underliggende tradisjonsreferensialitet spille inn i publikums tolkning.

Variant 39 Tone og 15/28 Ragnhild:  
2. Den yngste kunna få gull i fang  
- ne ve strando  
den eldste fekk de no aller sjå.  
(Tone 1874: inkje sjå)

Vi ser at variasjonene som er gjort, dreier seg om enkeltord som i praksis betyr det samme. Ragnhild bruker i alle sine varianter ”den eldste fekk de no *inkje sjå*”, som Tone også gjorde da Bugge skrev ned fra henne. Innholdet kan også variere noe: Tones 1915-variant har ikke med denne svarstrofen i dialogen i strofe 3 og 4, og det hadde heller ikke Ragnhild da hun sang for Hans Ross eller G. O. Greve:

3. Nå vi me vaske kon *like* gvite  
so me kun bli eitt par systar so like  
(Variant 15/28/32 Ragnhild,  
Tone 1874, variant 39 Tone, min kursiv)

4. Nei aller bli du di syster lik  
nei om du vaskar deg gvit som krit.  
(Variant 28 Ragnhild)

Jeg har satt ordet *like* i kursiv, fordi det bare er med i Ragnhilds variant 28. Dette ordet er mye brukt i de innledende strofene i *Dei to søstrene*. For en sanger vil det åpenbart medføre at det blir nødvendig å få med ordet ”like”. Gjennom hele tradisjonen legges det vekt på hvordan søstrene er like, men likevel står i kontrast til hverandre. Dette vil vi se tydeligere i variantene fra Vestlandet og Oppland.

Som vi har sett, er variasjonen i dialogen der den yngste søsteren ber om hjelp, betegnende for den typen variasjon som foregår gjennom alle variantene. Gjentakelse eller utskiftning av enkeltord nyanserer formidlingen av replikken:

7. Aa syster, syster hjelp i land  
Du sko få mitt rødegullband  
(Variant 39 Tone, uten Aa: variant 28/32  
Ragnhild)

6. Snille Syster hjelp i Land  
Du skaa faa mit røde Gullband  
(variant 15 Ragnhild)

Her vil jeg trekke fram en faktor ved disse tekstene som jeg ellers har utelatt. Gjennom hele tekstkorpuset kommer det fram store mengder ørsmå variasjoner, som særlig er synlige i form av bruk av småord. Det ville være en umulig oppgave å gjengi alle disse, men jeg bruker Ragnhild og Tone som eksempel for å vise fram fenomenet. Ragnhilds variant 32 har for eksempel: ”*men* du ska faa mitt røde gullband”, Tones variant 39 har ”*saa skaa du* faa mit røde gullband” (min kursiv). Det samme gjelder bruken av ”*nei* sekk, nei sekk med skamm” i motsetning til ”*aa* sekk, å sekk for skamm” senere i samme scene (min kursiv). Innsamlerne har samvittighetsfullt notert ned slike småord, og vi kan se at de brukes aktivt for å understreke og framheve når det kommer parallelle strofepar som resultat av *incremental repetition*.

8. Å sekk, å sekk, å sekk for skamm  
å eg fær væl din festarmann.

10. *Nei* sekk, å sekk, å sekk for skamm  
å eg fær væl din festarmann  
(Variant 39, Tone 1915).

9. Syster, syster hjelp i land  
Du sko få min festarmann.

11. Farvel, farvel syster (Tone 1874: syster *mi*)  
I himmerik der finnas me  
(Ragnhilds variant 15 og 32. Begge Tones varianter: *samles* vi)

Denne typen variasjoner er gjennomgående i de variantene som er skrevet ned etter Ragnhild og Tone. De peker mot en fleksibilitet i uttrykket som i sin tur er en rest av den gjendiktende prosessen som ligger bak muntlig diktning. Jeg velger å ikke trekke fram flere slike eksempler,

for i stedet å rette oppmerksomheten mot forskjeller i strofevalg og hva de innebærer. Imidlertid kommer vi nå til det mest iøynefallende ved Ragnhilds og Tones varianter. Her dukker instrumentspørsmålet opp for full kraft:

12. So kom der tvo spelemennar  
over det vand  
so såg di håri av ho.

13. So to di hennars hvide kne  
å gjore derav en feole.  
(variant 15: *fiolin*)

14. So tok di hennars hvide bryst  
å gjore derav en felerøst

15. So tok di hennars favergule hår  
å gjore derav en feletrå.  
(variant 15/28/32 Ragnhild)

Vi kan legge merke til at Ragnhild i variant 15 bruker det som for en tjenestejente i Telemark er et fremmedord: ”fiolin”. Det kan hende at hun har vært eksponert for danskspråklige varianter, for eksempel i møte med gjennomreisende fra andre kanter av landet eller fra Danmark. Det er en mulig forklaring på hvor denne fela, den eneste som vi kjenner til i Telemark, har kommet fra. Vi kan også legge merke til det ”hvide kne”, som også er unikt i norsk sammenheng. Det kan være en rest av en større utbrodering og *incremental repetition* av den typen som utartet til satire i Skottland, jamfør kapittel 3.3. Tone har bitt seg merke i bildet av kneet: Tones variant 39 (1915) har med kneet, men ikke fingeren. Straks instrumentet er ferdig bygget, er vi derimot tilbake i ”vanlig” norsk territorium. Spille-handlingen utføres av ei *horpe*:

16. So tok di hennars lislefing  
å gjore derav en stillepinn.

17. No sko her vera bryllaup i næste by  
no vi me prøve kons horpe ny.

18. Horpa slo slagje de fyste  
bruri æ’ mi syster.

19. Horpa slo slagje de andet  
bruri heiter Anne

20. Horpa slo slagje de tredje  
brugomen va min bele.

21. Horpa slo slagje de fjerde  
bruri va de som dette gjore

I 1874 sang Tone for Bugge: ”Anne var de som dette gjore” (min utheving). I 1915 har ikke Tone med den fjerde strengen i det hele tatt. Hun har med én strofe som forteller om brudens reaksjon: ”eg he saa vondt i mit hovu faat”. Så går hun direkte til omstemmingsstrofen, ”Saa tok dei haarpa og slo mot ein stein”. Det er en forkortet avslutning sammenlignet med de andre fullstendige variantene i samme område.

Det interessante er at Tone har gjort samme valg av motiver som Ragnhild gjør i variant 28 og 32. Ragnhild har også med den tredje og fjerde strengen, og brudgommens reaksjon, mens det ellers utbredte hevnmotivet er fraværende fra variant 28 og 32. Selv om Tone har

utelatt tre av strofene fra Ragnhilds variant, forteller de den samme historien og danner de samme bildene. Det Tone mangler, er de strofene som forsterker og utbroderer.

Hevnmotivet er imidlertid tilstede i variant 15, men i en annen drakt enn i resten av korpuset. Denne gangen har Ragnhild lagt til en avslutning som er helt i tråd med konvensjonene vi kjenner fra eventyrene. Her får den eldste søsteren en straff som speiler den forbrytelsen hun selv har begått, en parallell som er så passende at det nesten er bemerkelsesverdig at ingen andre varianter har brukt det samme:

27. Bruggaamen blei saa kaat aa gla  
Han fekk vel atte den han skull' ha.

28. Saa helt di Byllop i Dagænne tre  
Den stygge blei skuva i stroumen ne.

Vi ser altså her at disse variantene inneholder små variasjoner. Ong beskriver hvordan muntlig tradert stoff som regnes for å være ordrett memorert, viser seg å ikke være det ved nærmere ettersyn – selv om de som framfører for eksempel et epos, mener at de gjengir ordrett det de har lært (1982, s. 65-66). Ragnhilds og Tones varianter viser at de har hatt et forhold til sangteksten som en noenlunde fast form, og med tanke på de relativt seine tidspunktene for nedskrivning av disse variantene (henholdsvis 1874 og 1907), har nok disse kvinnene hatt en bevissthet om en sangtekst som en fast størrelse. Samtidig bevares en rest av den muntlig formede bevisstheten ved at begge endrer på uttrykksmåter på detaljnivå. Metrikken innenfor strofen er den samme, og bildet som manes fram er det samme, men selve ordet er et annet.

Den mest åpenbare forskjellen mellom Ragnhilds og Tones varianter og de andre variantene i området rundt, er instrumentet som de to spelemennene lager. Det er bare to andre varianter som bruker ordet ”fele” om instrumentet i *Dei to søstrene*: Margreta Opheims variant fra Voss, og én fra Åseral, variant 55. Det at Ragnhild, og kanskje sangerne før henne, har sunget om ei fele og ei harpe peker mot den dypereleggende tvetydigheten ved instrumentet som ble diskutert i kapittel 1.5.

På tross av at innsamler Hans Ross fant det for godt å skrive ”tøv!” i margin til variant 15, er ikke disse to instrumentnavnene resultat av noen forvirring. Denne teksten er nemlig ikke noen *invariant*. Som vi har sett i kapittel 2.2. fungerer publikum som en kontrollinstans som luker ut uakseptabelt innhold. Hvis den ikke var blitt akseptert av miljøet, ville den gått ut av bruk (med unntak av innsamlernes nedtegnelser). Det skjedde ikke – den ble nettopp tradert videre, til Tone, som kom fra en familie med sterk balladetradisjon. Det har med andre ord vært et korrigerende miljø rundt Ragnhild og hennes variant, og det kan ikke ha vært til å unngå at hun også har hørt andre syng sine varianter. Publikummet hennes har akseptert de skiftende

instrumentnavnene, noe som tyder på at begrepet ”horpe” for dem var knyttet til et hvilket som helst strengeinstrument.

Både i den generelle gjennomgangen av Telemarksvariantene, og i variantene etter Ragnhild og Tone, har vi sett hvordan forskjellige sangere bruker og tolker de samme motivene ulikt. Noen ganger ser vi spor av disse forskjellene i tekstene, andre ganger har det vært formidlet til innsamleren som tilleggsinformasjon. Teksten som er skrevet ned etter Dagne Anundsdatter Lid er en slik variant, som viser fram en annen oppfattelse av de samme ordene og handlingene enn den vi har sett hittil.

#### 4.3.6. Varianten etter Dagne Anundsdatter Lid: Farsfiguren

Tidligere har vi sett at faren til de to søstrene egentlig viser seg å være overflødig i de fleste variantene. Nå skal vi se nærmere på noen varianter der søstrenes far har fått tildelt en sentral rolle. Selv om disse variantene befinner seg i samme kontinuum av uttrykksmåter og motiver som alle de andre variantene fra Vest-Telemark, ser vi at noen av dem benytter seg av sin egen gren av stedets tradisjonsreferensialitet. Det er nemlig de samme replikkene og den samme ordlyden som synges, men de er lagt i munnen på søstrenes far.

Dagne sang for Bugge ved to forskjellige anledninger, og hennes bidrag har blitt til variant 26 (23 strofer) og variant 83 (3 strofer med solide tillegg i kommentarene) hos *Dokumentasjonsprosjektet*. Teksten som er gjengitt her er en rekonstruksjon av disse opplysningene, men med henvisninger til hvilken oppskrift de tilhører. Det er i seg selv interessant å se at Dagne har variert innholdet i visa såpass mye mellom de to framføringene. Det kan tyde på en muntlig tilnærming til stoffet: det har ikke latt seg gjøre for henne å huske en fast versjon hver gang. Teksten hennes har blitt gjenkalt ulikt på forskjellige tidspunkter.

Spesielt interessant er det at hun har variert omkvedene i de to framføringene. I stedet for det vanlige Telemarkske ”Ved sande” eller ”paa sande”, bruker hun mellomstevet ”i lindi”. Dette mellomstevet skal jeg drøfte i kapittelet om variantene fra Oppland. Bugge skriver: ”Da hun anden Gang hvad denne Vise for mig, brugte hun Eftersl.: ’De er en stolts jomfru meg tvingar’” (Ekstra opplysninger, variant 83). Det er det eneste tilfellet av dette omkvedet jeg har sett i Telemark. Under vil vi se det i bruk på Vestlandet, i Valdres og i Ottadalen. I disse områdene hører mellomstevet ”Linden” og etterstevet ”De va ei stolt jomfru me tvinga” sammen. Det kan tyde på at det store felles tradisjonsreservoaret som jeg har pekt på tidligere, også gjaldt omkvedene, og at de kan ha vært brukt om hverandre uavhengig av geografisk sted helt til og med 1800-tallet.



Dagnes variant åpner passende nok med å introdusere faren til de to søstrene, og kanskje det er åpningsstrofen som har vært med på å gjøre faren sentral i denne varianten. Fram til strofe 8 er det ingen endring sammenlignet med det handlingsforløpet vi har sett over: Den yngstes status blir understreket gjennom to dikotomiske strofer, de går for å vaske seg, den yngste blir skjøvet ut i vannet og ber om hjelp til å komme seg opp igjen.

De følgende strofene byr på et element av forvirring sammenlignet med den vanlige plotstrukturen. Vi har sett hvordan oppfordringen om å gå ned til elva følges opp av den yngste søsteren som argumenterer for hvorfor det ikke er noen vits, med en (ofte repetert) replikk av denne typen, men i denne varianten kommer disse strofene *etter* at den yngste har druknet. Logisk sett skulle disse strofene ha stått mellom strofe 4 og strofe 5. Hvis sangeren mener de er farens ord, kan de godt plasseres her, slik at de harmonerer med dialogen mellom far og datter som vi ser under i forbindelse med bryllupet.

9. Du må två deg kvit som Krit  
aller bli du di syster lik.

10. Du må två deg kvit som Bein  
aller tvår du av deg all din Mein

I kommentaren til variant 26 står det: ”Framfor 9 står: ”Faren”, dvs. at det (er) farens replikkar”. Bugge har kommentert i variant 83: ”Efter Dagne Faderens Ord, men vistnok uriktig” (”Ekstra opplysninger”, variant 83). Bugge sammenligner da med alle de andre variantene han har samlet inn, men for meg er det sangerens vurdering som er interessant. Hun har tolket det slik at det er farens replikk. Vi kan dessuten se noe av en tilsvarende farsskikkelse hos en variant samlet inn av en av Bugges etterfølgere, Moltke Moe, lenger nede.

Andre gang Dagne sang for Bugge, brukte hun imidlertid den vanlige rekkefølgen på strofene, og hun har med at den yngste søsteren kjøpslår om livet sitt: ”Eg sko’ gjeva deg min røde gullring / den fins ikkje bære på droninjens fing”, som på balladesk vis blir repetert med ”Eg sko’ gjeva deg mitt røde gullband / det finst ikkje bære på droninjens hand” (variant 83). Etter dette blir liket funnet av en fisker og harpa bygget, slik vi har sett før. Dagnes andre versjon (variant 83) inkluderer den litt ironiske vendingen at den onde bruden skal beskyttes mot onde makter:

11. Der for ein Fiskar uppette mæ Å  
så såg ’en dæ Likje på Botn låg.

13. Han tok hennars gule Hår  
sette dæ te strengjir på.

12. Han tok henars kvite Kropp  
gjøre dærav ein Harpestokk

14. Han tok hennars Finganne små  
sete dei te Stillpinnar på.

(variant 83:)

Den eldste blei klædd i brurehus  
Dei bær for hennar dei høge voksljus

Det kommer ikke tydelig fram akkurat hvor de tre strofene som markert 1-3 i variant 83 hører hjemme i sammenhengen, men jeg antar at to av dem hører hjemme før harpa begynner å spille. De ser ut til å være en dialog mellom den eldste søsteren og faren, der hun uttrykker at hun ønsker å skjule ansiktet sitt, mens faren sier at utseendet hennes går mer utover han som skal se på henne:

Di tek inkje av dei sløri små  
eg toler no inkje soli sjå

Væl så toler du soli skin  
men verre æ' dæ for festarmann din

Disse strofene kunne fungere som en forlengelse av strofe 9 og 10. I så fall tegner denne varianten et bilde av en ubarmhjertig og kritisk far. I det patriarkalske bondesamfunnet bød muligens en slik tolkning på identifikasjon og en opplevelse av relevans, jfr. kapittel 2.1.

I variant 72 ser vi at brudgommen spør: ”Kvi æ du så myrk i dag mot igjår”, en referanse til det mørke, altså stygge, ved den eldste søsteren når hun skal gifte seg med ham. Strofene under beskriver det samme trekket. Det hvite ved søsteren er godt etablert, og vi ser det svarte hos den eldste igjen i strofe 20:

15. Harpa slo før dæ fyste  
Bruri æ mi Syster

19. Harpa slo før dæ fjore  
Bruri meg forgjore

16. Harpa slo før dæ are  
Husverten æ' min Fader

20. Då ho hørde dæ Harpeljo  
då blei Bruri svart som Jor.

17. Harpa slo før dæ tree  
Brugomen æ min Bele

21. Dei gjore dæn Bruri så mykje imot  
dei grov ho livandes unde Jor.

18. Bruri trødde på Spelemannens Fot.  
spile 'kje leng, du gjer meg imot.

22. De høgge Bål av Bjørkje  
å elle Ellen sterke

23. De høgge bål av Eikje  
elle ellen heite.

Den eldste søsteren blir i denne varianten framstilt som ekstra stygg, og for det blir hun belønnet med dobbel straff. I følge Dagne blir hun levende begravet, men det er også satt av hele to strofer til å skildre bålet hun skal brennes på.

Som nevnt skrev Moltke Moe ned en variant med en sentral farsfigur i på 1890-tallet. Det er mange av variantene fra Telemark som utvider strenge-antallet på harpa ved å fortelle at den femte strengen sier: ”bror min heiter Vetle”. Variant 3 etter Torbjør Ripilen har forlenget denne sekvensen med å nevne foreldrene også. Dette fenomenet kan henvises til en gammel

forestilling om at navn har magisk kraft, som vi skal se i variantene fra Oppland. Her har faren fått det navnet som vanligvis kommer brudgommen til del:

21. Å horpa slo slagji femte  
”Moi mi heiter Jette!”

22. Å horpa slo slagji sjette  
”Fari min heiter Svenkji!”

23. So tok dei den horpa, slo ’æ mot golv,  
so stod der upp ei jomfru so bold.

24. ”Gu forlåte meg, dotte me:  
kvi forgjore du syste de?”

25. Han tala te dei drængjinne små  
De reiser at skogjen å hogge bål!”

26. De høgge den båle av eikji  
å gjera den varmen så heit’e

Torbjør Ripilens strofe 24 er unik i hele det norske tekstkorpuset, og slik denne replikken faller kan den se ut til å tilhøre faren. I så fall må vi også anta at replikkene i strofe 25 og 26 også er farens replikker. Disse replikkene tilhører vanligvis brudgommen. Variant 3 tar vi altså en helt særegen vending; det er faren som setter i gang straffen av sin eldste datter.

De variantene som er gjennomgått i dette og det forrige kapittelet viser noen av de mer fargerike sidene ved *Dei to søstre* i Telemark. Innenfor kontinuumet av store og små varianter som har styrket hverandre gjensidig, finner vi altså også noen litt sjeldnere blomster som peker mot et enda større mangfold enn det som er synlig i de innsamlede tekstene.

Når vi ser alle Telemarksvariantene under ett, med alt som finnes av små og store oppskrifter, ser vi at innholdet i variantene stort sett er likt. De fullstendige variantene er svært rikholdige. Innholdet i de kortere oppskriftene framstår som rester av de fullstendige. Jevnt over er det de eldste kildene som står for de mest rikholdige variantene. Det har vært både geografisk nærhet og i mange tilfeller slektskap som har ført til kontakt mellom disse sangerne. De fleste av dem hører til samme samfunnsklasse. Som husmannsfolk, innerster og legdslemmer har de flyttet mye rundt mellom forskjellige gårder og nabolag, og kanskje er det noe av grunnen til at de fikk høre mye kulturstoff og fikk sunget for mange mennesker. Det er tydelig at de har hentet stoffet sitt fra samme tradisjonsreservoar. Dette reservoaret strekker seg over mange fjell, for de samme elementene finner vi igjen i Nord-Gudbrandsdalen og Valdres.

#### **4.4. Oppland: Valdres og Nord-Gudbrandsdalen**

Mange av de motivene vi har sett i tekstene fra Telemark, kommer vi til å se i variantene fra Oppland også. De nedskrevne variantene fra Oppland fylke kan deles inn i to hovedtradisjoner: En tradisjon fra Valdres og én som hører hjemme i Ottadalen. I tillegg finnes én variant fra Dovre/Lesja, som viser en annen type tradisjon enn det vi finner i resten av Oppland fylke. Vi ser at variantene fra Lom skiller seg fra Valdresvariantene på noen områder, men at de bruker

samme omkved. I variantene fra Lom vil vi se at det religiøse aspektet ved visa er helt fraværende, men at de som de eneste utenom Vestlandet bruker forflytnings-motivet. Valdresvariantene har derimot et eksplisitt religiøst preg.

Omkvedet som brukes i dette området er også i bruk i resten av Norge, i Danmark og i Sverige. Mellomstevet består bare av et ord: ”Linden”. I balladene er lindetreet et kjent symbol som gjerne representerer kjærlighet, kanskje fordi det har hjerteformede blader (Kværndrup 2006, s. 359). Også i *Dei to søstre* er linden et tilbakevendende symbol.

Når vi ser på den utvidede tradisjonen for motivet ”The Singing Bone”, finner vi lindetreet igjen blant annet i en litauisk folkevise innenfor *Baumkreis*-tradisjonen, jfr. kapittel 1.2. Grundtvig skriver:

Den ene af tre Søstre er ved at gaa over en Bæk falden i og druknet. Gjennem *Bæk* og *Aa* og *Flod* og *Fjord* føres hun ud i Havet. Det kaster hendes Lig i land, og da opvoxer en fager Lind (1862, s. 544, min kursiv).

I dette sammendraget kan vi også legge merke til de fire formene for vann som liket hennes forflytter seg gjennom. Dette motivet finner vi igjen i en sekvens av forflytningsstrofer i *Dei to søstre* i Oppland, på Vestlandet, og på Færøyene. Ellers i Norden ser vi forflytningsmotivet bare i én variant, dansk E: ”Ja der kom Østenvej og Vand, som førte hemde op paa det hidved Sand” (Grundtvig 1862, s. 545).

Den litauiske folkevise har visst slektninger nærmere Norge også: I Sverige finnes en oppskrift hvor kilden har fortalt om dette lindetreet på graven som en tilleggsopplysning, men hvor dette ikke finnes i sunget form (Child 1965, s. 121). En enslig strofe fra Telemark vitner også om denne referansen: Variant 59 har strofen ”Dærmæ kasta dei horpa mot ein stein / da voks der upp ei jomfrugrein”. Dette er det samme bildet som i eventyrinnledningen Grundtvig siterte (se kapittel 1.3). Det kan ligge en form for tradisjonsreferensialitet latent i det lille ordet ”Linden” som refererer til den utvidede tradisjonen mange hundre år tilbake i tid, kanskje fra før disse eventyrene ble til ballader rundt om i Europa. Omkvedet med ”Linden” som mellomstev er det eneste som er i bruk i hele Norge.

Etterstevet ”Det var daa, det var ei stolt Jomfru me tvinga”, har en konkret kommenterende funksjon. For hver eneste strofe i Valdresvariantene er det som om vi hører stemmen til den yngste søsteren, som minner oss på hva hun har blitt utsatt for. Vi skal også se dette omkvedet i en variant fra Hardanger. I Lom har de omsunget denne fullstendige frasen til det mer mystiske ”Borgensøn – Jomfru me tvinga”. I denne delen av landet skiller Dovre-varianten seg ut, med et omkved som vi også finner igjen i Sverige.

#### 4.4.1. En blandingsvariant fra Gausdal/Skjåk

Fra Ottadalen, mer spesifikt fra Lom, har vi tre fullstendige varianter: Variant 43 etter Marit Pedersdotter Øverbø (1848), variant 42/46 etter Rønnaug Vangen (1958) og variant 48 (1864) etter en ukjent sanger. Disse tre er nedtegnet med en avstand i tid på nesten 100 år, og vi vil se at tradisjonen har holdt seg bemerkelsesverdig homogen i denne tidsperioden. Jeg vil sammenligne disse tre variantene, samt gjøre et forsøk på å knytte variant 48 til en konkret kilde. Først vil jeg imidlertid si noen ord om den varianten fra Østre Gausdal, som visstnok også skal høre til tradisjonen i Ottadalen.

Variant 9, som Rikard Berge skrev ned etter Birte Nordrum fra Østre Gausdal er en litt underlig fugl i denne sammenhengen. Manuskriptet oppgir at hun har lært den av Hallvard Ivarsson Blekastad fra Skjåk, men bortsett fra noen få strofer er denne teksten helt og holdent en Telemarksvariant. Unntakene er strofe 12 til 14 og strofe 29.

Strofene 12 til 14 består av forflytningssekvensen vi vil se i Hordalands-tekstene, og som vi skal se i Ottadalsvariantene: ”Så kom der ein vinnngust (sic!) synna / aa bles henne inn for grinna<sup>25</sup>” og så videre. Strofe 29 tilsvarer Ottadalens oppfordring om å lage bål: ”Haagge sølju aa aasp aa bjørk / saa laagen staar baade heit aa sterk”. I omkvedet bruker Birte Nordrum mellomstevet ”Linden”, som vi ser i alle variantene fra Valdres og Ottadalen, men som også finnes i noen få Telemarksvarianter. Etterstev Birte Nordrum bruker, ”Baara bær so vent eit viv ti lande”, er ellers bare i bruk i Telemark.

Variant 9 kan godt være en Telemarksvariant; Hallvard Ivarsson Blekastad kan ha fylt ut sin egen lokale tradisjon med Landstads trykte rekonstruksjon av *Dei to søstrene* fra 1853, eller han kan ha lært av en telemarking han møtte. Imidlertid ser vi at denne varianten har en lokal tilknytning i Gudbrandsdalen *for sangeren*. Det ser vi i strofe 2:

Ein dag so gjekk dei ut baae tvo  
so gjikk dei se ti sjoar-flod

Uttrykket ”sjoar-flod” finnes i mange slags tolkninger og stavemåter i de norske variantene av *Dei to søstrene* (se vedlegg 2 for oversikt). Paul Brewster (1953, s. 16) antar at det opprinnelige uttrykket tilsvarer det islandske *sjáfar-floða*, og peker på de mange forskjellige forvanskningene av dette ordet som dukker opp i ”Syster tala til syster so”-strofen i *Dei to søstrene*. Også Vésteinn Ólasson (1982, s. 173) peker på dette ordet som et påfallende fellestrekk mellom norske, færøyske og islandske varianter. Brewsters konklusjon er at dette

---

<sup>25</sup> Her får vi anta at innsamler Rikard Berge har hørt eller skrevet feil, hvis ikke så er denne strofen uttrykk for et ganske komisk/grotesk bilde: i følge ordlyden her skal liket altså være blåst *innenfor grinden*. Vi får regne med at Rønnaug Vangen har den korrekte ordlyden: Hennes versjon er ”inn på grynnna”.

ordet er et tegn på at *Dei to søstrene* ble tradert til Norge mens de tre språkene fortsatt var ganske like hverandre, og fortsatt var ganske like norrønt (1953, s. 17). I oversikten over motivene i de norske variantene (vedlegg 2) ser vi tydelig hvor mange forskjellige versjoner av dette ordet vi har.

I oppskriften til Birte står følgende kommentar under teksten: ”Dær e’ Sjoa”. Jeg antar at denne kommentaren kommer fra Birte selv i forbindelse med at hun forteller hvem hun har sangen etter. Hun har forklaringen på dette mystiske uttrykket klar: Det refererer til en konkret elv i nærmiljøet til kilden hennes. I og med at teksten hennes er skrevet ned forholdsvis seint, er muligheten for påvirkning fra en trykt tekst på enten henne eller kilden hennes er ganske sterk.

#### 4.4.2 Lom: 100 års varianter forent

Rønnaug Vangens variant (nr. 42/46 fra 1958) er en av de seinest nedskrevne vi har. De to oppskriftene som er gjort av Rønnaug viser at hun ikke varierer stoffet sitt, men synger det som en helt og holdent fastlagt tekst. Imidlertid har vi andre oppskrifter fra samme område som kan belyse hvordan tradisjonen i Lom kan ha sett ut i tidligere tider.

Blant Lindemans oppskrifter fra hans innsamlingsreise i Lom i 1864, finner vi variant 48 som står oppført som etter ”ukjent sanger”. Den kan være nedskrevet etter Mari Olsdotter Klepp, som står oppført som kilde til variant 88. Nummer 88 består bare av åpningsstrofen, som er felles for alle oppskriftene fra Lom. Variant 48 er funnet på samme sted blant Lindemans manuskripter, men nr. 88 er tatt fra melodioppskriften. Lindeman har sannsynligvis skrevet ned resten av strofene fra kilden sin et annet sted i manuskriptet. Lindeman skriver til sin kone at han møtte en ung pike med et barn på armen,

(...) af hende fik vi da udspurgt at hendes moder straks ved, på en plads Klæp kunde synge; derhen gik vi da, en fattig Stue uden noget Bord at lægge mit Papir paa; men hun fant dog frem en Skive at lægge paa Bænken som et Bord. Om en stund kom hendes moder, sygelig og svag, og med svigtende Hukommelse, dog sang hun en Par Melodier til mig, og jeg fik det Indtryk, at hun engang har kunnet Adskilligt, som jeg kunne ønske at have.” (Gaukstad 1997, s. 632).

Denne sykelig og svake personen er altså Mari Olsdotter Klepp. Det er tydelig fra oversikten over manuskriptene hans at Lindeman har vært mest interessert i å skrive ned melodier, så den sviktende hukommelsen han refererer til kan være på grunn av at hun ikke hadde mer musikalsk stoff å tilby ham. I følge Gaukstad (1997) skrev Lindeman ned bare *to* versjoner av *Dei to søstrene* i Lom. I manuskriptene etter Lindeman befinner teksten til variant 48 seg like etter melodien til strofen som kalles variant 88 hos *Dokumentasjonsprosjektet*. Lindeman skrev bare

ned én annen variant av *Dei to søstrene*, variant 43 etter Marit Pedersdotter Øverbø. Imidlertid er det forskjell på *Dokumentasjonsprosjektets* variant 48 og den teksten som står i Gaukstad (1997, s. 632). Det opplyses om at variant 48 er renskrevet av O. M. Sandvik som senere samlet inn og ga ut folkemusikk fra Gudbrandsdalen. Han kan altså, av en eller annen grunn, ha fjernet de aktuelle strofene som kommer i tillegg til variant 48 hos Gaukstad.

Dette er et eksempel på den typen utfordringer som dukker opp i arbeid med balladeoppskrifter. For mitt vedkommende kommer jeg til å anta at det er Mari Olsdotter Klepp som er kilden til både variant 48 og teksten i Gaukstads utgave av Lindemans oppskrifter. De ekstra strofene i Gaukstads renskrift er dessuten helt i tråd med resten av tradisjonen fra Lom – med ett unntak som jeg skal drøfte mot slutten av denne gjennomgangen.

Den introduserende åpningsstrofen er felles for alle de tre variantene, på tross av hundre års avstand mellom de ulike kildene. Her ser vi at det motivet som utgjør to-fire strofer i Telemarksvariantene (introduksjon og oppfordring til vask med spørsmål og svar) er utsatt for den muntlige traderingens økonomisering og redusert til én strofe:

1. Det va tvæ syst så like.

-Linden.-

Døm ville sta vaske se' kvite.

-Borgensøn. Jomfru me tvinga.

2. Nei um me vaska oss natt og dag

Så bli oss ikkje kvitar 'ell Gud ha oss skapt.

Den yngste søsterens spydighet viser seg interessant nok til at den blir tradert helt fram til 1958, noe som kan skyldes identifikasjon med enten den ene eller den andre av søstrene – om ikke begge. Variant 48 har ”um *du* vaska *de* natt og dag”. Det er ellers verdt å merke seg at Rønnaug Vangen bruker pronomenet *me* der det er i tråd med hennes dialekt å si *oss*. I andre, mer dagligdagse og sannsynligvis nyere sanger som finnes innspilt med henne, bruker hun pronomenet *oss* (Norsk Folkemusikk Oppland, 1995). Balladespråket tilhører altså en annen stilistisk modus for Rønnaug Vangen.

3. Den eldste 'ytte den yngstre frå strand.

For det ho vilde få hennar festarmann.

Varianten etter Marit Pedersdotter Øverbø fra 1864 har samme åpningsstrofe, men går så direkte til drukningen og den yngste søsterens bønn om hjelp. Disse strofene kjenner vi igjen fra Telemark, og vi finner dem igjen i Hordalandstradisjonen.

2. Den ene tog den anden  
yttst ut paa Stranden

3. Kjære Syster, hjælp me telands  
so ska du faa mit røde Gullband.

4. Ja, om e fæ din Festarmann  
so ska e hjølpe de tillands.

5. Nei, før for du min Festarmann  
nei før faar e reka so langt e keinn

De følgende strofene har 1864- og 1958-variantene til felles. Denne sekvensen later til å være i slekt med motivet fra den litauiske folkevisa som er omtalt i kapittel 4.4. Vi ser hvordan liket driver for vindene. Færøyske varianter har også dette motivet: ”Tá kom vindur sunnan, / Likið sló til grunnar” (Færøysk E). Vi ser dem også i variantene fra Vestlandet. De finnes ikke i Telemarkstradisjonen, og man kan spørre seg hvorfor de er blitt bevart i varianter som har lagt fra seg så mye annet i tidens løp. Det kan tenkes at *incremental repetition* gjør dem enklere å huske og utbrodere. De gir oss et inntrykk av at det går lang tid:

4. Så kom det ein vindgust synna.  
Å bles ho inn på grunna.

5. Så kom der ein vinnugust norda.  
Å bles ho inn på fjorda.

6. Så kom det ein vindgust frå elle land.  
Å bles ho inn på kvitan sand.  
(nummerering fra Rønnaug Vangens variant, nr. 42/46)

Tiden som går mens liket flyter på havet til tross: Rønnaug Vangens variant er redusert til det mest nødvendige. Her er det ikke beskrevet noe funn av liket, eller hvem det er som finner det. Heller ikke blir det beskrevet at de går til bryllupsgården. Alt dette er underforstått. Dette er i tråd med hvordan muntlig hukommelse legger til side det som er overflødig. Det forutsetter da at de underforståtte opplysningene, de tomme plassene, fylles igjen ved hjelp av tradisjonsreferensialitet. Rønnaug, eller de som lærte henne visa, kan ha hatt en klar idé om hvem ”de” som lager en harpe av liket er.

7. Så tog dem henna’ kvite kropp.  
Å gjorde harpestokken tå.

8. Så tog dem henna’ finger små.  
Å gjore harpepinnein tå.

9. Så tog dem henna’ gule hår.  
Å gjorde harpestringen tå.

10. Så tog dem henna gullring.  
Forgylte harpa rundt ikring.

Denne varianten ville tilfredsstillende ideen om at muntlig diktning foretrekker tre gjentakelser (jmfør for eksempel Liestøl 1909, s. 16). Her ser vi også at de aller mest nødvendige opplysningene er med. Det er tross alt bare disse tre elementene som trengs for å lage et



strenginstrument: En klangkasse (harpestokk), strenger, og skruer man kan stemme strengene med (harpepinnein).

Strofe 10 viser imidlertid at det er med en gjenstand som også legger til en dekorativ og symbolsk funksjon. Som vist i kapittel 4.1., har gullet en metonymisk betydning i balladene (Rogers 1980, s. 58-59). Det står for alt som opphøyer den yngste søsteren, både materiell rikdom, personlige egenskaper og utseende. Med forgyllingen er harpa komplett, og da begynner den å spille. Over hele Norge er variantene samstemte i framstillingen av *hva* slags informasjon som kommer fram gjennom instrumentet.

10.Harpa slo det fyste.  
Bruri var mi syster.

11.Harpa slo det andre.  
Brure heiti Anna.

Vi ser at de fleste variantene lar harpa fortelle at bruden var søsteren hennes, og hva som er brudens navn; som tidligere nevnt er det magi knyttet til evnen til å nevne ting eller vesener ved deres rette navn. I muntlige samfunn har navn og ord magisk kraft (Ong 1982, s. 33). En overtro knyttet til navn kan godt tenkes å ha overlevd langt inn i moderne tid. Det er nettopp denne opplysningen – at harpa vet hva hun heter – som gjør at bruden reagerer. Variantene fra Lom forteller at bruden begynner å be, og at hun senere dør. Når vi kommer til den tredje og fjerde strengen, ser vi at fortellerformen skifter fra å fortelle hva harpa sier, til å fortelle hvordan bruden og resten av de tilstedeværende reagerer.

12.Harpa slo det treia.  
Brure to' te' beia.

13.Harpa slo det fjole.  
Brure se' forgjorde.

I Telemarksvariantene så vi at harpa sier ”brure *me* forgjore”. Ved hjelp av én enkelt endret konsonant forandrer hele strofen seg fra å være en replikk til å bli en tredjepersonsskildring av hva som foregår. Denne konsonantendringen kan godt bero på en opprinnelig misforståelse i traderingen, men brukerne av denne varianten har funnet logikk i den, jfr. kapittel 2.2. Ved hjelp av slike små endringer får variantene i Lom fortalt hele fortellingen. Den islandske varianten viser at bruden dør av musikken, og det gjør hun på sett og vis her også. Imidlertid er hevnmotivet så godt etablert i Norge at det må være med i disse variantene også, som vi skal se under.

Variant 48 hos *Dokumentasjonsprosjektet* slutter etter den fjerde strengen. Og der kan den godt slutte, med at bruden dør som følge av avsløringen. I Gaukstads utgave har den imidlertid fem strofer til (1997, s. 632). Den femte strengen sier i denne teksten sier: ”Brura ska deg hente<sup>26</sup>”. Rønnaug Vangens harpe sier det samme, hundre år senere:

14. Harpa slo det femte.  
Brure ville døm hente.

15. Harpa slo det sjette.  
Brure var ei hekse.

I variant 48 i Gaukstads utgave sier den sjette strengen: ”Brura ska døk brenne”. Andre varianter framstiller den yngste søsteren som from og god, og hun ber i noen tilfeller til og med om tilgivelse for søsteren. I variantene fra Lom ber hun altså om at hun må hevnes. Rønnaug Vangens variant slutter med denne replikken:

16. Høgge silju, høgge osp.  
Høgge den ved som skal brennas kvast.

Variant 48 slik den står hos Gaukstad (1997) viser hvem som denne replikken tilhører; det er fortellerstemmen som kommer med denne opplysningen. Vi forstår at det er nå brudgommen tar over: ”Han gjorde sine elleve Dreng fara / te høgge Ve og høggen smaa”. At denne ”Han” er brudgommen vet vi på grunn av de mer utbygde Telemarksvariantene. Telemarksvariantene gir oss også forklaringen på de to siste strofene i variant 48:

20. Saa slog dem Harpa mod ei Dør  
og Harpa leet som før

21. Saa slog dem Harpa mod en Stein

Der stanser teksten Lindeman har nedtegnet. Denne varianten, som jeg altså antar er variant 48, avsluttes med en omstemming. Disse to strofene beskriver hvordan de skaper harpa tilbake til levende kvinne igjen. At de forsøker å knuse harpa mot døra, kan være en respons på brudens ønske om at harpa skal slås i stykker. Dette ser vi at hun ber om blant annet i variant 4, men harpa fortsetter ubønhørlig å spille.

Når de så slår den mot en stein kommer den yngste søsteren fram av delene – men dette er utelatt fra denne varianten. Kanskje har kilden vært i tvil om det virkelig var slik det hang sammen. Resten av Lom-tradisjonen har nemlig ikke gjenopplivingsmotivet. Felles for

---

<sup>26</sup> Jeg antar dette er en feilstaving, og at det riktige skal være ”de” eller ”dem”. Da stemmer det innholdsmessig med variant 42/46 og 43.

variantene fra Lom er at de på en økonomisk måte formidler de samme bildene som vi ser i Telemark. Kontakten med variantene på Vestlandet er også sterk, som vi skal se i kapittel 4.5. En lignende sparsommelighet ser vi på den andre siden av fjellet, i Valdres, der de også har satt inn sitt eget instrument i *Dei to søstrene*.

#### 4.4.3 Valdres: Enda et instrument

På mange måter er tradisjonen i Valdres og tradisjonen i Lom to sider av samme sak. Disse to grenene av tekstkorpuset deler omkvad, og framstillingen av motivene ligner. Vi skal se at Valdres-tradisjonen likevel har mer til felles med Telemarkstradisjonen, og at selv om variantene fra Valdres står i sterkt slektskap til Vestlands-variantene, mangler de forflytningssekvensen vi har sett i variantene fra Lom.

Redegjørelsen av tradisjonen fra Valdres tar utgangspunkt i to oppskrifter etter samme kilde. Variantene med nummer 24 og 27 er utfra min lesning helt identiske, bortsett fra at innsamler Lindeman har prøvd ut forskjellige måter å stave Valdres-dialekten på i de to manuskriptene. Variant 27 er registrert som ”etter ukjent sanger”, men kommentarene til manuskriptet viser at den er en del av samme originalmanuskript som variant 24 etter Marit Larsdotter Leira (1848). De resterende variantene fra Valdres er stort sett fragmenterte versjoner av variant 24/27.

I likhet med variantene fra Lom har variant 24/27 økonomisert med materialet og slått sammen det innholdet som i andre varianter fyller flere strofer. Dette har skjedd både i strofe 1 og strofe 3. Her er til og med ”ude ved å”-referansen på plass (se kapittel 4.3.1), riktignok mer sannsynlig som en stedsangivelse. Den introduserende strofen viser fram søstrene der de går *etter* den dialogen om å vaske seg som vi har sett i kapittel 4.3.1:

1. Der gik tvæ Systa burt mæ ei Aa  
-Lindan-  
Dei vildø vaskø se lika,  
-Dæ va daa,  
dæ va en stolt Jamfru mæ  
Tvinga.-

2. Om du de vaska saa kvit so Snjø  
Saa bli du aldør saa kvit so e.

3. Den ældste yttø den yngste ne mæ ein Stein,  
Aa kjære mi Syste du hjølpe me.

Tross økonomisering har også Valdresvariantene beholdt den spydige søsteren. Som i Telemark understrekes dermed kontrasten mellom den yngste og den eldste søsterens status når den eldste har skjøvet henne uti vannet. Den eldste får overtaket, noe som demonstreres ved at hun gjentar kravet sitt ordrett hele tre ganger. Den hånlige replikken fra den yngste søsteren må kunne regnes som en del av den kjernen i balladetypen som gjentas gang på gang, nesten uavhengig

av variant. Slik popularitet uten andre hukommelseshjelpende trekk (som oppramsing, paralleller eller kontraster) tyder på sterk identifikasjon med denne situasjonen.

4.Slet inkji e de hjølpø kan,  
Undtaken e faar din Fæstømand.

5.Slet inkji du faar min Fæstømand,  
Me e ska gji de mit raue Gullband.

6. Slet inkji e de hjølpø kan,  
Undtaken e faar din Fæstømand.

7.Slet inkji du faar min Fæstømand,  
Men e ska gji de min raue Gullring.

8. Slet inkji e de hjølpø kan,  
Undtaken e faar din Fæstømand.

9.Neer inkji du me hjølpø kan,  
Saa hjølpø me Gud aa den Helligaand.

Vi ser at den yngste søsteren må gi opp mot denne urokkeligheten og i desperasjon til slutt henvende seg til høyere makter. Det religiøse motivet står ellers sterkt i denne varianten.

En annen oppskrift fra Lindeman med samme årstall har med strofen ”Fyrr du skal faa min Festarmann / fyrr ska eg reka so langt eg kan” (variant 69). Denne strofen kommer i konflikt med strofe 9 i variant 24/27. Kommentaren til variant 69 lyder: ”Det er opplyst at kvedaren er Marit Larsdotter Leira, men dette høver ikkje med orig.oppskr. med melodi etter henne” (Ekstra opplysninger, variant 69).

Konflikten mellom de to strofene som avslutter drukningssekvensen gjør at vi kan tvile på at Marit er kilden til alle disse tre oppskriftene. Forskjellen mellom de to strofene spiller en stor rolle for framstillingen av den yngste søsteren – i variant 24/27 framstår hun som from og fortvilet, mens i variant 69 viser hun en triumferende stahet. Begge disse strofene er imidlertid i bruk i en rekke andre varianter både på Vestlandet og i Telemark. Det kan ha vært slik at Marit har hatt tilgang til et tradisjonsreservoar som åpner for at forskjellige formler og framstillinger kunne brukes til forskjellige anledninger. I så fall kan Marit godt være kilden til variant 69 også.

Når den yngste nå er druknet, blir hun funnet av to fiskere, akkurat som i Telemark.

10.Dæ gik tvo Fiskara burt mæ ei Aa,  
Saa komo dei der, so Like laag.

Vi skal se i kapittel 4.5.5. hvordan det muligens ikke er noen forskjell på fiskere og pilegrimer. Kværndrup viser også hvordan omreisende ofte livnærte seg ved å opptre med musikk, slik at en balladefigur som *både* er fisker, pilegrim og spelemann ikke ville være usannsynlig (2006, s. 231f). De ulike variantene har imidlertid valgt ut mer begrensende titler på de som finner liket. Spørsmålet er da i hvilken grad de ulike sangerne kjente til fiskerne, pilegrimene eller spelemennenes fulle identitet gjennom tradisjonsreferensialitet.

Denne varianten viser hvordan oppfattelsen av instrumentet endrer seg fra sted til sted, og kanskje også mellom ulike tidspunkt i historien. Valdres har den sterkeste tradisjonen for

bruk av langeleik i Norge etter 1800, og et vanlig dialektord for langeleik er ”langharpe” (Aksdal og Nyhus 1993, s. 32-33). I denne varianten ser kilden Marit Larsdotter for seg en langeleik. I kommentarene til manuskriptet av variant 27 forklares de ulike delene av harpa slik: ”hørpønota” er ”Intervaller paa Gribbrættet” og ”hørpøstillere” er ”Skruene i en Langleik”.

Et enkeltvers etter en ukjent sanger gjør bildet mer spesifisert: ”So fiska dei upp henna fingra små / dei gjorde dei hörpestillare tå” (variant 98). Her kan vi se for oss hvordan de ulike kroppsdelene flyter i vannet. Sophus Bugge har skrevet ned en variant (nr. 49) i Valdres som også har med ringen: ”Så toko dei henne forgylte ring / forgylte hørpa rund omkring”. Marit har ikke med denne ringen. Det kan skyldes at den metonymiske betydningen har gått tapt i løpet av generasjonene. Forgyltingen av harpa kan ha blitt glemt fordi denne strofen ikke ble oppfattet som viktig for å fortelle historien (se kapittel 4.4.2).

11.Saa toko dei hennø Arma smaa,  
Dei gjordø dei Hørpø stökka taa.

12.Saa toko dei hennø tenna smaa,  
Dei gjordø dei Hørpønota taa.

13.Saa toko dei hennø Fing'a smaa,  
Dei gjordø dei Hørpøstillera taa.

14.Saa toko dei hennø gulø Haar,  
Dei gjordø dei Hørpestræng'i taa.

Langeleiken er et instrument som består av en kasse uten bunn som settes på et bord, og bruker treet i bordet som klangbunn. Strengene spilles med et plekter. Bildet av harpespillet er altså et helt annet enn hvis det er snakk om en vanlig trekantet harpe. En langeleik fører til et helt annet kroppspråk både ved bæring og spilling enn hvis det skulle dreie seg om en harpe eller ei fele. Marit og publikummet hennes har med andre ord sett for seg en helt annen scene enn telemarkingene har.

Det er mulig det er pilegrimene eller englene fra andre varianter som har hatt innflytelse i strofen som forteller om bryllupsgården. Marits variant kobler de to søstrene opp mot et annet kjent bryllup. Her er nemlig en referanse til en konkret bibel-fortelling:

15.Saa vart dæ Bryllaup i Kanaans By,  
Saa vilde dei hørirø den Hørpa ny.

De to fiskerne blir nå redusert til én spelemann. Dette er i tråd med den tendensen muntlig diktning har til å skrelle bort unødvendige statister. De setter seg på dørstokken: Bildet av posisjonen mellom ute og inne, liv og død har vært tydelig også i Valdres.

16. Spelemannen sætte se paa Dørastok,  
Ba han skulde faa slaa ein Laatt.

I variantene fra Ottadalen og Dovre, på den andre siden av fjellet, har vi sett at harpa får to replikker, og etter dette blir vi fortalt hendelsene som utspiller seg mens harpa spiller videre. I Valdresvariantene er alle ”Harpa slo”-strofene replikkene til harpa. Dette opprettholder en strammere form for *incremental repetition*, fordi det bildet som teksten maler fram endres ikke, det forsterkes snarere i betydning for hver repetisjon. Vi kan legge merke til at det bare er en ørliten endring i ordlyden som skal til for å fortelle historien fra en helt annen synsvinkel. På grunn av jeg-personen som befinner seg i replikken oppfatter vi at det er selve harpa som snakker: ”brue *me* forgjordø”, ”brue *bordø* bea” – istedenfor ”brure *se* forgjore” og ”brure *to’ te* beia”, som vi har sett i variant 42/46 fra Lom.

17. Hørpa slo dæ fystø,  
Brue æ mi Syste.

19. Hørpa slo dø trea,  
Brue bordø bea.

18. Hørpa slo dæ are,  
Brue eite Anne.

20. Hørpa slo dæ fjorø,  
Brue me forgjordø.

Variant 49 har en annen versjon av replikken til den tredje strengen: ”Hørpa slo de trea / bruri me fornedra”. Denne opplysningen stemmer jo, men denne ordlyden finnes ikke noe annet sted i de norske variantene.

I Valdresvariantene, som i Telemarksvariantene, får vi se reaksjonene i salen gjennom dialogen mellom brudgommen og bruden. Den består av to parallelle strofer som speiler og kontrasterer hverandre. Replikkene angis ved hjelp av typiske talehandlingsformler, og utsagnene *viser* reaksjonene deres snarere enn å *fortelle* om dem, i aller mest balladeske stil:

21. Brue tala te Brugommen sin:  
Jaga den Spelemann taa Gar’en din.

24. Brudgommen befaldø dei Brusveina tvo  
take mi bru raa settø paa Baal

22. Brugomen tala te brue si  
Gji den Spelemann Mjø aa Vin.

25. Saa to dei Hørpa slo mot ein Stein,  
Saa vaks der upp ei Jamfru rein.

23. Aa høgge Øsp aa høgge Eik,  
Høgg den Ve, so brænn saa heit.

I motsetning til i Lom er altså omstemmingen på plass i Valdres. Her framstilles gjenopplivingen som en handling som er direkte parallel med drapet: Den yngste søsteren skyves ned fra en stein når hun drukner, og harpa må slå mot en stein for at hun skal komme til live igjen.

Valdresvariantene har tatt det lokale strengeinstrumentet inn i *Dei to søstrene*. Det viser at sangerne der forholder seg til tradisjonsmaterialet på en måte som gjør det konkret og relevant for dem. Samtidig er Valdresvariantene åpenbart hentet fra samme tradisjonsreservoar som variantene fra Telemark og Lom, og som vi skal se, variantene på Vestlandet. Før vi kommer til Vestlandet skal vi imidlertid lenger nord i Oppland, til en variant som viser like tydelig slektskap med Vestlandet som med Sverige.

#### 4.4.4. Dovre-varianten: møte mellom øst og vest

Christine Sommerfeldt, født Domaas, skrev ned denne varianten ved to forskjellige anledninger etter Ragnhill Sillihåga, som hadde vært budeie hos hennes besteforeldre. Ut fra Christine Sommerfeldts kommentarer i manuskriptet kan vi anta at Ragnhill har brukt samme melodi til begge framførelsene. Sommerfeldt kommenterer også at ”visen er fortalt og sunget” av kilden. Det er usikkert hva det kan bety – har Ragnhill supplert de sungne strofene med å fortelle deler av innholdet? I så fall er det her snakk om en omsunget variant som tidligere har hatt flere strofer.

Som vi skal se består variasjonene mellom de to manuskriptene først og fremst av at to strofer er lagt til i variant 52, og at Ragnhill har omformulert strofe 8 i variant 45. Disse endringene kan godt være et resultat av hvordan Ragnhills hukommelse arbeidet i framføringsøyeblikket. Derfor regner jeg det for å være sannsynlig at forskjellene mellom de to oppskriftene er utslag av Ragnhills hukommelse og sinntilstand ved to forskjellige anledninger.

I kapittel 4.1. så vi hvordan håndarbeidet representerer en dobbel scene i *Dei to søstrene*. Ragnhill Sillihågas variant har dette motivet i begynnelsen av visa i samme form som vi skal se i Vestlandsvariantene. Variant 45 *åpner* med håndarbeidsmotivet, og det brukes til å demonstrere den yngste søsterens dyktighet. Vi har sett at for eksempel Lom- og Valdres-tradisjonen later til å ha et fast sted eller en introduserende strofe de begynner balladen med, og som er felles for hele området. Andre varianter later til å følge prinsippet som Ong (1982) skisserer; den ene strofen er en like god start på visa som den andre (se kapittel 2.1. og 4.3.1). Det kan hende at Ragnhill har fulgt dette prinsippet når hun velger å begynne et sted i den ene framførelsen og et annet sted i den andre.

1. Den yngste kunna spinne gull  
-Roseledig blomme-  
Den ældste var saa syrgjafull  
-Det ter seg der det komme

2. Den yngste kunna væva lag  
Den ældste sov baade nat og dag

3. Naa er os baada system lig.  
Kom lat os vaske desse kvit. (variant 45)

I variant 52 har Ragnhill Sillihåga derimot begynt med replikken til den eldste søsteren. På denne måten åpner hun skildringen av relasjonen mellom søstrene i en helt annen ende: Her kommer likheten mellom de to først, og siden får vi vite at de faktisk er helt forskjellige. I denne varianten har hun dessuten utelatt ”spinne gull”-strofen. Håndarbeidsstrofene er forholdsviss enkle å utvide med på grunn av *incremental repetition*, og de kan i sin tur også sløyfes hvis det er behov for å forkorte visa noe. I dette tilfellet kan det hende at hun rett og slett ikke mintes begge håndarbeidsstrofene akkurat da.

1. Nå er oss baa system lik  
-Roseledig blomme-  
kom lat os vaske desse kvit.  
-Det ter seg der det komme.

2. Den eine kunna spinne lag  
den andre sov både nat og dag.  
(variant 52)

Ragnhill Sillihågas variant viser tydelig fenomenet der en ordremse kan endre leksikalsk mening på grunn av feiltolking. Nye brukere av ordlyden vil da tilpasse den på en slik måte at det gir mening for dem (Espeland 2009, s. 28). Omkvedet i variant 45/52 ser ut til å være en omsynging av et svensk omkved. En av de svenske variantene av *Dei to søstrene* har mellomstevet ”För roser och de ädeliga blommor”, i variant 45/52 sammentrukket til ”Roseledig blomme”, og etterstevet ”De tydde så väl som de kunde”, som er denne oppskriften er tolket som ”Det ter seg der det komme (SMB 13 Q). Denne varianten er til og med skrevet ned i Skåne, så dette omkvedet har hatt en relativt lang vandring før det endte i Lesja.

Omkved i ballader har ofte fjernet seg et stykke fra den opprinnelige betydningen de har hatt, så er det er godt mulig at Ragnhill Sillihåga ikke har tenkt videre over innholdet i omkvedene. For vår del kan vi legge merke til at den svenske uttalen av 3. person flertall pronomen ”de” har blitt videreført, slik at Sommerfeldt har skrevet det ned som norsk demonstrativ ”det”.

Fra og med drukkingsdialogen er variant 45 og 52 like, og følger mønsteret til de fleste andre norske variantene, med dialogen der den yngste kjøpslår om livet sitt:

4. Som døm da ut paa vattenstein kom  
Saa stødte den ældste den yngste uti.

5. Kjære syster drag i land.  
Saa skal du faa mit rosengullband.



6.Nei um eg deg naa dreg i land  
Førend eg fær din fæstarmand.

7.Aa kjære syster drag i land,  
Saa skal du faa min fæstarmand.

8. Saa gjekk ho da saa glad avsted  
Saa fek dom sjaa kver liket laag.

(Her mangler lidt paa to vers; men jeg kunde ikke  
faa hende til at huske mer dennegang!)<sup>27</sup>

Det er litt usikkert om hun refererer til de andre versene i begynnelsen, eller om det mangler andre strofer her som Sommerfeldt har hørt henne synge tidligere. Det kan da for eksempel dreie seg om sekvensen som forteller om forflytningen av liket, som vi har sett i kapittel 4.4.1. Geografisk sett skulle Ragnhills variant hatt mest til felles med Lom-tradisjonen, som har med forflytningssekvensen. De håndarbeidsstrofene Ragnhill bruker har sine paralleller i Vestlandsvarianter som også har denne sekvensen. Dermed kan vi se for oss at også Ragnhill kunne hatt med vindene som blåser liket rundt.

Variant 52 har en annen formulering enn 45 i strofen etter dialogen. Denne strofen har rimet i orden, i motsetning til den tilsvarende i 45: ”So gjekk ho nå så glad derifrå / så fekk døm sjå kvar liket låg”. Forskjellen er egentlig bare at Ragnhill har byttet ut ”derifrå” med ”afsted”, altså et dialektuttrykk med et dansk-norsk uttrykk. Det tyder på at Ragnhill ved oppskriften av variant 45 har diktet på stående fot, og har vært påvirket av andre sanger med dansk-norsk språkdrakt, enten andre ballader eller skillingsviser.

Etter dette er de to framførelsene like. Varianten følger mønsteret med de tre bestanddelene på instrumentet, og ligner variantene fra Lom i framstillingen av hva harpa sier: den har to replikker, og etter at den har uttalt navnet til den eldste søsteren, overtar fortelleren og beskriver hva som skjer med bruden.

9.Saa tok døm hena kvite krop  
Taa honom gjorde døm harpestok.

10.Saa tok døm henna gule haar  
Taa di gjor' døm spellpinne taa.

11.Saa tok døm henna gule haar  
Taa di gjor' døm spellstrengje taa.

12.Harpa slog det fyrste  
Brure var mi syster.

13.Harpa slo det andre  
Brure hette Anne

14.Harpa slo det treia  
Brure seg lot breida.

15.Harpa slo det fjerde  
Brure seg forgjorde

16.Harpa slo det femte  
Brure se lot hente.

---

<sup>27</sup> Kommentaren i parentes regner jeg med er lagt til av Christine Sommerfeldt selv i variant 45.

Vi har sett i variant 13 fra Haus i Hordaland at harpa byr folket som er tilstede ”brure ska de no hente”. Her ser vi hvordan en endring av forståelsen av en ordlyd kan føre til et helt annet betydningsinnhold: Ragnhill Sillhåga synger denne strofen som at handlingen, at bruden blir tatt ut av bryllupsstua, blir utført. Her blir den delen av teksten som kommer etter mellomstevet til en rent fortellende opplysning, ikke til en direkte replikk fra harpa selv. Variant 52 har i tillegg:

17. Harpa slo det sjette  
Brure se forgjette

Vi har sett at variant 13 har ”Brudgommen me forgjette” i betydningen ”han glemte meg”. Her er det en annen tolkning av denne ordlyden. Denne strofen forteller at den yngste søsteren gjennom harpa forteller at ”bruden glemte seg”, altså at hun glemte bort all god moral, lov og skikk, og gikk seg bort i egen misunnelse.

17.Sondagen stod ho blank som sol  
-Roseledig blomme-  
mondagen laag ho svart som jord.  
-Det ter seg der det komme-

Den siste strofen inneholder den samme kontrasten vi ser i mange andre varianter, som brukes for å demonstrere forskjellen på de to søstrene, der den yngste er ”blank som sol” og den eldste er ”svart som jord”. Denne ordlyden kan ha vært brukt i en slik sammenheng i dette området også, men i Ragnhills variant får den ny dimensjon i den avsluttende strofen. Her skildres kontrasten mellom den eldste søsterens seierrike søndag, da hun sto brud, og mandagen hun må ligge i sin kalde grav. Dette gjenbruket av en visuell kontrast er et eksempel på hvordan muntlig diktning anvender innhold som allerede er forbundet med stoffet på nye steder. Dermed legger sangeren til flere lag med betydning.

På grunn av de andre variantene, har vi kjennskap til den tradisjonsreferensialiteten som sannsynligvis har vært med på å danne undertekst til den siste strofen i denne varianten. Når vi ser på innholdet i denne avslutningen, ser vi bare at den eldste søsteren er død og begravet. Vi vet at andre varianter forteller at hun enten blir brent på bål eller begravet levende som straff for sin ugjerning. Strofene i harpespille-sekvensen forteller her at hun dør når harpa spiller. Avsløringen av navnet hennes er tilstrekkelig til å ta livet av henne. Slik ville det sett ut om vi bare kjente til denne varianten. Det er derfor et åpent spørsmål om sangeren og lytteren til denne varianten forstod avslutningen med utgangspunkt i tradisjonsreferensialitet eller med utgangspunkt i en slags ”nær-lytting” av denne aktuelle varianten. Ordlyden i den avsluttende

strofen er svært lik tilsvarende avslutninger av varianter ikke bare i Norge, men også i nabolandene både i øst og i vest. Det er derfor mulig at brukerne av denne varianten tolket den som at hun var død og begravet som resultat av straffen hun har fått.

Vi har sett at variantene fra Lom, Valdres og Dovre både geografisk og innholdsmessig befinner seg midt i landet. Slektskapet med variantene både i Telemark, Sverige, på Vestlandet og enda lenger vestover er tydelig i de strofene, formlene og motivene som er brukt. Det er færre varianter som kan bidra til å danne et bilde av *Dei to søstrene* på disse stedene enn det er i Telemark, noe som viser at balladetradisjonen i Telemark var mye mer levende ved innsamlingstidspunktet. I Oppland har bare noen få varianter overlevd. Det samme er tilfelle på Vestlandet.

#### **4.5. Vestlandet – kontakten med havet og historien**

Det sterkeste slektskapet mellom nasjonale tradisjoner finner vi mellom variantene som er samlet inn på Vestlandet og deres søsken på Island og Færøyene. Dette er ikke så underlig når vi tar i betraktning det nære kulturelle og geografiske forholdet mellom disse områdene. I analyse og gjennomgang av varianter fra Hordaland og Møre og Romsdal skal jeg se nærmere på det internordiske slektskapet disse tekstene står i, samt en mulig *mise en abyme*-situasjon. Noen av disse variantene inneholder nemlig de samme referansene til håndarbeid som de færøyske tekstene. Vi vil se hvordan sangen og arbeidet speiler seg i hverandre, og legger igjen spor i teksten. Aller først skal vi imidlertid se nærmere på en variant som geografisk sett har blitt stående igjen alene, men som viser seg å være en verdig representant for norske varianter av *Dei to søstrene*.

##### 4.5.1. Vestnes: Et internordisk lappeteppe

I Vestnes i Møre og Romsdal finnes den eneste varianten av *Dei to søstrene* som er samlet inn på Vestlandet nord for Hordaland. Sammen med variant 45/52 fra Dovre/Lesja er Vestnes-varianten den nordligste oppskriften jeg har funnet. Den er også en av to av norske varianter som åpner på samme måte som de færøyske og islandske variantene. Variant 61 fra Telemark har: ”Den yngre ha’ dei belanne två / den eldri lest di inkje sjå”. Dette er interessant fordi åpningsstrofen introduserer oss til fortellingen *utenfra* – det første bildet vi ser er de to frierne som kommer riende til gården. Vi ser at både Vestnes-varianten, de færøyske og den islandske varianten forteller at begge beilerne ville ha den yngste søsteren:

1. Det kom to friarar på ein gard  
-Sol skiner fagert i lide  
Den yngste dei ville begge ha  
-Den yngste går aldri utav min  
hu-

1. Biðlar komu í jomfrúgarð  
-og heriá á landið fríða-  
þeirrar var beðið sem yngri var  
-benia af vendi bloðugar vndir  
svíða.  
(Íslandsk, min markering av  
omkved)

1. Tað komu tveir biðlir ríðandi í  
gard  
-biður tykur renna-  
bóðu moy, sum yngri var.  
-Rúnarmenn, verið við teirri  
jomfrú, í tí at renna,  
Tølum varliga við tær,  
rúnarmenn! (færøysk D)

Inntrykket av den eldste søsteren som fullstendig uaktuell brud forsterkes av at det ikke ble noen brudgom til henne selv om det kom *to* friere til gården, i utgangspunktet én til hver. I tillegg kan vi forvente at den eldste datteren på en gård ville være den som først burde gifte seg. Denne konvensjonen ville markere den eldste som den som hadde førsterett på eventuelle friere.

Forteller-perspektivet som er med oss gjennom hele visa, kommer til uttrykk som en kommenterende jeg-person: ”Den yngste går aldri ut av min hu”. Stemmen som høres i omkvedet, kan tilhøre den sørgende brudgommen internt i fortellingen, men den blir også en replikk lagt i munnen på den aktuelle sangeren i den aktuelle framføringen. Omkvedet gir denne varianten en melankolsk, elegisk karakter.

Det ytre perspektivet endrer seg når vi går inn i scenen med den private samtalen mellom de to søstrene. Forholdet mellom den første strofen og de påfølgende antyder at noe tid er gått: For det første har frierne bestemt seg for og bedt om den ene av døtrene, for det andre er bryllupsforberedelsene fullført:

2. Søste tala te søste so:  
Kom so gjeng me til stranda no.

3. Kva skal me til søens flo?  
Me hev då'kje klede til vaske no?

Fordi vi forutsetter at tradisjonsreferensialitet spiller inn som undertekst i den faktisk sunge teksten, vet vi at bryllupsforberedelsene er ferdige på dette tidspunktet, ettersom vi kjenner den utvidede tradisjonen, ikke bare akkurat denne varianten. For at akkurat denne varianten skulle bli tradert fram til innsamlingstidspunktet, må den ha vært én av flere i samme miljø. Vi kan regne med at de underforståtte sidene ved fortellingen har vært formidlet som taus kunnskap gjennom de mange variantene som har eksistert side om side.

I disse strofene ser vi også at parallellene som finnes i mange andre varianter har forandret seg. En vanlig parallell ville vært at den eldste sier: ”Kom so gjeng me til søens flo”, og den eldste svarer ”Kva skal me til søens flo?”. Stedsangivelsen ”søens flo” er nok en tolkning av det norrøne *sjáfar-floða*, jfr. kapittel 4.4.1.

Sangerne kan ha vært inspirert av andre sangtekster og kontakt med danskspråklig litteratur, noe som i dette tilfellet kan ha ført til at formelen ”søens flo” ble forvansket. Dermed følte den fremmed for både sanger og publikum, i den grad at den ikke lenger opplevdes som brukbar i replikkvekslingen mellom de to. Vestnes ligger ved fjorden, og eldstesøsterens forslag ”til stranda no” ville være mer sannsynlig som en konkret scene sangerne kunne se for seg. Dette er altså den eneste overlevende varianten fra Møre og Romsdal, men den har flere direkte likhetstrekk med variantene fra Telemark enn med variantene fra resten av Vestlandet. Neste strofe er et eksempel:

4. Den yngste gjekk føre me utsligje hår  
Den eldste kom etter med falske råd

Denne strofen så vi også i Telemarksvariantene (se kapittel 4.3.1). Den er blant de aller mest brukte i *Dei to søstrene*, så mye at den også er skrevet ned som den eneste strofen enkelte kilder kan komme på. Vi kan se på den som emblematiske for hele resten av visa, og for de kildene som bare husket denne strofen, må den også ha fungert slik. De neste to strofene er parallelle, de setter handlingene og sinnelaget til de to opp mot hverandre:

5. Den yngste sette seg utpå ein stein  
Og vaska seg der både kvit og rein

6. Den eldste ho såg det var fårleg straum  
Og skuva si søste uti strie straum

I mange andre varianter er det den eldste som forsøker å vaske seg ren og hvit, mens den yngste setter seg på en stein. Fra steinen blir hun skjøvet ut i vannet. ”Stein” og ”straum” er gjerne rimord i samme strofe, som vi skal se senere, mens her har denne strofen tatt inn i seg vaske-motivet, som andre steder er en forlengelse av dialogen om å gå ned til ”stranda no”. Dette kan være grunnen til at sangeren her allerede har brukt opp rimordet stein og derfor må bruke straum som avslutning på begge linjene i forbindelse med drukningen.

Vi kan forsåvidt klassifisere Vestnes-variantens tolkning av denne delen av ordlyden som en sammenblanding, men det er like fullt en velfungerende form for sammenblanding. Det uskyldshvite, som går igjen i alle variantene, er her konsekvent knyttet til den yngste søsteren, som vi ser i de neste strofene:

7. Ho retta opp si snøkvite hand  
-Å, kjere søste, hjelp meg på land

8. Nei, ikkje hjelpe eg deg på land  
Førenn du lovar meg din festemann

9. Nei, før skal eg kvile på kvite sand  
Førenn eg lovar deg min festemann

Her møtes parallellene “snøkvite hand” og “kvite sand” på hver sin side av parallellene “hjelp meg på land”/”ikkje hjelpe eg deg på land”, og de flettes sammen med parallellen “du lovar meg meg din festemann”/”eg lovar deg min festemann”. Frasen “før skal eg kvile på kvite sand” får det til å se ut som om det er noen strofer som har blitt utelatt fra denne varianten i tidens løp. Som vi har sett, inneholder mange andre varianter en sekvens av strofer som skildrer hvordan liket av den yngste søsteren til slutt ender “på kvitan sand” (for eksempel variant 73). I så fall kan vi regne dette utsagnet fra den yngste søsteren som et frampek.

Vestnes-varianten er til en viss grad omsunget og noen av strofene er gått tapt, slik at enkelte deler av fortellingen fortelles som prosa. Dette gjelder først og fremst byggingen av harpa.

10. So kom der ein mann frammed ei strand  
og der fann han liket drive i land

*Mannen laga då ei harpe av liket. Bringa  
vart til kasse, håret til strenger,  
fingrane til skruvar – og slik:*

11. So tok han hennar fingrar små  
og dei han laga seg skruvar tå

*So kom mannen med denne harpa til  
bryllaupsgarden,  
der den eldste søstra tura bryllaup med han  
som ville den yngste ha.*

Her har det vært diktet et sammendrag av de strofene som tidligere har vært her. Det kan ha vært kilden selv, Olav Rekdal, eller mer sannsynlig hun som han lærte sangen av i sin tid. Som vi så i kapittelet om Ortutay, er dette en vanlig form for *zersingen*, eller omsynging. Av alle de delene av harpa som beskrives i denne sekvensen, er det fingrene som har blitt igjen når alle de andre strofene har gått tapt. Dette er tankevekkende: Vi ser at *hva* de andre delene blir brukt til, ikke er glemt, det blir ramset opp i den første prosadelen. Kanskje syntes kilden rett og slett at det var lite interessant å repetere disse “So tok han hennar” så mange ganger. Det er i så fall en kunstnerisk avgjørelse tatt av en person som ikke har noen bevissthet om den tradisjonelle balladeformen, hvor *incremental repetition* er et helt sentralt virkemiddel.

Innsamler Rekdal har nok vært opptatt av å skrive ned den tradisjonelle teksten med stor nøyaktighet, og sannsynligvis har han hatt kjennskap til andre ballader. Jeg vil tro at en sanger som valgte å fortelle denne delen av visa i stedet for å dikte nye strofer over mønsteret til strofe 11 har stått utenfor en levende balladetradisjon. Det ville være den mest sannsynlige grunnen til å velge bort eller glemme disse strofene, men likevel minnes innholdet i dem.

Effekten av *incremental repetition* er at hver nye repetisjon forsterker det som endres i den repeterte strofen. Her bygges det opp mot det dramatiske høydepunktet ved at bare det siste ordet i første linje og de tre-fire siste ordene i andre linje i hver strofe endres. Ikke før vi kommer

til det konkluderende “slo på alle strengje” endres en større andel av strofen. Det er også den som bærer det mest dramatiske budskapet. Alt det andre vet vi fra før, det er tanken på de som får høre det grusomme for første gang som skaper spenningen. Bare én av reaksjonene får vi vite noe om: brudens egen. Det er bare hun og vi, publikum, som vet hva som har skjedd, vi er hennes medsamsvorne i viten. Hun gjør et desperat forsøk på å redde skinnet sitt, og vi forventer et svar fra brudgommen. Vestnes-tradisjonen anser ikke svaret for å være nødvendig, det er implisitt i handlingen som følger den siste sungne strofen.

12. Spelemannen slo på strengen den første  
-Brua ho e no mi søste

13. Spelemannen slo på strengen den andre:  
-Brua ho heite no Anne

14. Spelemannen slo på strengen den trie:  
-Brua ho skuva meg uti det strie

15. Spelemannen slo på strengjen den fjore:  
-Brua ho meg forgjorde

16. Spelemannen slo på strengen den femte:  
-Brua ho skal de no hente

17. Spelemannen slo på strengen den sjette:  
-Brua ho er'kje den rette

18. Spelemannen slo på alle strengje:  
-Brua skal de no brenne

19. Brua ho trødde på spelemannens fot:  
Still din stygge harpeljod

*Men då tok dei brura og brende ho på bålet.*

Den dramatiske slutten, med grotesk straff for den eldste søsteren, har altså gått ut av tradisjonen i Vestnes. Vestnes-varianten har bevart innholdet slik at det kunne fortelles, men uttrykk og form har gått i glemmeboka. Det er ikke så underlig, tatt i betraktning at denne varianten ble skrevet ned forholdsvis seint i innsamlingsperioden.

Det var den lokale innsamleren Olav Rekdal som skrev ned denne teksten på 1920- eller 30-tallet (Hoksnes 2003, s. 11, 13). Denne varianten, med melodi, ble også sunget inn på bånd. Rekdal hadde skrevet den ned etter moren sin, og fant den samme sangen også på en annen gård der folket på gården ”sang og fortalte visa *om lag* akkurat slik som på Rekdal” (s. 65, min utheving). Noe variasjon mellom de to gårdene har det altså vært, selv om graden av og typen variasjon ikke er tilgjengelig.

Ifølge redaktøren av boka *Syng som folk*, Reidar Hoksnes (2003, s. 65), har de to gårdene sannsynligvis fått denne varianten fra samme kilde, Serianna Rasmusdatter Vestnes (1839-1915). Hoksnes (2003, s. 8) kommenterer at visa riktignok *kan* ha kommet til bygda ved hjelp av et ukeblad som publiserte Landstads restituerte versjon basert på Telemarksvarianter i 1845. Dette er selvfølgelig en mulig forklaring på den slående likheten mellom mange av Vestnes-strofene og Telemarksvariantene.

Jeg mener imidlertid at det ikke behøver å ha vært noen innflytelse fra Telemark i denne varianten. Likhetene som Hoksnes refererer til, dreier seg om strofer som også finnes på øyene

vest i havet, samt i Sverige og Danmark. De behøver altså ikke ha kommet til Romsdal *fra* Telemark, enten via ukeblader eller på annet vis. Redaktørene kommenterer også at tonen (melodien) er gammelmodig både i form og musikalsk uttrykk, på en slik måte at den sannsynligvis er en ballademelodi (Hosknes 2003, s. 8). Uten at jeg har gjort noen musikkvitenskapelige utredninger av den påstanden, må jeg på bakgrunn av min erfaring med norsk tradisjonsmusikk si meg enig i denne antakelsen. Omkvedet, spesielt etterstevet, fungerer som en direkte kommentar til teksten, og selv om det har en påfallende dansk språkdrakt sett i forhold til dialektpreget i strofene, kan det være mange forklaringer på denne forskjellen. Som vi har sett er det andre omkved som har hatt en internordisk eksistens nesten uten å endre ordlyd når de ferdedes mellom landene.

Melodien og omkvedet har heller ingenting til felles med trykte Telemarksvarianter og varianten fra Vestnes er dessuten den eneste varianten i Norge som har samme introduserende strofe som færøyske og islandske varianter. Konklusjonen må være at *hvis* Vestnes-varianten har vært direkte inspirert av trykte tekster, må den eventuelle inspirasjonen ha blitt flettet inn i en allerede eksisterende balladetradisjon i Romsdal. Vi vet hvor populær *Dei to søstrene* har vært, så det er sannsynlig at en slik tradisjon uansett ville ha hatt *Dei to søstrene* på repertoaret. Når vi i tillegg ser på de elementene som absolutt ikke finnes i Telemarkstradisjonen, aller tydeligst eksemplifisert i den introduserende åpningsstrofen, blir det overveiende sannsynlig at denne varianten har vært tradert i Romsdals-området over lang, lang tid.

#### 4.5.2. Den "ytre" Hordalandstradisjonen: Dobbel scene og paralleller på Færøyene

Innholdet i de forskjellige Hordalands-tekstene gjør det naturlig å dele inn i to forskjellige tradisjoner: Voss/Eksingedal som representanter for fjelltraktene, og Djonno-varianten, Stord, Samnanger/Haus/Masfjord som det "ytre" området nærmere kysten. De ulike tekstene har også likhetstrekk på tvers av disse skillelinjene, samt noe innbyrdes uenighet. Det er derfor godt mulig at alle elementene som finnes i tekstene fra Hordaland i sin tid har vært deler av ett eneste stort tradisjonsreservoar. På et eller annet tidspunkt har det så utkrystallisert seg en form for etablert tradisjon som i innsamlingsperioden var fordelt på fjelltraktene i innlandet, kysten av Sunnhordland og et litt mer spredt område rundt Bergen.

I tillegg til variantene fra Voss er det tre oppskrifter fra Hordaland som framstår som fullstendige: Djonno-varianten, variant 13 fra Haus i Nord-Hordaland og variant 34 fra Stord. De resterende oppskriftene er fragmenterte på forskjellig vis.

Stord-variantene er samlet inn på Stord, men fra kilder som kommer fra øyene innenfor, Huglo og Tysnes. Her er det også to varianter som framstår som omsungne varianter av den



første, variant 34. Ofte er det slik at de variantene som er utsatt for *zersingen* er samlet inn senere enn de fullstendige, men i tilfellet Stord er innsamlingen av de tre variantene gjort samtidig.

Det er i disse variantene vi finner håndarbeidsmotivet som er beskrevet over. Disse strofene viser det nære slektskapet med de færøyske variantene. På Færøyene brukes vers etter vers på å understreke hvor dyktig den yngste søsteren er i forhold til den eldste. Det er relativt stor avstand mellom Stord og Nordhordaland, noe som kan antyde at disse strofene var i bruk i hele Hordaland.

Dan yngsta kunne spinna Liin,  
-Herre min!  
dan eldsta kunne 'kje stia Sviin  
-Um Summaren,  
dei andre Fugla syngja vel-  
(variant 13, e. NN, Haus)

Den yngste hu kunde spinne lin  
-Falden er sommers plome-  
den eldste hu kunde kje stia svin  
-Den vinter er igjenkommen-  
(variant 74 e. Anders Agdestein, Stord)

Dan yngsta kunne spinna Gudl,  
dan eldsta va allti' svøvnasudl.  
(variant 13, e. NN, Haus)

Det høres eksotisk og storslått ut å "spinna Gudl", men dette var noe man gjorde også i Norden. Man viklet løvtynt gull rundt ull-, lin- eller silketråder til bruk i for eksempel kirketekstiler (Kværndrup 2006, s. 499). Å "spinne gull" er en altså en formel som har rot i konkret praksis i middelalderen. Det er ingen tvil om at denne formelen hører hjemme i den narrative sammenhengen i *Dei to søstrene*. Den kan altså ha vært i bruk helt fra begynnelsen av livet til denne balladen, og vil dermed være et argument for den høye alderen til *Dei to søstrene*. Det kan bety at den har vært i bruk i *Dei to søstrene* i Norge og på Færøyene, eller kommet tilbake til Norge fra Færøyene underveis, helt siden middelalderen. Den kan også ha kommet inn som en *incremental repetition* på et senere tidspunkt, fordi den allerede eksisterte som formel i tradisjonsreservoaret.

Som vi så i kapittel 4.1., beskriver Lönnroth den doble scenen som en betydningsskapende faktor i teksten (1980, s. 7-12). Vi antar at brukerne av *Dei to søstrene* har sittet med sitt håndarbeide og sunget disse strofene, og målt sitt eget talent og sin egen dyktighet opp mot andres. Den sterke identifikasjonen som ligger i at både den emosjonelle og den konkrete situasjonen speiles i sangen, har sikkert vært med på å bidra til videreføringen av *Dei to søstrene* i så mange varianter. Likevel er det slik at de fleste variantene ikke inneholder det eksplisitte håndarbeidsmotivet. Det gjelder også på Vestlandet. På Voss ser vi at flere forskjellige varianter er blitt tradert, selv om de ikke refererer til noen konkret dobbel scene.

#### 4.5.3. Intermezzo fra Voss: Instrumentspørsmålet hever sitt hode

To kvinner står for de to variantene jeg skal drøfte her: Margreta Opheim var en kjent tradisjonsbærer på Voss, mens Kristense Kyte står oppført som hjemmehørende i Sogn. Likevel hører varianten hennes til på Voss: Det var der hun vokste opp, og i løpet av oppveksten lærte hun visa av stemoren sin, som kom fra Vossestrand. Derfor er Kristenses variant utgitt i samlingen *Solé mi sæla. Folkesongar frå Vossabygdene* (1995). Når vi ser Margreta Opheims og Kristense Kytes tekster opp mot hverandre, blir det svært tydelig hvordan de kommer fra samme tradisjon – de to tekstene er nesten identiske.

Åpningsstrofen er oppfordrende: “Kom lat oss tvaø oss kvita / me minne / me e to systu so lika / dao spela tao Rosenrinde”. Det er bare Margreta som viser hva den yngste svarer på oppfordringen: “Du tvaor deg i saopa, du tvaor deg i vatn / Du vett’ ikkje kvitar enn Gud ha deg skapt”. Kristense går derimot direkte til drukningen allerede i andre strofe. Når pilegrimene har funnet liket og bygget et instrument av det, slutter varianten etter Margreta. Den hører altså ikke til de variantene jeg regner for å være fullstendige. Grunnen til at Margretas variant er interessant, ser vi her, når vi sammenligner Kristenses og Margretas framstilling av byggingen av instrumentet:

Varianten etter Margreta Opheim:

5. So toke dei hinna arma smao  
Da gjore dei feleboga tao

6. So toke dei hinna gule haor  
Da gjore dai felestrengje tao

7. So toke dei hinna fingra smao  
Da laga dei felestidlinga tao

Variant 535/54 etter Kristense Kyte:

4. So toke dei hinna brjuste smao,  
ó laga harperåma tao.

5. So toke dei hinna fingra smao,  
ó laga harpestidlinga tao.

6. So toke dei hinna húla haor,  
ó spela so fager ein harpeslaott.

Hvis vi ser bort fra rekkefølgen på de forskjellige delene av instrumentet, trer disse to tekstene fram som tydelige eksempler på hvordan de samme frasene kan forstås og videreføres som helt forskjellige mentale bilder for sanger og publikum. De ulike kroppsdelene som brukes, og det de brukes til, er i samsvar med alle de andre fullstendige variantene som er gjennomgått i denne oppgaven. Det ligger en viss logikk i at *armene* i Margretas variant brukes til *felebue* – det er et samsvar i utformingen av armen og buen. Det er også armen som *brukes* en felebue. Når det gjelder Kristenses forståelse av harperamme skyldes nok den snarere en misforståelse. Mange andre varianter, både i Norge og andre steder, har *brystkassa* som utgangspunkt for harpa. Vi kan jo undre oss over hva slags bilde denne misforståelsen har skapt for henne.

Det er bare to av de norske variantene som forteller at instrumentet er ei fele istedenfor ei harpe. Derimot finnes det en stor andel feler i de danske, svenske og anglo-amerikanske variantene. Senere skal jeg drøfte transformasjonsmotivet og hvordan byggingen av harpa framstår når man ser alle de norske variantene under ett, men her ser vi altså hvordan to varianter som ellers er tilnærmet identiske, skiller seg fra hverandre i et så betydningsfullt trekk. Det vil si, det ser betydningsfullt ut for oss i dag, slik det gjorde for forskerne tidlig på 1900-tallet, jmfør kapittel 1.5. Det er en mulighet for at denne forskjellen ikke spilte noen stor rolle for sangerne selv. Budskapet blir formidlet uansett hva slags instrument det er snakk om. Imidlertid er det interessant å spørre seg hva det er som har fått Margreta eller en av forløperne i hennes slekt til å bruke ordet fele, mens bærerne av den tradisjonen Kristense hadde, har valgt å beholde den mytiske harpa.

De to variantene fra Margreta Opheim og Kristense Kyte framstår med en gripende enkelhet. Innholdet vi ser i disse variantene er også tilstede i varianten fra Eksingedalen, selv om dette er en variant som skiller seg sterkt ut sammenlignet med resten av den norske tradisjonen.

#### 4.5.4. En annen side av Voss: en tradisjonsbevisst dikter i Eksingedalen

Kulturelt og historisk sett hører øvre del av Eksingedal til Voss (Eskeland 1938, s. 8). Fra dette stedet kommer “Dan talande harpo” etter Andres Lavik, en variant som er 44 lyriske strofer lang. Motivsegmentene og formlene den er bygget opp av later til å representere en tradisjon som har vært i området og i Lavik-slekta i lang tid. Den har mye til felles med de ovennevnte variantene fra Voss og fra resten av Hordaland. Samtidig skiller den seg sterkt ut fra samtlige andre norske varianter av *Dei to søstrene*. Det er stilen som gjør den så annerledes enn de andre. Min teori er at denne varianten er formet av en sanger som har hatt sans for skriftlig diktning, og at denne sangeren var Andres Lavik selv.

Lars Eskeland (1938, s. 8) forteller at han besøkte Andres Lavik i 1897, på en gård der det ”rådte gamal nedervd kristensed”. Både Andres og broren hans hadde vært stortingsmenn. Da Andres ville reise av gårde for å ta mer utdanning hadde faren forkynt at ”bonden er adelen i landet” (Eskeland 1938, s. 10). Odelsgutten Andres ble altså igjen hjemme. Det ble sagt om ham på Voss at “det var rett dei som totte han var vel mykje vadmålsklædd og altfor fastgrodd i gamal skikk”. I barndommen hadde han lært “Dan talande harpo”, også kalt “Systemsongen”, og andre sanger av bestefarens ugifte søster Stora-Marjo (Maria Lavik, 1797-1868). Som vi ser, tilhørte hun samme generasjon som de siste store balladekildene i Telemark. Hun var en dyktig sanger og forteller, og sørget for at Andres lærte det hun kunne av gammelt stoff, men i

forbindelse med en pietistisk vekkellesbølge ble den tradisjonelle fortellerkunsten lagt i bort til fordel for kristent materiale. De yngre søsknene til Andres hadde derfor ikke lært noe av tradisjonsstoffet til Stora-Marjo, og Andres var altså alene om å føre videre den muntlige tradisjonen i familien (Eskeland 1938, s. 9-13). Han hadde ikke noe tradisjonskompetent miljø rundt seg som kunne fungere som kontrollerende instans, jamfør kapittel 2.2. Denne faktoren kan ha vært med på å forme hans variant av *Dei to søstre*.

Slektssagnene i Lavik-slekta forteller at en stund etter Svartedauden kom det ”ein flokk” folk av svensk lavadel som hadde rømt fra Sverige. Disse svenskene giftet seg både inn i Lavik-slekta og i familier på andre gårder i nærheten. Eskeland (1938) mener at dette er spesielt interessant med tanke på *Dei to søstre*. Han er ikke tvil om at Lavik-slektas variant av *Dei to søstre* opprinnelig kom fra Sverige. Denne begrunner han med endringene i omkvedet, språklige trekk og andre aspekter ved denne varianten som skiller seg fra de andre lokale variantene (Eskeland 1938, s. 15). Eskeland sammenligner imidlertid ikke med andre varianter enn de som har vært umiddelbart tilgjengelige på Voss, og vi skal se at antagelsene hans må tas med en klype salt av den grunn.

Det var da han ble kjent med målsaken og arbeidet til Ivar Aasen at Andres Lavik forstod verdien av det gamle stoffet han hadde lært i barndommen (Eskeland 1938, s. 12-13). Til Eskeland beskrev Andres Lavik første gang han hørte Per Sivles ”Den fyrste song” som en skjellsettende opplevelse. God nynorsk diktning var viktig for ham, og her kan det tenkes at nøkkelen til stilen i denne varianten ligger (Eskeland 1938, s. 12). Stora-Marjo, som var kjent for være en slik storslagen forteller, har nok formet visa slik hun ville ha den. Noe av dette uttrykket kan ha kommet fra henne, men Andres Lavik har i sin tur sannsynligvis funnet fram barnelærdommen og formet den i nynorsk-diktningens bilde. Fra sin egen før-skriftlige tid husket han handlingen, melodi, omkved og formler. Det kan også tenkes at han ønsket å stille den gamle tradisjonen i et mest mulig fordelaktig lys når han formidlet den. Vi skal se hvordan enkelte av scenen i *Dan talande harpo* har blitt formet på en måte som skiller seg ut fra de andre norske variantene.

I analysen av denne varianten vil jeg derfor se nærmere på et stilspråk som går bort fra det tradisjonelle norske balladespråket. Ut fra opplysningene om familien og slektshistorien kan vi konkludere med at det i Lavik-slekta har vært sterk sans for betydningen av tradisjoner og nedarvet kunnskap. De er dessuten akkurat den typen slekt som kan ha hatt egne nedskrevne visetekster å støtte seg på i traderingen, slik Solberg (2011) foreslår (se kapittel 2.5.). Disse faktorene øker sannsynligheten for at balladen kan ha vært tradert innad i familien helt siden middelalderen. Jeg mener at Andres Laviks variant tydelig viser spillet mellom en svært

gammel muntlig (og muligens skriftlig) tradisjon, og en nyere påvirkning fra den skriftlige litterære stilen i landsmåls-diktningen. Jeg skal også se på Eskelands tolkning av denne teksten, og drøfte den mulige svenske påvirkningen.

Balladen åpner med introduksjon av de to søstrene og den påfølgende oppfordringen om å gå til elva for å vaske seg. Det dikotomiske forholdet mellom de to etableres med én gang. Vi har sett bruken av ordet "ljot" i varianten fra Hardanger, og ordet "vond" brukes i betydningen slem. Denne etablerte kontrasten videreføres til strofe 2. Der ser vi at den møter den kontrasten som er den mest velbrukte i de norske variantene av *Dei to søstrene*, bortsett fra at den mangler motstykket "mørk". Den tydelige, visuelle kontrasten, som bidrar til å gjøre bildet, og dermed strofen, minneverdig, mister dermed sin kraft. Imidlertid er hensikten med kontrasten utført: statusforholdet mellom de to søstrene er bekreftet.

1. Dar va to syster i Lindbjørglund  
-brureftan kveld  
ei go og fager, ei ljot og vond,  
-Dei skuggar fell,  
og tagnar gjere dan fuglasong

2. Vondsyster tala til syster ljøs  
-Tung sorgi fell:  
"No vilja me fara til elvaros  
-dan ljose kveld"  
Dei fuglar kvitra sin beste song.

3. "Kva ska me gjera ve elvarå,  
-brureftan kveld?  
Me hev inkje no noko klæe å två,  
-og skuggar fell"  
Og tagna gjere dan fuglasong.

I Eksingedal-varianten er lindetreet igjen representert, her ved stedsnavnet "Lindbjørglund", som Eskeland (1937, s. 66) regner med refererer til et konkret stedsnavn. Jeg tror at dette navnet snarere henger sammen med den utvidede tradisjonen. Vi har sett at mellomstevet "Linden" har vært i bruk i Hardanger, som i resten av landet, og at det knytter seg en potensiell betydning til linden som videreføres ved hjelp av tradisjonsreferensialitet (se kapittel 3.4.). I kapitlet sitt om omskappingsballader nevner Kværndrup balladene *Linden paa Lindebjærg* og *Jomfruen i linden*, som eksempler på ballader der transformasjon er det sentrale motivet (2006, s. 399).

Spesielt for denne varianten er omkvedene, som skifter med hovedteksten i strofene. Det later til at omkvedet her henger sammen med omkved vi ser andre steder i Hordaland: Variantene 13, 57 og 74 har mellomstevet "Herre min", eller "Herre min Gud!" og etterstevet "Um Summaren, dei andre Fugla syngja vel." Ordlyden i andre omkved fra samme område er med andre ord en tydelig inspirasjon, men i Eksingedalvariantene får omkvedet en rolle som direkte kommentar til hver enkelt strofe. Mellomstevet "Å Herre min!" går igjen gjennom hele

teksten, med unntak av de tre første strofene, mens etterstevet tilpasses stemningen som blir formidlet. De positivt ladede strofene har omkved som henviser til sang: ”I kvelden fin / syng vårens fuglar so best dei kann” eller ”Dar siklar bekkjer og bylgjor syng”. De negativt ladede strofene viser at sangen stilner: ”I kvelden fin / Men då var tagna all fuglasong”.

I kommentarene til enkelte av variantene i *Dokumentasjonsprosjektet* antydes det at omkved av og til kunne utelates eller varieres med småord, men ingen andre varianter har omkved med så stor variasjon som denne. Når omkvedene varieres i så stor grad, mister de den funksjonen de har i muntlig diktning. Et publikum vil ikke kunne delta i omkvedene hvis det ikke er noe tydelig mønster i hvordan de brukes. Publikummet ville være nødt til å *lære seg* hvordan de ulike omkvedene brukes, istedenfor å kunne regne med at de følger konvensjonen. En slik innlæring ville være ordrett i skriftlig forstand, og ville forutsette en bokstavtro gjengivelse av teksten for hver framførelse på en måte som vi har sett at kildene ikke var i stand til å gjøre, selv ikke på 1800-tallet.

Konvensjonen for gjengivelse av balladetekster dikterer at utgiveren oppgir omkvedene i den første og den siste strofen. Her har jeg trykt strofene nøyaktig slik de står hos Eskeland, og vi ser at det er spesifisert at omkvedene skal tas ut i enkelte deler av visa. Notene til melodien oppgir at disse strofene skal synges som ”resitativ (meir kvikt)” (Eskeland 1938, s. 91). Dette fenomenet ser vi også i Torkild Knudsens (1961, hos Lönnroth 1978) framstilling av *kvöldsetir*-stilen for framføring av ballader (se kapittel 3.1.). Det fører til en hurtighet i handlingen i de strofene det gjelder, og det skapes brudd i den melodi- og tekststrukturen som publikum har lært seg å forvente

4.”Me vilja två oss kvita  
og væ’ tvo syster so lika”

5.So gjekk dei seg ned til elvarstrand  
-Å Herre min!  
Dan eldsta tvær seg i saup og sand.  
-I kvelden fin  
Syng vårens fuglar sin kjærleikssong.

6.So gjekk dei seg ut på laugarstein.  
-Å Herre min!  
Dan yngsta ottadest inkje mein.  
-I kvelden fin  
syng vårens fuglar sin beste song.

7.”No ligg du dar i den strie straum.  
-Å Herre min!  
Kvar vert da so tå din brudlaupsdraum?”  
-I kvelden fin  
syng alle fuglar so best dei kann.

8.Ho rette opp si kvite hand  
-Å Herre min!  
”Å, goa syster, drag meg i land!”  
-I våren fin  
syng adle fuglar so best dei kann.

9.”Visst aldri hjelper eg deg i land  
-Å Herre min!  
Men eg vil hava din festarmann!”  
-Um soli skin  
syng nattfuglar ingjen fager song.

10.”Mi brurabuna du kan vel få.  
-Å Herre min!  
Men festarmannen vert min endå.”  
-I kvelden fin  
syng vårens fuglar sin hjartasong

I denne sekvensen ser vi at strofene stort sett bruker de samme uttrykksmåtene som vi har sett i resten av det norske tekstkorpuset. Bare strofe 6 og 7 bryter til en viss grad med tradisjonen. Uttrykkene ”ælvastein” og ”vattastein” er med i drukningsstrofen henholdsvis i variant 9 og 45/52, men rimordet ”mein” brukes nesten konsekvent i sammenhengen ”skuva ho ut for mein”, som vi har sett i variantene fra Oppland og Telemark. Dette er altså den eneste fullstendige varianten i Norge som ikke eksplisitt viser fram en drapshandling fra den eldste søsterens side

Samtlige av de svenske variantene har også med Eskeland (1938) mener ”festarmannen vert min endå” og ”vårens fuglar” er svensk ordlegging (s. 65). Jeg regner med at Eskeland mener at disse frasene har en type grammatisk konstruksjon som ikke hører hjemme i den lokale dialekten. Det kan hende han har rett: Flere svenske varianter har ordlyden ”Din fästeman får jag väl nog ändå / Men aldrig skall du på jorden mer gå” (SMB I, s. 114). Imidlertid kan svensk innflytelse til denne visa ha kommet i mange former, for eksempel via skillingstrykk av andre ballader og nyere viser som har blitt sunget i området opp gjennom årene. Dessuten kan de endringene som er gjort, også være et resultat av at dikteren har forsøkt å tilpasse språket til rytme og rim, og dermed har måttet ta noen snarveier grammatisk sett.

Konklusjonen på drukningsscenen følger også tradisjonen, med unntak av tidsforståelsen, som også i denne varianten er tvetydig. Her lover den yngste søsteren at de skal sees igjen i løpet av et døgn:

11.”I morgon skal eg din brudgom få.  
-Å Herre min!  
Han aldri meir deg skal hugsa på”  
-Um soli skin,  
syng nattfuglar ingjen fager song.

12.”Farvel mi syster, me møtest att.  
-Å Herre min!  
Um Gud so vil, fyre neste natt.”  
-I kvelden fin  
syng vårens fuglar sin hjartasong.

Denne triumfen fra den eldste søsteren er i slekt med andre varianter “Å sekk, å sekk, å sekk for skam / eg skal nok få din festarmann”, men det er først og fremst følelsesregisteret som ligner, ikke formuleringen. Den er særegen for Eksingedal-varianten. Her kan inntrykket av den eldste søsteren som triumferende, ha blitt videreført i tradisjonen, mens ordleggingen og triumfens karakter har blitt diktet på nytt.

Varslet om at de skal møtes igjen ”fyre neste natt” antyder at sangeren mener at alle disse hendelsene foregår innenfor samme døgn, noe som ville være i tråd med de aristoteliske enhetene. Ingen andre varianter nevner dette tidsforløpet eksplisitt, og de følgende strofene gjør det uklart om denne tidsoppfattelsen overholdes. Tidligere har jeg argumentert for at sekvensen

der vindene blåser liket i forskjellige retninger, viser til tid som går. Disse strofene er godt etablert i variantene på Vestlandet, og de dukker opp også her, men i forvansket versjon:

13. So kom dar vindar frå Norelund,  
-Å Herre min!-  
og dreiv dan systri til Minnesund  
-i kvelden fin.  
Og tagna gjore dan fuglasong.

14. So kom dar vindar frå Noroland  
-Å Herre min!-  
og dreiv dan systri til Kvitåsand.  
-I kvelden fin  
Og tagna gjore dan fuglasong

”Norelund” og ”Norosand” forklarer Eskeland som mulige omskrivninger for Norge (s. 65). Jeg tror det like gjerne kan være et resultat av en sangers tolkning av muntlig innlært materiale: Resten av tradisjonen både på Vestlandet og Færøyene/Island bruker som vi har sett formuleringer av typen “Så kom da vind tå nore / å sende da likje te fjore” (variant 34). Det samme gjelder Minnesund og Kvitåsand, som Eskeland antar er konkrete stedsnavn. Det kan selvfølgelig være tilfelle, men de andre Hordalandsvariantene oppgir at vinden blåser henne på ”kvitan sand”, som ellers er en vanlig balladeformel (Blom 1985, s. 31). Den siste stavelsen i ”Minnesund” kan like gjerne komme fra strofer som de vi har sett i variantene fra Lom: Så kom der eit vinngust synna, / og blæs ho inn på grynna (variant 42). Her har altså en sanger, muligens Andres selv, laget stedsnavn av de gamle formlene, noe som tyder på tap av tradisjonsreferensialitet.

De fire vindene som blåser liket mellom himmelretningene er konsekvent representert i varianter fra Ottadalen, Hordaland, Færøyene og Island. I og med at ”Minnesund” og ”Kvitåsand” dukker opp nettopp i forbindelse med vindene som driver liket rundt, er denne innflytelsen tydelig. Det er selvfølgelig ikke noe hinder for at en sanger kan ha forestilt seg disse stedsnavnene som konkrete, virkelige steder. Eskeland forklarer det neste stedsnavnet slik: ”Dei tvo pilegrimane kjem til *Systerbekk*, en stad som er vel kjend, på grensa millom Finnland og Russland, ikkje so sers langt ifrå Petrograd. At det er svenskar eller nordmenn som gjev denne staden namn, høyrer ein med ein gong. Den russiske umlagingsi av *Systerbekk* er *Sestrojetzk*” (s. 65). Det kan godt være tilfelle at Eksingedal-varianten refererer til dette stedet. Det finnes imidlertid flere andre stedsnavn med ordet Syster- i seg lenger nede i teksten, og tatt i betraktning hvem visa handler om, kan disse stedsnavnene rett og slett vise til temaet for visa. I følge Eskeland (1938, s. 13) ba folk Stora-Marjo om å synge “systerviso” når de ville høre denne visa. Eskeland var som sagt opptatt av å bevise at denne varianten opprinnelig er svensk, så det var vel nærliggende for ham å lete etter konkrete stedsnavn i svensk språkområde.



Vindene og strømmene som fører liket fra det ene stedet til det andre, gir en opplevelse av at lang tid er gått før vi ser liket av den yngste søsteren igjen. De som finner henne er to menn på vei tilbake fra pilegrimsferd.

15. I eikjelunden ve Systerbekk  
-Å Herre min!  
Tvo færamenner sin nattverd fekk  
-i kvelden fin.  
Og tagna gjore dan fuglasong.

16. Dei komo heim yvi land og hav  
-Å Herre min!  
frå Heilaglande og Herrens grav.  
-i kvelden fin.  
Og tagna gjore dan fuglasong.

Denne scenen er et av de mest sentrale punktene der Andres Laviks variant skiller seg fra resten av tekstkorpuset i Norge. I de andre variantene ser vi at liket blir funnet, og de som finner dem diskuterer om de skal gravlegge henne eller bygge en harpe av henne. Det hele er over i løpet av tre strofer, mens her er scenen utvidet til ni strofer, og det religiøse og det rituelle innholdet er spesielt framhevet.

Den som har diktet disse strofene, har åpenbart sett klart for seg alle detaljene ved de to "færamennene" og deres rast på veien hjem fra det hellige land. Der andre varianter kun oppgir dem som pilegrimer, blir det her fortalt at de holder nattverd og hvor de har vært på sin pilegrimsferd. At de har vært ved "Herrens grav" kan ha to funksjoner: For det første er Jerusalem det eneste verdige pilegrimsmålet for de sterkt antikatolske kristne som har sunget denne varianten. For det andre kan vi betrakte det hellige land som det ypperste av alle pilegrimsmål. Det må være fra "Herrens grav" at den hellige kraften som utfører mirakelet ved graven neste morgen, kommer.

Om morgenen vier de seg imidlertid til mer prosaiske gjøremål: Eskeland (1938, s. 66) forteller at "ongla" er et godt, lokalt dialektord for å fiske. Der finnes det altså en forbindelse til de andre variantene i Norge og Sverige som oppgir finnerne av liket som fiskere, eller som vi har sett i Telemark, engler i forkledning. Fisket foregår naturligvis ved elva, der den yngste søsteren har drevet i land:

17. Då morgonen dei onгла på,  
-Å Herre min!  
Dei fekk da likje på sanden sjå.  
-dan kvelden fin.  
Men då va tagna all fuglasong.

18. Og aldri vænare syn dei såg  
-Å Herre min!  
Enn dette likje på sanden låg.  
-i kvelden fin.  
Men då va tagna all fuglasong.

19. "No morgo-vegjen vår lenger fell,"  
- dei talast ve,  
"so må me vigsla da jor i kveld,  
-og kvilefre  
Her siklar bekkjer, og bylgjor syng."

20. På Systerhaugjen i eikjering,  
-Å Herre min!  
ve Systerkjedla dei gravi finn,  
-i kvelden fin.  
Dar siklar bekkjer, og bylgjor syng

21. Ein kross dei sette på gravi trong  
-Å Herre min!  
og tendra ljós og ei messa song  
-i kvelden fin.  
Der bekkjer siklar og bylgja song.

Denne scenen er altså den minst *balladeske* i denne varianten. Den detaljerte, lyriske framstillingen av de religiøse ritualene peker mot at kilden Andres' hans pietistiske bakgrunn har påvirket hvordan han har formet scenen. Samtidig er motivene sannsynligvis svært gamle. Den islandske oppskriften fra 1699 viser at den yngste søsteren blir gravlagt av beileren sin: ”Hann tók hennar hvíta holld / gróf hann það í vígða molld” (ÍF II, s. 28). Vi har også sett hvordan eventyr som inneholder dette motivet kan ha spilt med i den norske balladeversjonen av ”The Singing Bone”-motivet (se kapittel 3.4.). Det rituelle innholdet kan også tyde på at deler av denne teksten er svært gamle.

Av Andres Lavik får vi vite at pilegrimene ”tendra ljós og ei messa song”. Dette er en framstilling som peker mot et katolsk begravelseritualet, noe Eskeland også poengterer. Han mener at det at de sang sjelemesse, betyr at minst én av dem var prest, og at denne framstillingen må stamme fra katolsk tid (1938, s. 66). Til sammen utgjør de ulike bestanddelene i denne scenen et eksempel på det komplekse forholdet mellom gammelt innhold og nyere stil som kjennetegner denne varianten.

Idet pilegrimene vil reise videre, opplever de et mirakel. Instrumentet blir ikke bygget av deres mystiske håndverk, som i andre varianter, men oppstår ved hjelp av en eller annen ytre (eller indre) magisk kraft.

22. Då færavegjene lenger fell,  
-Å Herre min!  
til gravi segja dei vil farvel.  
-I kvelden fin  
syng vårens fuglar sin beste song.

23. På liljekransar ved krossen låg  
-Å Herre min!  
dan vænaste harpo nokon såg.  
-I kvelden fin  
syng vårens fuglar sin beste song

24. I harpestrøkjen var gjøymd ei sål,  
-Å Herre min!  
Og strengjene tala mannamål.  
-I kvelden fin  
syng vårens fuglar sin beste song.

I denne varianten dannes altså harpa ikke av kropp, men av *sjel*. Liljene er, sammen med rosene, et vanlig symbol på jomfru Maria, og liljer dukker stadig opp i balladesammenheng (Kværndrup 2006, s. 584). Det hellige og mirakuløse som er knyttet til liket av den yngste søsteren, understrekes altså av blomstene som vokser spontant på graven hennes. Harpa som plutselig står der hun er gravlagt tar selv rollen som handlende subjekt og forlanger å bli båret

til nærmeste bryllupsgård. Den første delen av strofe 25, før mellomstevet, kan vi betrakte som harpestrengenes replikk:

25. Ber fram til nåmaste brudlaupsgard,-  
-Å Herre min!  
da korkje meir helde mindre var.  
-I kvelden fin  
syng vårens fuglar sin beste song.

De neste tre strofene viser den sterke tilhørigheten denne varianten har til den gamle tradisjonens *Dei to søstre*. Her møter vi igjen formelen som forteller hvordan harpa svøpes i skinn for at pilegrimene skal kunne holde den skjult. Andres Laviks variant bruker både ordene “ham”, “sveipte” og “skinn”. Disse tre konkrete ordene er nøyaktig de som brukes i andre ballader av forskjellig slag i hele Norden (Holzapfel 1980, s. 49ff). Ordet ”ham” er i seg selv interessant. I motsetning til det mer nøytrale “skinn”, er en ham ikke bare et beskyttende eller varmende lag; det antyder en transformerende effekt. I *Dei to søstre* har transformasjonen allerede funnet sted når denne formelen kommer i bruk, men ordet “ham” viser tilbake til det magiske og uforståelige som ligger rundt disse hendelsene.

Som i mange andre varianter setter de seg “i dørått”, på dørstokken.

26. Då la dei dan harpo inn i ham,  
-Å Herre min!  
og gjekk seg til brudlaupsgarden fram.  
-I kvelden fin  
syng vårens fuglar sin beste song.

29. ”Ja visst vilja me lya!  
Da hev vel noko å tyda?”

27. Dei sveipte dan harpo ut av skinn  
-Å Herre min!  
og gjekk seg i brudlaupsstovo inn  
-I kvelden fin  
syng vårens fuglar sin beste song.

30. Men kjellarsveinen bar fram ei skål  
-Å Herre min!  
ba mennene drikk og løysa mål.  
-I kvelden fin  
syng vårens fuglar sin beste song

28. Dar sette dei seg i dørått  
-Å Herre min!  
og gjekk seg i brudlaupsstovo inn.  
-I kvelden fin  
syng vårens fuglar sin beste song

31. Dei sette seg innar på langepall  
-Å Herre min!-  
Då vart da kje lengje før harpo small  
-I kvelden fin  
Syng vårens fuglar sin beste song.

Vi ser her at strofe 26 og 27 viser til et enkelt handlingsforløp: De kler harpa i ham, går avgårde med den, tar den til slutt ut av skinnet. Dette kan være en rest av *incremental repetition*. En gang kan ordlyden i strofe 27 ha vært slik: “Dei sveipte dan harpo *inn* i skinn / og gjekk seg i brudlaupsstovo inn”. Muntlig diktning har en tendens til å skrelle bort det som er unødvendig og overflødig innholdsmessig. En repetisjon har derimot en klar funksjon: den kan være et hvileskjær for sangeren, eller den kan være med på å stramme handlingsskruen før neste tablå.

I sekvensen der strengene kommer med budskapet sitt, finner vi nok et trekk i Andres Laviks variant som bryter med de andre norske variantene. Der samtlige av de andre variantene innleder med den samme formelen for hver av strofene som beskriver informasjonen fra instrumentet, endres dette i denne teksten. På denne måten blir det ut fra skriftlig litterær tankegang mer ”spennende” å lese, men vi mister effekten ved *incremental repetition*:

32. Og so tala strengjen dan fyste:  
”Dan bruri ho er mi syster.”

33. Frå aurom strengjen vart spele:  
”Dan brudgomen er min bele.”

34. So song da frå dan tredje streng:  
”I loftet ventar mi bruraseng”

35. ”Men syster mi seg forgjore,”  
da smadl ifrå strengjen dan fjore.

36. ”På elvi ho ut meg spente,”  
da svara frå strengjen dan femte.

37. ”Men brudgomen meg forgjette,”  
da brast frå strengjen dan sette.

Hver enkelt av disse strofene framstiller handlingen på en ny måte: ”Og so tala”, ”frå aurom strengjen”, ”So song da” – og senere snus strukturen i strofene på hodet slik at replikken kommer først i strofen. Denne typen variasjon er ikke typisk for muntlig tradert diktning. Å utbrodere på denne måten kunne være risikabelt hvis vi skal holde oss til Ongs teorier: for et lyttende publikum vil informasjonen gå tapt hvis ikke den distribueres ut fra en fast form. Den samme informasjonen vil heller ikke kunne gjenkalles og gjengis så lett, fordi andre sangere ikke har de innledende formlene å henge de ulike endringene for hver strofe fast på.

Jeg mener det er svært usannsynlig at variasjonen i disse strofene er et gammelt trekk, men at det snarere må være formet av Andres Lavik selv. Sannsynligvis har Andres Laviks publikum kjent visa så godt, og vært såpass orientert i andre litterære sjangre at denne faktoren ikke har spilt noen rolle. De kan ha satt pris på de detaljerte variasjonene i disse strofene. Vi ser at Andres Laviks variant ikke har ett eneste tilfelle av *incremental repetition*, et trekk som ellers er helt sentralt ved balladen som sjanger, og som vi har sett er svært viktig i samtlige andre norske varianter.

All informasjonen i denne kritiske scenen er for øvrig identisk med flere av de andre Hordalands-tekstene. Fem av de seks strengene har til og med beholdt formuleringer som er vanlige gjennom hele spekteret av variasjoner både i Hordaland og andre steder. Unntaket er den tredje strengen. Kristense Kytes variant (53/54) forteller at den tredje strengen sier: ”Brudgommen te meg fridde”. Variantene fra Stord (nr. 34 etc.) sier: ”Brudgummen æ min æigjen”, og begge disse frasene rimer på de dialektale versjonene av ordet ”tredje”. Eksingedal-teksten lar harpestrengen fortelle dette på en indirekte måte: det er den yngste søsterens brudeseng som står i loftet. De tre forskjellige variantene uttrykker det samme, men ”I loftet ventar mi brureseng” er en form for billedlig uttrykksmåte som vi vanligvis ikke støter på i balladen. Også ordstillingen ”dan tredje streng” virker fremmed i forhold til den ellers konsekvente ”strengjen dan tredje” som brukes av Kristense Kyte og andre varianter i samme område.

Så vendes blikket mot reaksjonene til de tilstedeværende, altså til bruden og brudgommen. Disse parallelle strofene ser vi gjennom hele det norske tekstkorpuset. Brudens

reaksjoner formidles ved hjelp av velkjente balladeformler: hun blir ”rau som blo” og ”bå’ blå og bleik”. Den følelsesmessige reaksjonen må tolkes ut fra hvordan hun ser ut og hva hun sier. Fargene som formlene refererer til, står i kontrast til hverandre, men de uttrykker samme form for sinnsbevegelse. Brudens utsagn forsterkes for hver gang hun gjentar det: først ber hun om å få harpa ut av rommet, seinere ber hun om at den må brennes opp. Det er altså bruden selv som planter ideen om at noe skal brennes. Som vi har sett i andre varianter, tar brudgommen henne på ordet. Det kan se ut som om han vil følge ønsket hennes, og kanskje har nettopp tvetydigheten i strofe 41 bidratt til å skape spenning for et publikum som ikke kjenner fortellingen. På Andres Laviks tid kan vi regne med at en del av tradisjonsreferensialiteten har gått tapt, slik at forventningene til handlingen ville variere med forskjellig publikum.

38. Då tala bruri, var rau som blo:  
-Å Herre min!  
”Kast ut dan harpo! Ho gjeve uljod  
-i kvelden fin.”  
Men då va tagna dan fuglasong.

39. Men brudgomen tala, go i lag:  
-Å Herre min!  
”Dan harpo skal låta nott og dag.”  
-I kvelden fin-  
Men då va tagna dan fuglasong.

40. Men bruri ho svara bå’ blå og bleik:  
-Å Herre min!  
”Kast harpo på åren og varme kveik!”  
I kvelden fin.  
Men då var tagna dan fuglasong.

41. Men brudgomen kadla på sveinar tolv:  
-Å Herre min!  
”Gange ut i skogjen og byggje eit bål!”  
-I kvelden fin  
Men då va tagna all fuglasong.

Vi har sett i Telemarksvariantene hvordan de er preget av similer som sammenligner den eldste søsteren med ”orm i jord” eller ”orm i ve” (se kapittel 3.3.1.). Den eldste søsteren er også assosiert med det mørke og det svarte. Under vil jeg diskutere hvordan denne visa gir inntrykk av en slags uskyld også hos den eldste søsteren. I delen av Eksingedal-teksten mener jeg imidlertid at vi ser spor av de dikotomiske kontrastene som kjennetegner de fleste andre variantene i Norden. Uttrykkene ”orm” og ”svart” har hatt fotfeste i tradisjonen, og i denne varianten har de fått nytt liv gjennom stedsnavnet ”Ormasteinen” og beskrivelsen ”svarta fjedlet”. Disse to ordene er de tegnene som viser at det dreier seg om et uhyggelig sted:

42. Hjà Ormasteinen dei reidde ei seng:  
-Å Herre min!  
Dar svarta fjedle utyve heng.  
-I kvelden fin.  
Men då var tagna all fuglasong.

43. ”Kvify’ ska mi bruraseng væ’ so heit?  
-Å Herre min!  
Eg hev dåkje gjort noko vondt som eg veit.”

-I kvelden fin.  
Men då var tagna all fuglasong

44. Men harpo vart upp i loftet sett.  
-Å Herre min!  
På Lindbjørgsystema dar ho gret,  
-I kvelden fin.  
Men då var tagna all fuglasong.

Strofe 42 og 43 beskriver altså bålet metaforisk som brudeseng. Det er der den eldste søsteren skal ende etter sitt bryllup. Det er en mulig svensk innflytelse her, for i flere svenske varianter dukker bildet av brudesengen som metafor for døden opp: Svensk variant R avslutter harpespillesekvensen med ”Och det tredje slag som från harpan ljöd / Den bruden hon låg uti brudsängen död” (SMB I, s. 118). Svensk variant A har en sekvens hvor den yngste søsteren, mens hun drukner, ber den eldste hilse hjem til familien. Denne strofen gjentas tre ganger med inkremental repetisjon, og den siste av disse strofene lyder: ”Och hälsa hem till min fästerman / min Brudsäng jag bäddar å hvitan sand” (SMB I, s. 96). Å gifte seg innebar å starte et helt nytt liv, og vi kan se på ritualene knyttet til bryllupet som representative for en underliggende forestilling om at jenta, jomfrua og datteren dør – for så å gjenoppstå neste dag som kone, gift kvinne og etter hvert mor. Brudesengen viser tross alt også til den formelle seksuelle innvielsen av en ung kvinne. Synet på denne sentrale overgangsfasen i en kvinnes liv gjenspeiles i behovet for å beskytte henne mot onde makter, som nevnt i kapittel 3.3.2. En mulig psykoanalytisk lesning av *Dei to søstre* ville kunne ta utgangspunkt i at den eldste søsteren uttrykker og handler ut fra sitt illegitime begjær, og dermed blir straffet med døden for denne overskridelsen.

Brudesengen den eldste søsteren skal legges på, er altså bålet. Dette får vi vite gjennom hennes egen replikk. I Telemark finnes også denne måten å fortelle om straffen på: ”Di tar inkje blea veden for meg / han e so heit at ’en bite på meg”, sier bruden i variant 4. Bruden i Eksingedal-varianten har en ganske annen holdning. Hun sier: “Eg har ikkje gjort noko galt som eg veit”, og dette er en ny vending i forhold til de andre variantene som er presentert. Publikum har ikke fått se henne skyve søsteren uti vannet, som de får i andre varianter. Teksten legger opp til at hun er slem, stygg og sjalu, men hun har altså muligens ikke begått overlagt drap. Er det det Andres Lavik formidler her, at den eldste søsterens synd er å utnytte situasjonen når søsteren ligger i vannet? Det kan hende at en søster som myrder en annen søster, var for sterk kost for Andres. En slik forsiktig tilnærming til de vanskelig delene av fortellingen ville være i tråd med den generelle tendensen i Andres Laviks tekst.

Vi kan se en klar tendens til å uttrykke seg indirekte i Eksingedal-varianten. Det er som om denne varianten ikke er villig til å ta i det smertefulle, det groteske og det kroppslige i visa. Selve beskrivelsen av den yngste søsteren som drukner er utelatt. Her er heller ingen harpe som blir skapt av en død kvinnes kroppsdeler. I stedet er det hennes *ånd* som gir liv til harpa, og denne ånden er helgenkodet av de lysende liljene og mirakelet ved korset. Dette fraværet av kropp og vektlegging av en talende sjel klinger av moderne protestantisk kristendom midt i de katolske ritualene. Det er de kristne karakterene og deres ritualer som blir framhevet og utbrodert. Denne tendensen peker mot påvirkning fra Andres Laviks pietistisk kristne oppvekst.

Den skriftlig-litterære påvirkningen kommer også fram i oppbygningen av teksten. Vi ser at den siste strofen refererer til den første, ved at den trekker åpningsens stedsnavn “Lindbjørglund” sammen med “Lindbjørghystemna”; ordet fungerer oppsummerende og minner lytteren om åpningsstrofen. Slik blir denne varianten komposisjonsteknisk formfullendt ut fra konvensjoner vi kjenner fra skriftlig litteratur, men på en måte som en muntlig tradert ballade vanligvis ikke er.

Mye av det som ifølge Eskeland er svensk i denne varianten kan vi finne igjen i Telemark, der størstedelen av tradisjonsreservoaret er samlet inn. Men vi ser også referansene til andre varianter i Hordaland, og til de variantene som er samlet inn i Oppland. Dette er essensen i de variantene som uttrykker en åpenbar eldre tradisjon. Innholdet som ved innsamlingstidspunktet var spredt for alle vinder kan tidligere ha tilhørt den skattkisten som sangerne hentet materialet sitt fra. Eksingedal-varianten viser oss gammelt stoff i en nyere stil, og er på den måten et kroneksempel på muntlig tradert diktning. Her har sangeren formet teksten slik at den gav mening og glede til ham selv og publikummet hans, i den historiske virkeligheten de befant seg i. Som alle andre meddiktere på sine varianter av *Dei to søstrene* har Andres Lavik formet visa ut fra sin estetiske sans, og den har blitt slik han ville ha den.

Tradisjonen på Vestlandet viser altså fram noen trekk som sannsynligvis er svært gamle, som håndarbeidsmotiv og de fiskende pilegrimene som også spiller harpe. Når vi gransker Vestlandsvariantene under ett, ser vi at det heller ikke er noen omstemming i disse tekstene. Dette ville fått Liestøl til å konkludere at de var svært gamle (1909, s. 44). Imidlertid er det slik at to avsluttende strofer fra Vestlandet åpner for en mulig gjenoppliving likevel:

Brudgommen ifrå bore sprang  
Gud gjev deg både liv og ånd  
(variant 47 e. Brita Haga, Stord)

Aa brudgommen tog horpo i sit fang,  
Å Gud gav henne bå liv og ånd.  
(Djønno-varianten)

Variant 47 presenterer muligheten som en bønn fra brudgommen. Ideen om en slik bønn kommer sannsynligvis fra omstemte varianter som de har kjent til på Stord. Kanskje det også har fantes varianter med omstemming i Hordaland tidligere. Djønno-varianten er vanskeligere å tolke – er det en replikk i konjunktiv, som i Britas variant, eller er det en fortellende frase? Vi kan forlate *Dei to søstrene* der, med bildet av brudgommen med harpa i fanget – og ut av harpa kommer den savnede kjæresten.

Det er mulig det ikke var noen lykkelig slutt for *Dei to søstrene* på Vestlandet. Det ligger likevel en form for forløsning i den sannheten som har blitt avslørt, og i ei god, men tragisk vise. Til syvende og sist handler *Dei to søstrene* om sannheten som kommer fram: Både sannheten om et sjalusidrap og den vanskelige bevisstgjøringen av sammensatte og bitre



relasjoner mellom mennesker som lever tett på hverandre. Det er mer enn passende at slike ubehagelige kjensgjerninger kommer fram gjennom en sang – som igjen handler om musikken som formidler av sannhet.

## 5.0. Oppsummering og konklusjon

Jeg har undersøkt alle de tilgjengelige tekstvariantene av balladen *Dei to søstre* som er samlet inn i Norge. Resultatet av mine undersøkelser viser at alle de norske variantene av *Dei to søstre* har en felles kjerne av formler og motiver som består av:

- En introduksjon av de to søstre som like
- En form for demonstrasjon av at den yngste søsteren har høyere status enn den eldste
- Drukning med påfølgende forhandling om den yngstes liv og forlovede
- Bygging av et instrument av liket hennes, utført av to hjelpere
- Avsløring av den eldste søsterens forbrytelse, gjort av instrumentet
- En form for dødsstraff for den eldste søsteren

Disse elementene er tilstede i samtlige de fullstendige og mange av de fragmenterte variantene av visa. Avsløringen av søsterens forbrytelse skiller seg ut ved at flere av strofene konsekvent har samme ordlyd gjennom hele tekstkorpuset, uavhengig av tidspunktet for innsamling av den aktuelle varianten.

Videre har jeg vist at den store utbredelsen av *Dei to søstre* i Norge skyldes at denne balladen er formet av prosesser som kjennetegner muntlig diktning og muntlig tradering. Samsvaret i innhold og form som er synlig mellom de mange ulike variantene peker mot hukommelsesassisterende trekk som tydelige tablåer, oppramsing og konsekvent bruk av kontraster og paralleller. Samtlige varianter viser til en dobbel scene i bryllupssekvensen i balladen, i tillegg til at de fleste enten eksplisitt eller implisitt viser til en dobbel scene som har utspilt seg når traderingen har foregått som akkompagnement til håndarbeid. Hoveddelen av den kreative variasjonen er gjort ved hjelp av *incremental repetition*. De repeterte strofene som er gjengitt i de innsamlede tekstene har en utbredelse og et samsvar i uttrykket mellom ulike geografiske tradisjoner som tyder på at *incremental repetition* i *Dei to søstre* fulgte et visst mønster over lang tid.

Analysen i denne oppgaven har også vist at både den store utbredelsen av *Dei to søstre* i Norge og det store samsvaret mellom varianter på tvers av innsamlingstidspunkt og -sted tyder på en sterk identifikasjon med innholdet. Det er verdt å trekke fram den konsekvente framstillingen av den yngste søsteren som eksplisitt uforkammet mot den eldste søsteren. Dette trekket åpner for en nyansering av dikotomien ond/god i denne balladen. Framstillingen av den eldste søsteren varierer gjennom hele tekstkorpuset, noe som viser at ulike sangere har forstått hennes rolle forskjellig.

Jeg har i tillegg vist at de norske variantene, sett i forhold til de beslektede tradisjonene for *Dei to søstre* i Norden, inneholder alle de motivene som finnes i disse andre tradisjonene.

Dette kan tyde på at balladen opprinnelig ble diktet i Norge, slik Brewster (1953) foreslo, men å bekrefte eller avkrefte en slik teori ville kreve mer forskning. I tillegg til de eksplisitt sunge motivene har jeg også demonstrert spor etter en vid tradisjonsreferensialitet som inkluderer referanser til prosafortellinger av det grunnleggende motivet ”The Singing Bone”. De norske variantene av *Dei to søstre* føyer seg altså inn i en svær gammel tradisjon med global utbredelse.

Det opprinnelige utgangspunktet for prosjektet var et ønske om å sammenligne de norske og de engelskspråklige variantene av *Dei to søstre*. Imidlertid viste det seg at å sette seg inn i alle de norske variantene var helt nødvendig for å kunne foreta sammenligningen. Arbeidet med de norske variantene viste seg å være mer enn stort nok for denne oppgaven. Sammenligningene som er gjort med andre lands tradisjoner i denne oppgaven er nokså overfladiske, og de undersøkelsene som er gjort av Liestøl, Parker og Brewster legger ikke på langt nær den bredden i varianter og metodiske grundigheten til grunn som man kunne ønske seg i en slik undersøkelse.

Etter min mening er det behov for ny og mer dyperegående forskning på forholdet mellom de norske og de britiske variantene av *Dei to søstre*. I tillegg er også forholdet mellom norske og andre europeiske forekomster av motivet ”The Singing Bone”, både sunge form og i prosaform, et område som ikke er undersøkt etter Brewsters undersøkelser på 50-tallet.

Det ville også være interessant å se nærmere på forholdet mellom framstillingen av magisk musikk, harpas beskyttende kraft og ulike ikonografiske, mytiske og litterære forelegg for disse spesielle motivene. Det finnes mange ballader som handler om bergtaking og andre former for overnaturlige fenomener, men bare én som inneholder en transformasjon fra druknet lik til musikkinstrument og i noen tilfeller tilbake til livet igjen.

Samtidig er det fullt mulig å analysere hver enkelt av de variantene eller regionale tradisjonene jeg har trukket fram her i større dybde. Det er for eksempel mye som fortsatt kan oppdages om genealogien til de forskjellige motivene og uttrykksmåtene. Hvis man har grundig kjennskap til de lokale dialektene og til resten av repertoaret som er samlet inn fra samme sanger og samme område kan man finne ut mer om den aktuelle tekstens referanser og litterære forelegg. Det er ikke plass til å redegjøre for alle de funnene jeg har gjort ved å katalogisere innholdet i de ulike variantene i denne oppgaven. Dette gjelder særlig tilfeller av affinitet og mønsteret i hva som er forsvunnet i de fragmenterte variantene.

Til slutt vil jeg framheve behovet for bedre formidling og tilgjengelighet av norske balladevarianter generelt. Det er en uvurderlig ressurs for interesserte at databasen til *Dokumentasjonsprosjektet* fortsatt finnes, men den er svært vanskelig å orientere seg i.

Nasjonalbiblioteket (1995) har i den senere tid publisert e-bøker med de ulike balladegruppene som er samlet inn i Norge. En e-bok har sine fordeler, i og med at innholdet stadig kan oppdateres, men disse bøkene viser ikke fram samme bredde i tekst- og melodivarianter som for eksempel bokverket *Sveriges Medeltida Ballader*. E-boka som handler om *Horpa/Dei to søstre* viser bare fram noen få varianter, og de variantene som er publisert, kommer fra Telemark. Unntaket er oppskriften etter Birte Nordrum i Gausdal. Denne varianten er, som vi har sett, i praksis nesten en Telemarksvariant. Utvalget av vitenskapelig publiserte varianter er altså ikke representativt for mangfoldet i de norske variantene.

For forskere ville det være nyttig om det fortsatt var mulig å se alle balladeoppskrifter som noensinne var gjort på ett og samme sted, med opplysningene som hørte til det aktuelle manuskriptet, melodivarianter og lenker til faksimiler av originalmanuskriptene. *Dokumentasjonsprosjektet* var en begynnelse på en slik database, og jeg håper den blir videreført og utviklet slik den opprinnelig var tenkt.

Selv om denne oppgaven har begrenset seg til å presentere, sammenligne og analysere de norske variantene av *Dei to søstre*, vil jeg understreke at forskning på og formidling av denne balladen ikke først og fremst er et norsk anliggende. Ballader er en utmerket innfallsport til lyrikken og dramaet, samt til en internasjonal mytekrets, for eksempel i skolen. Det er lenge siden balladeforskningen var styrt av den romantiske jakten på en nasjonal folkeånd. Når vi ser på variantene og deres samspill med en større internasjonal tradisjon, ser vi at det faktisk er tvert om. *Dei to søstre* er representanter for et stykke verdenslitteratur, og de fortjener ytterligere forskning og bedre formidling.

## Litteraturliste

### Primærtetekster:

- Bu, Aa. og Hansen, O. (1936) *Nokre viseuppskrifter frå Hardanger*. Norheimsund: Kr. Vikøy Boktrykkeri. Tilgjengelig fra: <http://www.nb.no/nbsok/nb/1b8c8f58b7b996150249e90c59f22a63?index=1#0> [Hentet 01.11.2016].
- Bugge, S. (1874) *Mappe VIIIc – Side 3*. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for kulturstudier og orientalsk språk. [faksimile]. Tilgjengelig fra: <http://www.hf.uio.no/ikos/tjenester/kunnskap/samlinger/norsk-folkemannesamling/folkemannesamlere/bugge/folkediktning/mappe-viiiic/?page=3&u-page=3>. [Hentet 19. 10. 2016].
- Dokumentasjonsprosjektet* (sist oppdatert 29. Oktober 2014). Tilgjengelig fra: [http://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/tsb\\_titler/variantar\\_a038.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/tsb_titler/variantar_a038.html) [Hentet 10.11.2016].
- Eskeland, L. (1938) *På Klårfjell og annan gamal ervsong ifrå ei fjellbygd på Vestlandet*. Bergen: Bokreidar AS Lunde & co. Tilgjengelig fra: <http://www.nb.no/nbsok/nb/1534d819d012392b82f2485c379d13f3.nbdigital?lang=no#5>. [Hentet 09.11.16].
- Gaukstad, Ø. red. (1997) *Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner. 1: Tekster. Etter originalmanuskriptene i Norsk Musikksamling ved Universitetsbiblioteket i Oslo*. Oslo: Novus Forlag/Institutt for sammenlignende kulturforskning.
- Hoksnes, A. og Rekdal, M. red. (2003) *Syng som folk. Folkeleg songtradisjon frå Romsdal*. Molde: Romsdal sogelag. 2. utgave ved Strand, R. [http://www.romsdal-sogelag.no/uploads/kjeldeskrift/syng\\_som\\_folk\\_2003.pdf](http://www.romsdal-sogelag.no/uploads/kjeldeskrift/syng_som_folk_2003.pdf) [Hentet 08.11.16].
- Opheim, B. red. (1995) *Solè mi sæla. Folkesongar frå Vossabygdene*. Voss: Ole Bull Akademiet.
- Opheim, M. (tekst), Gjertsen, I.; Mjølunes, E.; Mæland, J. red. (1988) *Songane hennar Margreta: songar og viser i tradisjon frå vossabygdene*. Voss: Ole Bull Akademiet. Tilgjengelig fra: <http://www.nb.no/nbsok/nb/33f93c246971318d18e9b7289584f361?lang=no#> [Hentet 09.11.16].

### Sekundærkilder:

- Aksdal, B. og Nyhus, S. red. (1993) *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andreassen, E. (1992) *Folkelig offentlighed. En undersøgelse af kulturelle former på Færøerne i 100 år*. København: Museum Tusulanums forlag.
- Blom, Å. G. (1985) *Norsk legendevisemateriale - en muntlig overlevert diktning. Studie over formler og litterær innvirkning*. Oslo: Solum Forlag.
- Brewster, P. (1953) "The Two Sisters". *FF Communications*, LXVII (147). Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Buchan, D. ([1972] 1997) *The Ballad and the Folk*. East Lothian: Tuckwell Press.
- Child, F. J. ([1882] 1965) *The English and Scottish Popular Ballads. Volume I*. New York: Dover Publications, inc.
- Danielsson, E., Jonsson, B. R., Solheim, S. (1978) *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad: A Descriptive Catalogue*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Espeland, V. (1974) ”Innledning til Ortutays artikkel om tradisjonsprosessen.” I Espeland, V. og Wold, H. A. red. *Folkloristisk lesebok*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Espeland, V. (2009) ”’Vår Gud han har en gammel Ford’ – hvordan tekstene forandrer seg”. I Halskov Hansen, L., Ressem, A. N. og Åkesson, I. red.: *Tradisjonell sang som levende prosess*. Oslo: Novus Forlag.
- Espeland, V., Kreken L., Lauten, M. D., Nordbø, B., Prøysen, E., Ressem, A. N., Solberg, O., Wiger, E. N. red. (2015). *Norske mellomballadar. TSB A. Naturmytiske balladar*. [E-bok]. Oslo: Nasjonalbiblioteket/bokselskap.no. Tilgjengelig fra: [http://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb\\_a\\_38\\_horpa](http://www.bokselskap.no/boker/naturmytiskeballadar/tsb_a_38_horpa) [Hentet 05.11.16.]
- Fet, J. (1995) *Lesande bønder. Litterær kultur i norske allmugesamfunn før 1840*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Finnegan, R. (1977) *Oral Poetry. Its Nature, Significance and social context*. Cambridge: Cambridge University press.
- Foley, J. M. (1988) *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Foley, J. M. (1991) *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Gausemel, G. S., Hellem, T., Myklebust, R. red./prod. (2010) *Norsk Folkemusikk: Vokal Folkemusikk I: Trollviser og kjempeviser, bergtakingsviser, heilagsviser, riddarviser og dyreviser*. Lomen: ta:lik. [Lydopptak: CD].
- Grundtvig, S. red. (1862) *Danmarks gamle Folkeviser*. København: Thieles bogtrykkeri.
- Halskov Hansen, L. (2009) ”At se viserne for sig. En kilde til forståelse af stabilitet og forandring i visernes ordlyd”. I Halskov Hansen, L., Ressem, A. N. og Åkesson, I. (red.): *Tradisjonell sang som levende prosess*. Oslo: Novus Forlag.
- Hodne, B., Hodne, Ø. og Grambo, R. (1985) *Der stod seg et bryllup. Ekteskapet i Norge gjennom tidene*. Oslo: J. W. Cappelens forlag A/S
- Holzappel, O. (1980) *Det balladeske*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Jonsson, B. R. og Solberg, O. (2011). ”Vil du meg lyde”. *Balladsångare i Telemark på 1800-talet*. Oslo: Novus Forlag.
- Jon Helgason red. (1962). *Íslensk fornkvæði*. Bind 2. København: Munksgaard.
- Kværndrup, Sigurd. (2006) *Den østnordiske ballade - oral teori og tekstanalyse. Studier i Danmarks gamle Folkeviser*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Knudsen, T. (1962) ”Arbejdsviser og danseviser” i *Nordisk seminar i folkedigtning 1961*. Bødker L. red. København. Referert i Lönnroth, L. (1978) *Den dubbla scenen*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Lönnroth, L. (1978) *Den dubbla scenen*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Landstad, M. B. ([1853] 1968) *Norske Folkeviser*. Oslo: Norsk folkeminnelag/Universitetsforlaget.
- Liestøl, K. (1909) ”Dei tvo systrene”. *Maal og Minne*. Oslo: Novus forlag.
- Norsk Folkemusikk (1995) 5. *Folkemusikk frå Oppland*. Oslo: Grappa. [Lydopptak:CD].
- Norsk Folkemusikksamling (2005) *Hugen leikar så vide: Middelalderballader i Norge: opptak fra 1912 til 1992*. [Lydopptak: CD].
- Norsk ordbok (2014) ”II kyng”. Tilgjengelig fra: [http://no2014.uio.no/perl/ordbok/no2014.cgi?soek=kyng - ariadne=\[\[136373|0.|kyng\]\]](http://no2014.uio.no/perl/ordbok/no2014.cgi?soek=kyng-ariadne=[[136373|0.|kyng]]). [Hentet 12.11.2016]
- Ong, W. J. (1982) *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word*.

- London/New York: Routledge.
- Ortutay, G. (1959) "Principles of Oral Transmission in Folk Culture" i *Acta Ethnographica*, s. 175-221. I Espeland, V. og Wold, H. A. red. (1974). *Folkloristisk lesebok*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Parker, H. (1951) "'The Twa Sisters'. Going Which Way?". *The Journal of American Folklore*. 64 (254), s. 347-360. American Folklore Society. doi:10.2307/537003 [Hentet 09.11.2016].
- Pettitt, T. (1997) "Ballad Singers and Ballad Style: The Case of the Murdered Sweetheart". I Andersen, F. G., Pettitt, T., Schröder, R. red. *The Entertainer in Medieval and Traditional Culture. A Symposium*. Odense: Odense University Press, s. 101-132.
- Philipose, L. (1990) "The Twa Sisters: A Santal Folktale Variant of the Ballad". *Folklore*. 101 (2), s. 169-177. Taylor & Francis, Ltd. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/1260320> [Hentet 09. 11. 2016].
- Propp, V. ([1928] 1968) *Excerpts from "The Morphology of the Folktale"*. The American Folklore Society, Indiana University. Tilgjengelig fra: <http://web.mit.edu/allanmc/www/propp.pdf>. [Hentet 06. 03. 2016].
- Rogers, E. R. (1980) *The Perilous Hunt. Symbols in Hispanic and European Balladry*. University Press of Kentucky. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt130j343> [Hentet 08. 11. 2016].
- Sjkløvsik, V. B. (1916) "Kunsten som grep". I Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. og Skei, H. H. (red.) *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget: s. 25-49.
- Solberg, O. (1993) *Den omsnudde verda. Ein studie i dei norske skjemteballadane*. Oslo: Solum Forlag.
- Solberg, O. (1999) *Norsk Folkediktning. Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv*. Oslo: Landsforeningen for norskundervisning/Cappelen Akademisk forlag.
- Solberg, O. (2011) "'Paa gammelt maal og paa pergament.' Har det funnest ein skriftleg norsk balladetradisjon?". I *Maal og minne*, 2011 (2), s. 67-95.
- Vésteinn Ólasson (1982) *The Traditional Ballads of Iceland. Historical Studies*. Reykjavík: Stofnun Árna Magnússonar.

## Vedlegg 1: Oversikt over kilder og varianter

Oversikten er fordelt på landsdeler i stigende rekkefølge ut fra innsamlingsår. Der ikke annen kilde er oppgitt, er *Dokumentasjonsprosjektet* kilden.

### TELEMARK/AGDER<sup>28</sup>

Variantnummer	Kilde	Sted	År	Innsamler	Kommentar	Antall strofer
1	Anne Olsdotter Golid	Seljord	1840-åra	M. B. Landstad	Fullstendig.	29
2	Olav Olsson Glosimot		1840-åra	O. Grasberg	Fullstendig.	34
4	Anne Ånundsdotter Lillegård	Eidsborg	1847	M. Moe	Fullstendig.	32
37	Torbjørgh Olsdotter Bilstad	Skafså	1856/1857	S. Bugge	Fullstendig.	19
33	Torbjørgh Gjermundsdotter Haugen	Skafså	1856/1857	S. Bugge	Fullstendig.	23
6	Tone Olsdotter Vistadbakkjen	Skafså	1857	S. Bugge	Første strofe identisk med 97.	
29	Hæge Hansdotter Kastedalen	Brunkeberg	1857	S. Bugge	<i>Dokumentasjonsprosjektet</i> oppgir sted som "Kviteseid".	24
26	Dagne Ånundsdotter Lid	Vrådal	1857	S. Bugge	Fullstendig. Se også 83.	23
40	NN	Eidsborg	1857	S. Bugge	Fullstendig. (Ellipser i strofe 1-8 tolket som allerede registrerte formler).	19
58	Sigrid Jørundsdotter Kosi	Vrådal	1857	S. Bugge	Fragmentert.	11
61	Gunhild Jørundsdotter Dårelaue	Lårdal	1857	S. Bugge	Fragmentert.	10

<sup>28</sup> Navnene brukt på kilder fra Telemark er de som er oppgitt i Jonsson og Solberg 2011. De kan variere noe i forhold til navnene oppgitt hos *Dokumentasjonsprosjektet*, men det dreier seg om den samme personen.



62	Torbjörg Tovsdotter Midbøn	Kviteseid	1857	S. Bugge	Fragmentert (fullstendig til og med dialogen etter drukningen).	9
75	Targjei Targjeisson Kosi	Vrådal	1857	S. Bugge	Fragmentert.	6
76	Bendik Ánundsson Sveigdalen/Felland	Skafså	1857	S. Bugge	Fragmentert.	6
35	Tone Marteinsdotter Høna/Kollberg	Lårdal	1863	S. Bugge	Fullstendig. Navn oppgitt som "Tone Marteinsdotter" i <i>Dokumentasjonsprosjektet</i> . Lært visa av Anne Lillegård (Ekstra opplysninger, variant 35).	19
81	Aaste Rikardsdotter Espeli	Eidsborg	1857	S. Bugge	Fragmentert.	5
83	Dagne Ánundsdotter Lid	Vrådal	1857	S. Bugge	Oppskriften inneholder strofer som tilhører variant 26.	3
101	NN	-	1857	S. Bugge	Straffe-strofe.	1
87	NN	Kviteseid	-	S. Bugge	Gjenoppliving av yngste søster. Muligens samme kilde som 29.	2
100	NN	Vrådal	-	S. Bugge	Gjenoppliving av yngste søster.	1
103	NN	Vrådal	-	S. Bugge	Identisk med 100.	1
99	NN	-	1857	S. Bugge	Åpningsstrofe.	1
93	Aslaug Gunnleigsdotter Hegnin	Kviteseid	1860-åra	L. M. Lindeman	Åpningsstrofe.	1
97	Tone Vistadbakkjen	Skafså	1861	L. M. Lindeman	Åpningsstrofe. Tilhører 6.	1
38	Tone Marteinsdotter Høna/Kollberg	Lårdal	1863	S. Bugge	Fullstendig. Identisk med 35.	19
12	Hæge Bjørgulvsdotter Solli	Veum	1863	S. Bugge	Fullstendig. Veum ligger i Fyresdal.	28
18	Hæge Bjørgulvsdotter Solli	Fyresdal	1863	S. Bugge	Fullstendig. 12 og 18 samme kilde, men ikke identiske.	27
21	Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr	Mo	1863	S. Bugge	Fullstendig.	24

59	Margit Johannesdotter Hovde/Svigli	Tuddal	1863	S. Bugge	Fragmentert.	7
79	Lars Haraldsson Lofthus/Kåsa	Tuddal	1863	S. Bugge	Fragmentert.	4
85	Kari Olsdotter Kåsa	Heddal	1863	S. Bugge	Fragmentert.	2
89	Gro Haugjer	Fyresdal	1863	S. Bugge	Reaksjon på harpa: dialog brud/brudgom. Ser ikke ut til å være nevnt i Jonsson og Solberg (2011).	2
90	Søvei Halvorsdotter Hågåviken	Tuddal	1863	S. Bugge	Utdrag fra vaske-scene: Dikotomi-strofe, vaske oss hvite-strofe.	2
5	NN	-	1864	S. Bugge	Fullstendig. Identisk med 7	32
7	NN	-	1864	S. Bugge	Fullstendig. Identisk med 5	31
22	Gunnhild Kjetilsdotter Sundli	Moland	1864	S. Bugge	Fullstendig. Identisk med 23, bortsett fra mellomstev her: ”-I lindi”.	25
23	Gunnhild Kjetilsdotter Sundli	Moland	1864	S. Bugge	Fullstendig. Identisk med 22, bortsett fra mellomstev her: ”på sandi”. Ekstraopplysningene hos <i>Dokumentasjonsprosjektet</i> ser ut til å være feil.	25
102	Ingebjørg Ivivon	Lårdal	1864	S. Bugge	Muligens Ingebjørg Talleivsdotter Iviroen (Jonsson og Solberg 2011, s. 553). Ellers ikke nevnt der. Engle-strofe. Kommentar ”Før kvædet”.	1
91	NN	-	1867	S. Bugge	Fragmentert.	2
44	NN	Finsland, Vest-Agder	1871	NN	Fullstendig.	17
14	Turid Olsdotter Kleivi	Moland	1870- årene	H. Ross	Fullstendig.	26
15	Ragnhild Halvorsdotter Hurum	Seljord	1870- årene	H. Ross	Fullstendig. Navn oppgitt som Ragnhild Flathus i <i>Dokumentasjonsprosjektet</i> .	28

28	Ragnhild Halvorsdotter Hurum	Seljord	1874	S. Bugge	Fullstendig. Navn oppgitt som Ragnhild Halvorsdotter Mogann i <i>Dokumentasjonsprosjektet</i> .	24
32	Ragnhild Halvorsdotter Hurum	Seljord	1870-årene	G. O. Greve	Fullstendig. Se kommentar til variant 28 over.	23
51	Tor Sveinsson Sopanstad	Høydalsmo	1870-årene	G. O. Greve	Fragmentert/omsunget.	14
50	Aslaug Halvorsdotter Vindal	Seljord	1878	I. Mortensson	Noe fragmentert.	15
94	Dordi Einarsdotter Bratterud	Bø	1882-1883	M. Moe	Straffe-strofe. Lært i Seljord (Ekstra opplysninger, variant 94).	1
3	Torbjörg Gunnarsdotter Ripilen	Mo	1890	M. Moe	Fullstendig.	26
41	Gro Knutsdotter Sjøheim	Mo	1890	M. Moe	Fullstendig.	17
16	Lars Larsson Veslestøyl	Seljord	1891	M. Moe		26
60	Dordi Haraldsdotter Rindedalen	Seljord	1891	M. Moe	Fragmentert, omsunget.	10
63	NN	-	-	M. Moe	Fragmentert. Omsunget på svært påfallende vis.	9
64	NN	-	-	M. Moe	Identisk med 63.	9
8	Tone Tormodsdotter Nuten	Morgedal	1892-1893	H. J. Aall	Fullstendig.	31
10	Tone Tormodsdotter Nuten	Morgedal	-	R. Berge	Fullstendig. Samme kilde som 8 og 25. Identisk med 11.	30
11	NN	-	-	NN	Identisk med 10. Antatt kilde: Tone Tormodsdatter Nuten. Antatt innsamler: R. Berge.	

19	Hæge Tormodsdotter Porsmyr	Nissedal	1906	R. Berge	Navn i <i>Dokumentasjonsprosjektet</i> oppgitt som Hæge Postmyr.	27
25	Tone Tormodsdotter Nuten	Morgedal	1907	R. Berge	Sted oppgitt som ”Dalane, Kviteseid”. Samme kilde som 8, 10 og 11, men ikke identisk med disse.	25
66	Bergjit Torbjørnsdotter Holtskil	Vrådal	1907	R. Berge	Sted oppgitt som ”Kviteseid” i <i>Dokumentasjonsprosjektet</i> .	7
97	Svein Tveiten/Hovden	Bykle, Aust-Agder	1907/ 1913	T. Hannaas	Straffe-strofe.	1
17	Eivind Talleivsson Auversækre	Høydalsmo	1910	R. Berge		28
56	Anne Langelid	Seljord	1910	R. Berge	Fragmentert, omsunget. Kilden ser ikke ut til å være nevnt i Jonsson og Solberg (2011).	9
20	Eivind Talleivsson Auversækre	Lårdal	-	K. Kvåle	Navn oppgitt som Eyvind Dalastøyl i <i>Dokumentasjonsprosjektet</i> , sannsynligvis fordi Dalastøyl var foreldrenes navn (Jonsson og Solberg 2011, s. 421). Samme kilde som 17, men ikke identisk.	26
36	Åsmund Olsson Åheim	Høydalsmo	1911	R. Berge	Fullstendig. Lært visa av Tone Olsdotter Vistadbakkjen (variant 6) og Tone Marteinsdotter Høna (variant 35) (Ekstra opplysninger, variant 36).	
68	Ingebjørg Jørundsdotter Telnes	Seljord	1913	R. Berge	Fragmentert, omsunget.	5
70	Kjersti Jensdotter Lillegård	Eidsborg	1913	R. Berge	Fragmentert.	6

86	Gunhild Stålesdotter Sagahaugen	Lårdal	-	R. Berge	Antatt innsamlingstidspunkt er 1913 (se Jonsson og Solberg 2011, s. 393). Navn oppgitt i <i>Dokumentasjonsprosjektet</i> er Gunhild Raumdal.	2
96	Ingebjørg Jørundsdotter Telnes.	Seljord	1913	R. Berge	Samme kilde som 68. Første strofe av 68.	1
30	Hæge Ansteinsdotter Kilan/Findreng	Lårdal	1914	T. Hannaas	Navn oppgitt som Hæge Kjilan i <i>Dokumentasjonsprosjektet</i> .	24
71	Børte Haraldsdotter Tveita	Drangedal	1914	R. Berge	Fragmentert, omsunget.	6
39	Tone Olsdatter Kivle	Seljord	1915	G. Kivle	Fullstendig. Lært av Ragnhild Halvorsdotter Hurum (variant 15, 38 og 32).	19
55	Marit Ljosland	Åseral, Vest-Agder	1910	K. Liestøl		12
80	Knut Jonsson Heddi	Valle, Aust-Agder	-	J. Skar	Fragmentert. Påfallende form for omsynging.	5
81	Knut Jonsson Heddi	Valle, Aust-Agder	-	J. Skar	Identisk med variant 80.	5
77	O. K. Liestøl	Setesdal (sic!), Vest-Agder	1929	K. Liestøl	Fragmentert. Sted oppgitt som Åseral, Setesdal, Vest-Agder.	6
31	Ingebjørg Liestøl	Åseral, Vest-Agder	-	R. Myklebust	Fullstendig. Transkribert etter kassett utgitt av Buen kulturverksted.	24
65	Ingebjørg Liestøl	Åseral, Vest-Agder	-	R. Myklebust	Samme kilde som variant 31, men ikke identisk.	7

72	Gudrun Grave Norlund	-	1956	R. Myklebust	Dialekten tyder på at varianten er fra Telemark.	6
----	----------------------	---	------	-----------------	---	---

OPPLAND

<b>Variantnummer/ forkortelse</b>	<b>Kilde</b>	<b>Sted</b>	<b>År</b>	<b>Innsamler</b>	<b>Kommentar</b>	<b>Antall strofer</b>
24	Marit Larsdotter Leira	Nord- Aurdal, Valdres	1848	L. M. Lindeman	Identisk innhold med 27, stavemåter varierer.	25
27	NN	-	1848	L. M. Lindeman	Identisk innhold med 24, stavemåter varierer. Antatt kilde Marit Larsdotter Leira.	24
69	NN	Valdres	1848	L. M. Lindeman		6
49	NN	Valdres	1859	S. Bugge		16
98	NN	Aurdal, Valdres	-	Andreas Hauge?	Harpebyggestrofe.	1
43	Marit Pedersdotter Øverbø	Bøverdalen, Lom	1864	L. M. Lindeman		17
48	NN	Lom	1864	L. M. Lindeman.	Antatt kilde: Mari Olsdotter Klepp, samme som variant 88. Antatt forkortet versjon av	16
88	Mari Olsdotter Klepp	Bøverdalen, Lom	1864	L. M. Lindeman	Åpningsstrofe.	1
Ga.	NN	Bøverdalen, Lom	1864	L. M. Lindeman	Fullstendig. Fra Gaukstad 1997, s. 632.	21
92	Peder Jonsson Ekkre	Lom	1864	L. M. Lindeman	Åpningsstrofe.	1
45	Ragnhild Sillihåga	Dovre	-	C. Domaas/ Sommerfeldt	Fullstendig. Samme kilde som variant 52.	17
52	Ragnhild Sillihåga	Lestja	1908	C. Domaas/ Sommerfeldt	Fullstendig. Samme kilde som variant 45.	16
9	Birte Nordrum	Østre Gausdal	1913	R. Berge	Fullstendig.	31

82	NN	Lom	1919	O. M. Sandvik	Vind-strofer.	3
42	Rønnaug Vangen	Bøverdalen, Lom	1958	R. Myklebust	Fullstendig. Samme kilde som variant 46.	18
46	Rønnaug Vangen	Bøverdalen, Lom	-	R. Myklebust	Fullstendig. Samme kilde som variant 42.	16



VESTLANDET<sup>29</sup>

Variantnummer/ forkortelse	Kilde	Sted	År	Innsamler	Kommentar	Antall strofer
Djø.	Asbjørn Brynjulvsson Djønno	Djønno, Hardanger	Ca. 1850	A. Djønno	Fullstendig. Fra Bu og Hanssen 1936.	26
13	NN	Haus	1860	J. O. Veseth	Fullstendig.	28
Ek.	Andres Lavik	Eksingedal	1897	L. Eskeland	Fullstendig. Fra Eskeland (1938).	44
34	Johanne Tjøregrov	Stord	1908	T. Hannaas	Fullstendig.	20
47	Brita Haga	Stord	1908	T. Hannaas	Fullstendig, bortsett fra drukningsstrofe.	18
74	Anders Agdestein	Stord	1908	T. Hannaas	Fragmentert.	6
Ve.	Olav Rekdal	Vestnes (Møre og Romsdal)	1920- tallet	O. Rekdal	Fullstendig, omsunget. Fra Hoksnes (2003).	19
73	Sofia Garde	Samnanger	1927	NN	Fragmentert.	3
57	NN	Masfjord	-	-	Fragmentert. Trykket 1924 (Ekstra opplysninger, variant 57).	11
Op.	Margreta Opheim	Voss	-	NN	Fullstendig til og med instrumentbygging. Fra Opheim mfl. (1988).	7
53	Kristense Kyte	Voss	1958	NN	Fullstendig, omsunget. Sted står oppgitt som "Volda, Sogn" i <i>Dokumentasjonsprosjektet</i> .	10
54	Kristense Kyte	Voss	1960	NN	Se variant 53 over.	10

<sup>29</sup> Alle variantene fra Vestlandet er fra Hordaland, unntatt varianten fra Vestnes.

ANDRE OMRÅDER

<b>Variantnummer</b>	<b>Kilde</b>	<b>Sted</b>	<b>År</b>	<b>Innsamler</b>	<b>Kommentar</b>	<b>Antall strofer</b>
78	Elias Andersen Lillemørk	Berg, Østfold	1868	L. M. Lindeman		5
84	Olea Pedersdotter Jølstad	Brandval, Hedmark	1864	L. M. Lindeman	Eneste variant med fire verselinjer i tillegg til mellomstev og etterstev.	1

## Vedlegg 2: Oversikt over forekomster av motiver og uttrykksmåter i *Dei to søstrene*

Denne oversikten viser de ulike motivene, uttrykksmåtene og formlene i variantene. Innenfor hvert enkelt motiv har jeg gruppert strofene etter hvilke uttrykksmåter og formler som er brukt. I grupperingene tar jeg utgangspunkt i hva slags bilder jeg antar de ulike strofene ville føre til hos publikum. Dette vil være individuelt fra person til person, og er selvfølgelig ikke kunnskap jeg har tilgang til, men jeg har fulgt visse kriterier ut fra hva jeg regner for å være *sannsynlige* forutsetninger for å endre billeddannelse og dermed narrativt innhold:

- Oversikten skiller mellom direkte tale og narrative og handlende strofer
- Oversikten skiller ikke mellom ord som uttrykker samme form for bevegelse, gest, farge eller sted
- Oversikten skiller ikke mellom dialektforskjeller eller forskjellige stavemåter

Noen steder er oppføringen resultat av en tolkning av betydnings- og sannsynlig billedinnhold som er basert på kjennskap til de andre variantene. Det er også mange strofer hvor innhold som tilhører forskjellige deler av oversikten er trukket sammen til én strofe. I slike tilfeller har jeg latt den aktuelle strofens plassering til varianten som helhet avgjøre hvor den er plassert i denne oversikten. I tillegg vises noen enkeltformuleringer og enkeltord vises fram under hovedoppføringen. For innsyn i den mer detaljerte variasjonen, kan interesserte lesere kan studere de aktuelle variantene i *Dokumentasjonsprosjektet*.

For å skille mellom de ulike delene av Norge, har jeg gitt numrene litt forskjellig utseende. Det er flest varianter fra Telemark, derfor står numrene på Telemarks-variantene som uendret. Som nevnt i hovedteksten har jeg plassert variantene fra Åseral og Setesdal (sistnevnte består først og fremst av enkeltstrofer) sammen med Telemarkstradisjonen. Varianter fra Vestlandet har nummer og forkortelser som er satt i *kursiv*. Variantene fra Oppland fylke har nummer som er satt med **fet skrift**. De to resterende variantene, fra henholdsvis Hedmark og Østfold, har fått hver sin skrifttype: 78 Berg og 84 Brandval.

I utgangspunktet er alle strofer gjengitt slik de står skrevet ned i den aktuelle varianten fra innsamlerens side, med alt det innebærer av forskjellige stavemåter.

## I: INTRODUSERENDE STROFE

### A: Introduserer søstrene

13

Da va to systar i ei Borg  
Den eina voldte dan andra Sorg

*Ek.*

Da va to syster i Lindbjørglund  
ei god og fager, ei ljot og vond

3

Dæ bur tvo systar nor under Øy  
å blanke som sole va baa dei

34, 47

Da va tvo systre, å dei va so likje  
Gjekk ut på ei bru å klædde se kvite

15, 28, 32, 39

De va tvo Systar saa rike  
Aa den eine konna faa belar nokk

**24/27, 49**

Der gik tvæ Systa burt mæ ei Aa  
Dei vildø vaskø se lika

**69**

Det gik tvæ Syster ut mæ ei Aa  
Den eldste gik med falske Raad

39, 41, **Ga., 42/46, 43, 44, 48, 57, 88, 92**

Det va tvæ syst så like  
Døm ville sta vaske se kvite

56

De kom tvo systar ner te aa  
Som vilde vaske seg like daab

78

Det var to Søstre de lagde et Raad  
De skulde stad at tvætte sit fagergule Haar

### B. Introduserer søstrenes far

1, 5/7, **9, 14, 17, 20, 21, 26, 29, 72**

Her bur ein mann ut mæ Aa

Han hæve dei deilige Døttarne tvaa

(1, 21 Her bur ein Bonde ut mæ å, 29 Dæ bur ein fiskar ut mæ Aa)

*Dj.* Da va ein Mand budde bag om ei å

Han hadde to døttur, dei vilde væ so lika.

### **C. Introduserer frierne**

*Ve.*

Det kom to friarar på ein gard  
Den yngste dei ville begge ha

61

Den yngre ha' dei belanne två  
den eldri lest di inkje sjå

### **D. Stevstamme**

79/80

Mi have vakt so unde Røy  
Aa dø e Kjerstis vene Møy

63/64

Dei selde me fe ei Klokke ny  
Ho heng i Maria Kyrkjeby

## **II: MOTSETNINGER**

### **A. Foran/bak**

*Ve.*, 4, 8, **9**, 10/11, 15, 16, 17, 19, 20, 28, 32, 33, 37, 39, 51, 72

Den yngste gjekk føre me utsligje hår  
Den eldste kom etter med falske råd

**9**, 16, 31, 65

Den yngste gjekk fyri som ei sol  
Den eldste smoug etter som orm i jor  
(65 gjekk etter som orm ...)

67

Den yngste gjekk fyri mæ silke ho dro  
den eldste gjekk ette mæ falske rå

### **B. Lys/mørk**

5/7, 17, 20

Den eine æ som plom i ve  
den andre æ som orm i ve

12

Den eine ho æ so ven som Sol  
den aire som Ormen smyg i Grjot

6, 30

Dæn yngre gjekk fyre, ho glima som sol

dæn andre gjekk ette, va' svart som ei jor.

33

Dæn eine ho va' so vene  
liksom soli skine

33

Dæn andre ho va så ljote  
liksom ormen renn i grot

26

Den eldre va' så forgrummeleg ljot  
liksom Ormen renn i Grot.

26

Dæn andre va' så forgrummeleg ven  
liksom soli renn i Tre

*Dj.*

Dan ældsta va so ådle ljot.  
So Ormen rennu i svartan grot.

*Dj.*

Dan yngste va so ådle fri.  
So solæ vænu i grøna li.

90, 50

Den eine va' so svart som jord  
den andre va' so blank som sol

58

Den yngste ho æ kvit som krit  
den eldste ho æ ormen lik.

58

Den yngste ho æ ven som sol  
den eldste ho æ svart som jor

### **C. Dyktighet**

*34, 13*

Dan yngsta kunne spinna Liin  
Dan eldsta kunne 'kje stia Sviin

74 Den eldste hu

*13, 45*

Dan yngsta kunne spinna Gudl  
Dan eldsta va allti' svøvnasudl  
(45 den eldste va alltid saa syrgjafull)

52

Den eine kunne spinne lag  
Den andre sov både natt og dag

29 Den eine kunna kokæ mat  
den anden kunn' kje vaske fat

59 Den eine kunna skjøp på mat  
den andre kunna 'kje två ei fat

#### **D. Status**

15, 28, 32, 39

Den yngste kon faa gul i fang  
den elste fek de no aller sjaa (15, 32 inkje)

### **III: SCENE: FORHANDLING OM VASK**

#### **A. Oppfordring**

1, 2, 4, 6, 8, 10/11, 17, 19, 21, 22/23, 25, 26, 30, 31, 33, 35/38, 36, 37, 40, 51, 55, 58, 62, 65, 66, 70, 77, 86, 93, 97, 99, *Ve*.

Syster tala te Syster go/så

Me vi kaan te siuouar Flo<sup>30</sup>

(97 vidvand gå, 22/23 sunneflo gå, 33 kallarå; 3, 26, 35/38, 37 ne at å; 36, 40 Vaddarå; 55 ska mi ne ti stronnæ gå; 58, 62, 77 sjauarå, 65 sjoarå, 66, lalaraa, 70 souaraa, 86 No vi me kon ti Souaraa, *Ve*. Kom so gjeng me til stranda no, 4 te Strande gaa, 21 kvitanå, 29 sjeiarå, 93 Sjauarflod)

*Ek.*

Vondsyster sa til syster ljøs  
No vilja me fara til elvaros

<sup>84</sup>

Søsteren tala te Søsteren sin  
nu vil vi gå til Skjødestrand  
og vaske vore Ben saa hvite.  
saa vi kan bli to Søstre saa lige.

3

”Der sko me två konn kvite  
å bli tvo systar so like.”

54, *Op.*

Kom lat oss tvao oss kvita  
Me é to systu so lika

---

<sup>30</sup> Variantene 2, 6, 8, 10/11, 19, 22, 25, 30, 35, 55, 62, 65, 66, 77, 86, 93, 97, 96, 22, 33, 35-38, 53, 54, 55, 62, 65, 66, 70, 86, 60, 84 har denne strofen som første strofe.

13, 53

Me æ no to systre so lika  
Me vilja to oss kvita

5

Kom lat os ekon ne at åi kvite  
so bli me kons systar like

11, 10, 8, 25

Jou me ska tvaa kon kvite (fleest uten jo)  
Og vera tvo systar like.

9, 1, 15, 12, 18, 19, 21, 28, 32, 38, 39, 51, 59, 60, 62, 85

Me vil tvaa kon kvite  
saa me bli kvorare Systarne like

4

Me skaa tvaa okkon kvite  
me æ tvaa Systar like

16

”Nå vi me två konn kvite litti  
um me konn vær systæne like.”

6

”Me sko två okkon kvite som krit  
liksom me va’ tvo systar lik”

29

”Me sko två ’kon kvit som krit,  
så me bli no tvo systar lik”.

36

Me vi vaske kon kvite som krit,  
so me æ kje syster hell broer lik.

66

So sko me tvaa okkon kvit som krit  
so bli me alli tvo systar lik.

**45**

Naa er os baada system lig  
Kom lat os vaske desse kvit

12, 18

Mi vi okkan at kalla å  
mi vi okkos brureklæi två

14

Mi vi av åt Kallar-å



Nei mi hav ikki brureklæir aa tvaa

Kom lat kaan ne at aai kvite  
So bli me kaans systar like.

*23/23, 77, Ek.*

Mi vi tvá okkon kvite  
so mi kann bli systar like

33

me vi tvá kon kvite  
så me æ tvo syster like

### **B. Fortellende om vaske-scenen**

**9**

Ein dag so gjekk dei ut baae tvo  
So gjikk dei se ti Sjoar-flod

16

Så gjekk di seg te strømmen hen  
for at vaske di klæer di hadde igjen

1

Saa kom dei sæg te sauar Aaa  
saa ville dei te å vaske aa tvaa

*Dj.*

Dei vilde vaska seg qvita.  
Aa vætta to systrur so lika.

78

Den yngste sætte seg ned paa en Stok  
hun skulde til attvætte sin fagerhvide Krop.

78

Den yngste sætte sig ned paa en Steen  
hun skulde til at tvætte sine fagerhvide Been.

*Ek.*

So gjekk dei seg ned til elvarstrand.  
Dan eldsta tvær seg i saup og sand.

### **C. Yngste søsters svar på oppfordring**

#### **a. Ingen klær å vaske**

Denne strofen speiler som regel spørsmålsstrofen. Se parentesen øverst i A for å se de forskjellige stedsangivelsene som brukes i slutten av verselinje 1.

1, 2, 4, 5/7, 8, **9**, 10/11, 17, 19, 20, 22/23, 29, 30, 37, 38, 51, 61, 62, 65, 77, *Ve., Ek.*

Hot ska me okkon at strande gaa  
Naar me hev ikje Klæe te tvaa

31 Hot ska me te sjoar-å  
eg ve intje klæa två

12, 18 Hot vi du at kallan å  
du hev ingle brureklæi ti två

33 ”Hot ska me okkon at kallarå?  
Me hev inki brureklær å två”

96 ”Hot sko me okkon te vidvand gå  
me hev ’kje anten sko hell klæi på”

40 Nei me vi’kje okkon at vadderå gå  
me hev ’kje noko klæi på.

#### **b. Ingen vits at du vasker deg**

##### **ba. Enn Gud har skapt**

*53/54, Op*

Du tvaor deg i saopa du tvaor deg i vatn  
Du vett ikkje kvitar enn Gud ha deg skapt.

##### ***Dj., Ga., 42/46, 48***

Nei, um du vaska deg baade Dag og Nat  
Så bli du kji kvitar ’eill Gud de har skapt

4, 76 Om du gjere deg baade tvær og skrapar  
saa bli du kje aile hel Gud hæv deg skapa

##### **bb. Så hvit som (...)**

4, **9**, 19, 21, 38, 65, **69**

Om du vaska de’ aldri so kvit  
aldri so vert du di syster lik

50

Ja me kan vaske kon kvite  
men aller bli me like.

2, 29

Du maa tvaa deg so kvit du ve  
So bli du aller di syster lik

55

Um du tvo deg naa alli so kvit  
so bli du alli di syster lik.

30, 77

Å um du tvár deg kvite som krit  
aller bli du di syster lik

5/7, 8, 10, 11, 25, 14, 22/23, 26, 28, 31, 41

Du må tvá deg så kvit som krit  
aldri vært' du di syster lik

66

men om du tvær deg kvit som krit  
so bli me alli tvo tvo systar lik.

51

Aa om du tvádde de kvit som krit,  
tvaadde du alder av deg di drit.

**24/27** Om du de vaska saa kvit so Snjø  
Saa blir du aldør saa kvit so e

2, 16, 22/23, 77

Um du tvaade de so qvit so bejn  
so fær du aller fæstarsvejn

5/7, 8, 10, 25, 26, 11, 37, 51, 62

Nei um du tvádde deg kvit som bein  
so tvár du aldrig av dig ditt mein

Du må tvá deg så kvit du kan.  
Alli fær du ein festarmann.

36

Om at du vaskar deg kvit'e som krit  
so æ du kje syster hell broer lik

3, 6, 14, 21, 40, 75

Um du tvær deg so kvit'e som snjor  
Du bliv' alli lik anten syster hell bror.

1

Aa tvaadde du deg so kvit du vil  
aller bli du di syster lik

#### IV: DRUKNING

##### A. Med søm

*Op., 13, 53, 54, Dj.*

Dan yngste ho sette seg ne me sin saum

Dan eldsta spennt'ne på strian straum

(53 So sette dei seg me sin snjokvite saum)

##### B. På stein/i straum

*Ek.*

So gjekk dei seg ut på laugarstein

Dan yngsta ottadest inkje mein

2, 3, 4, 5/7, 6, **9**, 12, 14, 17, 18, 29, 35/38, 36, 20, 26, 30, 37, 31, 40, 51, 58, 59, 61, 66, 67, **69**

Den yngre hun sette seg på en stein

Den eldre skuva ho uformein

68 Syster skuva 'o utav mein

----

15, 28, 32, 39, 44, 50, 56, 79

Den øngste sette seg paa vaskar stein

den ælste skuva henar avat strian straum

*Ve.*

Den eldste ho såg de var fårleg straum

Og skuva si søste uti strie straum

21, 22/23, 41

Den yngri sette seg på en stein

den elde skuva hæn i kolæim

**45, 52**

Som dom nå ned til vattanstein kom

så støtte den eldste den yngst uti

**49, 24/27**

Den ældste yttø den yngste ne mæ ein Stein

Aa kjære mi Syste du hjølpe me

*Ek.*

”No ligg du dar i den strie straum.

Kvar vert da so tå din brudlauspdraum?”

##### C. På strand/sand

57

So gjekk de seg ned paa sanden kvit

Den eldsta ho skudde den yngsta uti

**42/46, Ga., 48**

Den eildste ytte den yngste frå strand  
For dæ ho vilde ha hennar festarmann

**43**

Den ene tog den anden  
Yttst ut paa Stranden

10/11 62, 72

Søster sette seg ut på strand  
syster hennars skuva ho langt ut på vann.

25 Den onge sette seg nemæ strand  
so skuva---

16 Der skuva den elste den yngste i vanne

.....

**D. Med hånd**

1

Den yngste tok uti mæ Haandi si  
den Ældste skuvar henar heilt uti.

**V: SCENE: FORHANDLING OM HJELP**

**A. Bønn om hjelp**

1, 4, 12, 19, 21, 22/23, 26, 33, 34, 37, 41, 44, 57, 65, **69**, 72, *Ek., Ve.*

Saa rette ho ut si kvite Hand  
Aa kjære syster hjelp te Lands.  
(41 Ho rekte opp si høgre hand)

2, 31

Den yngste rette opp si hand  
kjære syster hjelp i land

41

Ho rekkte upp si høgre hand  
”Å kjære syster, hjelp meg i land!”

14

”Kjære mi Syster, hjelp meg ti Lands  
”Nei eg vi have din Festarmann”.

30, **Ga., 48**, 60

Å syster, syster hjelp i land  
eg gjeve deg mitt røde gullband

56

Aa kjære mi syster hjælp meg te lanns  
nei aller ska du lande naa

68

Syster, syster, hjælp i land  
eg deg ikkje hjelpe kann  
Førr 'ell eg fær din festarmann

### **B. Eldste vil ha festarmann**

*Ve., Dj., Ek., 1, 5/7, 8, 10/11, 12, 13, 17, 18, 19, 20, 24/27, 25, 26, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 41, 43, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 57, 69, 72, 79*

Nei ikkje hjelpe eg deg på land  
Førenn du lovar meg din festarmann  
(Mange har verbet "dreg" deg i land, mange har "slett ikkje" vil eg hjelpe).

2, 4, 9, 22/23

Ligg du der aa hav du skam  
Naa vi eg hava din festarmann.

2

Ligg du der aa hav du mejn  
fe eg vi hava din festarsvejn.

55

Eg vi inkje sleppe deg inn  
utan eg fær festarmann din

3

Nei søkk, nei søkk so fort du kann,  
Eg vi hava atte din festarmann

### **Ga., 48**

Ja faar e da din Fæstermand,  
Saa skal eg hjælpe deg paa Land.

### **A. Yngste tilbyr belønning**

#### **a. Klær**

4, 14, 33, 37, 40, 68, *Ek.*

"Eg ska gjeva deg de bæri æ  
adde mine Brureklæir"

(*Ek.* Mi brurabuna kan du vel få / Men festarmannen vert min endå)

13, *Dj.*

Aa æg ska lova dæg bære  
Brura- aa Brudgumme-Klæe

57

Nei du skal faa bettere en som so  
Min bruredragt, den ska du faa

3, 21

Syster, syster hjelp meg så  
brureklæi me' sko du få!

3, 22/23

Min festarmann sko du alli få,  
men brureklæi bå store å små

36 Min festarmann kann du ikkje faa  
men mine brureklæe blaa

75

Du ska' få noko bæri  
du ska' få festarmanns klæir

b. Rikdommer

9, 15, 16, 17, 28, 32, 39, 50, 62, 68

Aa hjarte syster, hjelp til land  
So ska du faa mit roue gullband

8, 10/11, 25, 79

Syster, syster, hjelp du mig!  
So vent eitt gullband jeg giver dig.

**49, 24/27**

Slet inkji du faar min Fæstømand  
Me e ska gji de mit raue Gullband

**24/27, 43, 49**

Slet inkji du faar min Fæstømand  
Men e ska gji de min raue Gullring

5/7, 15, 17, 20

Syster, syster hjelp du mig  
min rødegullring so gjeva eg deg

51

Kjære mi syster, du hjælper meg  
de røde gullbælte gjev eg deg.

16

”Kjære mi syster hjelp meg upp å jor  
så gjev eg deg den røde gullsnor”

1

Aa æg ska gjæva deg Gul paa Stand  
som du vil hjølpe mæg te Lands

1

Aa æg ska gjeva dæg Gul aa Jor

om du vil hjelpe meg af Fjor

1

Aa æg sko gjæva deg meire  
eit Skjip mæ al si Greie

16

”Å kjære mi syster, rekk meg hånd  
så gjev eg deg min festarmann!”

15, 28, 32, 39, 50, 56, 78, 81, 96

Aa syster syster hjelp i land  
saa skaa du faa min festar man

68

Aa kjære syster hjelp i nou,  
so sko du faa min festarmann ou.

#### **D. Eldste søster svarer**

50

Din røde gullring kan eg væl faa  
men aller ska du lande naa

50, 56

”det røde gullbande kann eg vel faa  
men alder skal du lande naa”.

16

”Nei slett ikkje rekkjer eg deg hånd  
eg fær vel likevæl dæ røde gullbånd”

16

”Nei slett inkje hjælper eg deg på jor  
eg fær vel likevæl den røde gullsnor”

39, 15, 28, 32, 62, 68

Aa sek aa sek ved skam  
Eg fer naa vel dit rødegul baand

16

”Slett inkje rekker eg deg hånd  
eg fær vel likevæl din festarmann”

56

Din festarmand kan eg vel faa  
men aller skal du lande naa.

15, 28, 30, 32, 39, 59, 68

Nei sek nei sek med skam



Eg fer naa vel din festar man

79

Din lille Fæstemand jeg faar vel endda  
men aldrig mer skal du paa grønne Jord faa gaa.

### **E. Konklusjon**

#### **a. Eldste søster triumferer**

*Ek.*

I morgon skal eg din brudgom få  
Han aldri meir deg skal hugsa på

#### **b. Yngste søster konkluderer**

**24/27, 49**

Nær inkji du me hjølpø kan  
Saa hjølpø me Gud aa den Helligaand

58

Eg kann 'kje gjeve deg min festarmann  
um eg vi' så vi'kje kann.

#### **c. Yngste søster vil heller dø**

4, 5/7, 6, 8, 10/11, 12, 17, 18, 19, 20, 29, 33, 36, 40, **43**, 51, 62, 66, **69**, 72, 79

Før eg gjeve deg min festarmann  
fyrr lyt eg fljote so langt eg kann

34

Nei eg lovar deg kje min festarmann  
Førr faa eg reka långt fraa land

### **Ga., 48**

Nei før du faar min Fæstermand,  
før skal e hjelpe mig saa langt e kan.

30

Før du ska få min festarmand  
fyr ska eg reke over land å strand

**9**

Nei før du min festarmann faar  
So ska eg reka so langt eg formaar

*Ve.*

Nei før ska eg kvile på kvite sand  
førenn eg lovar deg min festarmann

55

Min festarmann ska du kje faa

førr vi eg flota paa bylgjaa blaa.

44

Du ska nå inkje mi fæstemann få  
Før ska eg døy paa bøljan blaa

21, 30, 41

Fyrr du fær min festarmann  
fyrr lyt de gange hoss de kann.

30

Nei fyrr du fær min festarmann  
fyrr fær eg fara hor eg kann

#### d. Farvel

*Ek.*

Farvel, mi syster me møtest att  
Um Gud so vil, fyre næste natt

15, 32, 39

Farvel farvel syster  
I Himreriik der samlas vi

59

Farvæl, farvæl syster mi  
slett all dri kjem eg mer te dig

### **VI: Mellomspill**

#### **A. Vinder**

*13, Dj., 47*

Dar kom ein vind taa Nore  
Aa dreiv da Likje te Fjore

*13, Dj., 47*

Dar kom ein Vind taa Austre  
Aa dreiv da Linkje te Nauste

*13, Dj., 47, 73*

Dar kom ein vind fraa are Land  
Aa dreiv da Likje paa kvitan sand

**42/46, 48, 82, 9**

Saa kom de ein vinngust synna  
aa bles 'o inn paa grynna

**42/46, 82, 9**

Saa kom de ein vinngust nor'a  
aa bles 'o inn ette fjorda.

**42/46, 82, 9**

Saa kom de' ein vinnugust fraa aille lann  
aa bles 'o inn paa kvitan sann.  
(42/46, 47 "fraa sillo lann")

*Ek.*

So kom dar vindar frå Norelund  
Og dreiv dan systeri til Minnesund

*Ek.*

So kom dar vindar frå Noroland  
Og dreiv dan systri til Kvitåsand

**B. Annet**

16

Så måtte 'o då i strømmen gå  
der va' kje meir å etter sjå

12, 18 Den yngri flaut på bylgja blå  
den eldri for heim i sin bryddaupsgår.

75, 76

Den eldre ville heimatte gå  
den yngre reiste i bylgja blå.

4, 91

Den yngre reiste af i strie Flo  
den ældre gjek heimat, saa godt ho lo

**45, 52**

Så gjekk ho nå så glad derifrå  
Så fekk døm sjå kvar liket låg.

**VII. LIKET BLIR FUNNET**

**A. Funnet av**

a.fiskere

1, 2, 3, 5/7, 8, 12, 16, 17, 18, 20, 25, 29, 33, 35/38, 37, 51

Der gjæk tvo Fiskarar ut mæ Aa  
dei fan dæ Lik paa Botten laag  
(3 såg dei dæ vivi)

10/11, 19

Der for tvo fiskarar alt etter med strand  
So saag di det likje paa grunnen laag.

36

Fiskaran' rodde seg upp-ette mæ aa,  
so saag dei de likje ved fjøra laag.

**24/27**

Dær gikt vå Fiskara burt mæ ei Aa  
Saa komo dei der, so like laag

6

Dær bur tvo fiskarar uppunde li  
d'æ' gudsenglar av himerik

6

Dei fiskarar kom seg gangands i går  
så såg dei dæ like på grunnen låg

41

Dæ va tri fiskarar ne mæ å  
so såg dei dæ likji på voddo låg.

30

So kâmr der tvo fiskarar gangans på strând  
dei fant den kroppen, va driven te lands.

21

Der for to fiskarar uppte mæ å  
so fann dei likje på sanden låg

61

....gangands mæ strand  
....på kvite sand.

b. Vaddarar/tvaddarar

14

So kom der tvo vaddarar oppti me å  
saag dei kor liki paa Botnen laag

4

Der gjek to Tvaddare ut me Strand  
dei fandt de Like paa kvite Sand

76

...tvo tvaddarar (farrar)

c. Spelemenn

15, 28, 32, 39

So kom to spelemennar over de van  
saa saag dei haare av ho

22/23, 50

Der kom spilemennar riandes mæ å  
so såg dei det liki på botnen låg

34/47

Der kom to spellemenne gaa-ande fram  
å såg da likje der låg i sand

#### d. Pilegrimer

31

Der gjekk två pilgrimmar ned med å  
da så dei likje på stranden lå

13, 53, 54

So kom dar to pilgrima smaoe  
Dao votte dei var kar likje laog  
(13 pilgrima ne mæ Aa)

*Dj.*

So kom dar to Pillegrima fram.  
Dar låg da Likje pau kvitan sand.

(*Ek. se kapittel 4.5.5*)

#### e. Mann/annet

*Ve.*

So kom der ein mann frammed ei strand  
og der fann han liket drive i land.

**9**

Der kom tvo englar paa elvarland  
So fann de like paa kvite sann

44

Dei kom gaa-andes dei Riddaren  
Dei saag dæ Lige paa hvidan sann  
(den jomfru hu laa paa hvidan Sann)

80

So la dei Likji ne paa Sand;  
der saage dei Kjerstis kvite Hand.

#### **B. Dialog**

2, 8, 10/11, 19, 25

Dei talla te qvorande so  
sko de likje te kørkje gaard.

2, 8, 10/11, 25

Sko de likje te kørkje gaard  
hel sko mæ giæra der horpa utaf.

2, 19 Me vi giæra der horpe utaf  
gange so kaan te brylops gar.

5/7, 17, 20

Kvåre sku me kon te kyrkje gå  
hell sku me trågå en harpeslått  
(20 horpa slaa)

4 Tvaddaren talar te Tvadaren saa  
la kon gjøra ei Horpa deraf

## VIII. BYGGING AV INSTRUMENT

### A. Innledningsformel

1, 3, 5/7, 11, 12, 13, *Op.*, 14, 16, 17, 19, **24/27**, 29, 30, 31, 33, 34, 35/38, 36, 37, 39, **42/46**,  
**43**, 47, **48**, **49**, 50, 51, 53/54, 79/80 Saa tok dei hennars

1, **9**, 16, 19, 21, 22/23, 44 Dei tok henars

3, 41 So tok dei upp

36 Aa utav hænars

26, 55 Han tok henars

### B. Kroppsdel

#### a. Kropp

1, 10/11, **9**, 12, 18, 6, 4, 35/38, 21, 22/23, 30, 31, 33, 41, **42/46**, **48**, **Ga.**, 44

kvite Krop

der gjore dei af ein Haarpestok

2

ljose krop

giore derutaf horpestok

3

den hvide krop

og lae inni ein horpeskrott

5/7, 8

kvite krop

å gjore te ein horpetrosk

14, 26, 63/64, 79/80

kvite Kropp

gjaari derav ein Horpestokk.

17, 36

kvite krop  
aa gjore derav ein horpeskrott

29  
kvite holl  
å gjore derav ein horpestokk

37  
døde kropp  
der gjore dei av ein horpeskrott

51  
nakkne kropp  
gjore derav ein harpestokk

**43**  
heile kropp  
og gjore Horpestokken taa.

b. Hår  
1  
gule Haar  
aa la forgjylte Strengjir paa

gule hår  
so sette dei horpestrengjine på har med 1 å gjøre hvilken?

2, 5/7, 4, 6, 8, **9**, 10/11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 25, **24/27**, 26, 29, 31, 37, **42/46, 43, 48,**  
**Ga.**, 63/64, 70, 81  
gule haar  
giore der horpestænjer af.

16  
gule hår  
di gjore derav sittertrå

35/38, *Dj.*  
fagre hår  
å gjore der horpestrengjer av

39  
gulfarja haar  
aa jor der af en fele tra

28  
favergule hår  
å gjore derav en feletrå

15, 32  
fagre gule hår

aa gjore derav en feletrå

22/23, 30, 44, 50, 67

gule hår

gjore derav horpetrå

75

gule hår

dei gjore derav stillestrå.

41

So tok dei upp hennes gule hår

gjore derav ein horpeskrå.

47

So tok dei henas gula hår

å gjore te harpeslår

*Op.*

hinna gule haor

Da gjore dei felestrengje tao

53/54

gule haor

og spela so fager ein harpeslaott.

34

gula hår

å sette te strengje på harpen sn.

c. fingre

2, 19, 35/38, 36

Fingar smaa

giore der stillepinnar af

3, 4, 6, 12, 15, 16, 18, 20, 22/23, 30, 37, 50, 71

lislefingji

å gjore derav ein stiddepinni.

47

litle fing

og gjore te pinn på harpen sin.

5/7, 17

kvite fing

å gjore de te ein stillepinn

8, 10/11, 25, 14, 29

finger smaa

Og jore stillepinnar av.



2  
fingranne små  
å gjore derav noko stiddepinnar

33, 40, 63/64  
fingar  
å gjore ti stiddepinnar

26  
Han tok hennars Finganne små  
sete dei te Stillpinnar på

*Dj.*, 53/54, **24/27, 49**  
fingur små,  
Da gjore dei hårpu stelling tå.

**98**  
(Så fiska dei upp) henna fingra små  
dei gjorde dei hörpestillare tå.

**9, 42/46, 43, 48, Ga.**  
henna finger små.  
Å gjore harpepinnein tå.

47  
litlefing  
gjore te pinn på harpen sin

13  
hinna fingre smao  
da laga dei felestidlinga tao

*Ve.*  
So tok han hennar fingrar små  
og dei han laga seg skruvar tå

d. Bryst  
2  
brøste smaa  
giore der horpenotur af.

13  
runde Brøst  
da gjore te ein Harpe-Trøsk

5/7, 17  
bryster små  
å gjore de te ein notehest

16  
bringebrøst  
å gjore derva (sic!) horperøst.

15, 28, 32, 39  
vide brøst  
aa jor der af en felerøst

70  
bringebrusk  
aa gjore derav ein fele-trosk.

*Dj.*, 47  
gule brøst  
gjore dei hårpe trøsk

50  
So tok dom hennars bringerøst  
aa gjore seg te ein horperøst.

53/54  
So toke dei hinna brjuste smao,  
ó laga harperåma tao.

e. Ring  
3, 6, **9**, 21, 30, 61  
røde gullring  
so gyllte dei horpa runn ikring

13, 31  
fessarring  
gyllte horpa rundt ikring

*Dj.*  
gule ring  
å gyllte horpa runt om kring.

**42/46, 48, 49, Ga.**  
Så to' dem henna gullring.  
Forgyllte harpa rondt ikring.

**43**  
Fingerring  
forgylte Horpa rundt omkring.

f. Bein  
15, 28, 32, 39  
vide kne  
aa jor der af en feole

g. Armer

40

armar

å gjore ti horpekarmar

55

Han tok hennes arma

aa gjore harpeberma

*Op.*

hinna arma smao

Da gjore dei feleboga tao

34

Dei tok henas skuldre

Å fyllte den harpo si runt umkring.

**24/27, 49**

hennø Arma smaa,

dei gjordø dei Hørpøstøkka taa.

h. Side

81

De tok hennes sie

gjore av horpa frie.

i. Tær

**24/27, 49**

So toko dei hennø tæna smaa

O gjöldø Hørpønota taa.

IX. BRYLLUP

A. Innledende

31

Den ældste satt klæd i brurahus

Dei bar for henne dei håge voksljos

29

Dæ stende eitt bryllaup under øy

dit så vi' me no i kvell

22/23

der kom brufok riands i går

bruræ å brugomen ute står.

61

Dæ kom tvo fiskarar gangands i går

brugommen ute før di står.

22/23

Brugomen bou dei i stoga gå  
men bruræ ba dei vilde ute stå

24/27

Saa vart dæ Bryllaup i Kanaans By,  
Saa vilde dei høirø den Hørpa ny.

*Ek.*

Ber fram til nåmaste brudlaupsgard,  
da korkje meir helde mindre var.

## **B. Instrumentet til bryllupsgård**

### **a. Til bryllupet**

1

Saa reiste dei te Bryllaupsgaar  
saa for de te paa Haarpa slaa

14, 21, 33

Då dei ha den horpa gjort  
då reiste dei seg at brurehus

15, 28, 32, 39

Naa skaa de vera brylop i neste by  
naa fer me prøve kons horpe ny

35/38

No vi me kon te bryllaupsgår  
so sko de få høyre mæ horpa slår.

37

Då dei ha' dæn horpa gjort  
då bar dei dæn ti bryllaupsbor.

2, 4, 19

Aa som dei ha den horpa gjort  
so giæk dei te Brylopa bort.

3, 12, 18

Når den horpa ferig'e va  
so bar dei 'æ inni bruregar

5/7, 17 So gjekk di seg ti brudehus  
so troga dei ein horpeslaatt

10/11

Som dei hadde den horpa jort  
So reiste dei seg til brudlaups bort

36, 40

Fiskaran tala ti fiskaren saa:

Me vil okkon ti bryllaups gaa

13

So lakka dei sæg te Brydlaupsgard

Dei ville no spela att Folkje dar

34

So jekk dei seg te bryllupsgaard

å sette seg paa dørastokk.

b. Svøpt i mår

6

Dei tok dæn horpa, sveipt 'a i mår

så gjenge dei seg te bryllaupsgår.

31

Så tok dei horpa under 'n skjinn

gjekk seg av bryllups-stova inn

*Ek.*

Då la dei dan harpo inn i ham,

og gjekk seg til brudlaupsgarden fram

*Ek.*

Dei sveipte dan harpo ut av skinn

Og gjekk seg i brudlaupsstovo inn.

**C. Dialog: Harpeslått**

2, 4, 8, 9, 10/11, 19, 25, 36, *Dj.*, *Ek.*

Dei sette seg paa durastok

lyster de høyra paa horpeslaat.

*Ek.*

”Javisst vilja me lya!

Da hev vel noko å tyda?”

*Ek.*

Men kjellarsveinen bar fram ei skål,

ba mennene drikka og løysa mål.

12, 18

Vi di gjeve kon øl å mat

so ska me spile for dikkon i dag

12, 18

Mi ska gjeve dikkon øl å mat

vi di spile for kon i dag

6

Te svara brugomen, gla å kåt  
”de gjeva dei fiskarar bå øl å mat”

### **D. På dørstokken**

So la dei den Horpa paa Durestokk  
So slo ho upp den fyste Slaatt

20

So sætte dei seg mæ dynnestokk  
so troge dei sen harpeslaatt

31

Dei sette seg i dyregård  
lyste di høyre en horpeslått

4, 13, 34, 40

Dei sette seg i durastokk  
vi’ de høyre på horpeslått

47

Så kom der frem to spelemenn  
dei sette seg å dørastokk

**24/27**

Spelemann sætte se paa Dørastok,  
Ba han skulde faa slaa ein Laatt.

### **E. Dialog: mørk**

103, 75

Brugomen tala te bruri så:  
Kvi æ du så myrk i dag mot igjår?

83

Di tek inkje av dei sløri små  
eg toler no inkje soli sjå.

83

Væl så toler du soli skin  
men verre æ dæ for festarmann din

## X. SPILL PÅ INSTRUMENTET

### a. Innledende

5/7, 17, 20

Horpa ho for te låte

bruri ho for te gråte

### b. Innledningsformel

1, 2, **9**, 35/38, 22/23, **24/27**, 29, 31, 33, 37, 40, **42/46**, **45**, **49**, **52**, 63/64 Haarpa slo dæ

3, 4 Horpa slo slagje

5/7, 17 Horpa ho slo

16 Der slo horpa de

8, 10/11, 25, 39 Naar haarpa slo

15, 28, 30, 32 Horpa slo slagje de

26 Harpa slo før dæ

41 Horpa den slo slagji eitt

44 Dei slo i dæ

55 Ho slo i de

73 So slo ho

**48, Ga.**, 56 Da horpa slo de

*13, Dj.* Thi svara strængjen

47 Strenjene svarte

55 Felaa slo i de

53/54 So saé strengjen dan

**43** Da horpa slo

*Ve.* Spelemannen slo på strengen den

### c. Streng og informasjon

1.

1, 2, 3, 4, 5/7, 6, 8, **9**, 10/11, 12, *13*, 14, 16, **24/27**, 25, 17, 18, 19, 20, 21, 36, 35/38, 39, 15, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, **43**, 44, *Dj.*, **47, 45**, **48**, **Ga.**, **49**, **52**, 57, 73, 71, 68, 47, 55, *Ve.*

Fyste

bruri æ mi syste

41

ett

”Tapparen æ min fader”

63/64

Klokka slo dæ fyste

Bruri de æ mi Syster.

61

...slo slagje dæ fyste

.....bele

2.

1, 2, 4,5/7, 10/11, *13*, 14, 16, 17, 25, 8, 19, 20, 35/38, 15, 22/23, **24/27**, 26, 28, 29, 30, 32, 37, 39, **42/46**, **43**, **45**, 47, **48**, **Ga.**, **49**, **52**, 53/54, 71, *Dj.*, *Ve.*

andre,

Bruri heite Anne

3, 4, 12, 18, 21, 6, 33, 36, 76

are

Skjenkaren æ min fare

16

Bruri heiter Anne

ho skuva meg uti vanne.”

44

Andre

”Bruaa ho skudde meg paa Vanne”

41

tvo

”Brugomen æ min festarmann”

47

anden

bruro heite Rannveig (kilden synger også Randi)

34

andre

brure heite Randi

**9**

andre

de late den haarpa stande

3.

1, 2, 3, 4, 5/7, 10/11, 12, 13, 17, 18, 21, 14, 16, 25, 8, 19, 20, 22/23, 26, 29, 6, 31, 33, 35/38, 37, 36, 15, 28, 30, 32, 44, 55

Tre-e

Brurgommen æ min Bele

(mange har *va*, 35,38 hev vori)

41

tri

bruri meg forgjore

*Dj.*, 34, 47

treie

brugomen æ min eie

75

.....dæ tree

bruri hev meg....

71

de trea



de hjelpte inkje aa bea.

**42/46, 48, Ga.** treia  
brure to' te beia

**24/27**  
trea  
brure bordø bea.

**49**  
trea  
bruri me fornedra.

**43**  
treia  
Bruri va nok peija.

*Ve.*  
trie  
Brua ho skuva meg uti det strie

**45, 52**  
treia  
Brure seg lot breida.

**9**  
treia  
de late den haarpa teia

4.  
1, 2, 3, 4, 5/7, 8, **9**, 10/11, 12, 13, 14, 16, 17, 21, 22/23, **24/27**, 19, 20, 25, 26, 29, 30, 31, 6,  
33, 35/38, 44, *Dj.*, 47, 51, 53/54, 63/64  
Fjore  
Bruri mæg forgjore

71 fjore  
Mi syster me forgjore

15, 28, 32  
fjore  
bruri va de som dette gjore  
(også "mi syster")

**42/46, 43, 45, 48, 52, Ga.**  
fjore  
brure se forgjore

34  
fjære  
bruro æ forfære

53/54

tridje

brudgommen te meg fridde

5.

1, 2, 4, 5/7, 17, 0/11, 16, 25, 8, 12, 18, 19, 21, 29, 6, 35/38, 51, 70 Dj.

Femte

Brurgommen heiter Svenkje

55, 71

femte

Bruri maatt' av benkjen.

14

femte

Brugommen sit aa skjenkjer

3

femte

Moi mi heiter Jette

15

femte

Men de va her som dette hente

22/23

femte

de æ min fader som skjenkjer

44 Femta

Bruaa hu skvatt av Bænke

**42/46**

femte

brure vill døm hente

**Ve, Ga.**

femte

Brua ska de no hente

**45, 52**

femte

Brure seg lot hente.

67

femte

bruri sit i ein benke

13

femte  
”Bruræ paa Elvæ mæg spente.”

53/54  
femte  
bruré meg i strian straum spente.

**9, 43**  
femte  
bruiri ho ska breinnast.

6.  
2, 10/11, 25, 8, 29, 35/38  
sette  
bror min heiter Vetle

3  
sjette  
”Fari min heiter Svænkji!”

16  
sjette  
”Sjov heiter eg Magrette”

14  
sette  
Brugommen heiter Vetle

21, 40  
sette  
de æ inkji brure rette

13  
sette  
”Brudgummen mæg forgjette.”

**9, 30, 42/46**  
sjette  
Brure æ’ ei hekse.

**48**  
sjette  
Brura ska døk brenne

**43**  
Da horpa slo de sette  
Høgge Ve og høgge Hasp  
Brure ho ska brennast kvasst.

44

Seta  
Bruaa hu skvatt i Flinte

50, 56  
sjette  
Da hette bruri Mette

Ve.  
sjette  
Brua ho er'kje den rette

7.  
**42/46**  
dæ' syvende  
Brure skulle breinnast.

Alle:  
alle strengie  
Brua ho skal de no brenne.

(Ek. se kapittel 4.5.5)

## XI. REAKSJON

### A. Bruden

#### a. Vekk med harpa

5/7

Bruri ifrå bore sprang  
vekk mæ di horpa å horpesang

12, 18

Ti so svara den brure ljut  
føri de horpeljoi ut.

21

Um tala brure i benkjen sat bå trøytt å mo  
stiddi, stiddi det horpeljo

29

Um tala bruri i benkjen sto  
stille no dæ horpejo

63/64

Aa Bruri blei so rou som Blo  
ho tolte kje længer dæ Horpeljo

3

Opp steig bruri rau som blo  
di stille den horpe ho hev o'ljo

13

Mælte no Bruræ, rau' so Blo':  
"Hav ut den Harpaa, ho gjere Uljo"

26

Då ho høyrde dæ Harpeljo  
Då blei bruri svart som Jor

**24/27**

Brue tala te Brugommen sin:  
Jaga den Spelemann taa Gar'en din.

*Ek.*

Men bruri ho svara bå' blå og bleik:  
"Kast harpo på åren og vame kveik!"

b. Vold

4, 9, 31

Brure ho traade paa Spelemans Taa  
di slaa den haarpa i Stykkjer smaa  
(9 smaalaar smaa)

30

Bruri trådde på spilemanns fot  
still di horpe o gjev ut eit ljo

1

Bruri tro paa Spilemans Fot  
at Bloid æ sprang av Neglerot

26, 83

Bruri trødde på Spelemannens Fot  
spile 'kje leng, du gjer meg imot.

37, 41

Bruri trådde på spelemanns fot  
stiddi no burt de horpeljo

44

Bruaa ho trødde paa Spelemannen  
"Still di harpa, hu gjer' Uro"

61

Bruri trødde på spelemanns fot  
stilt den horpa å gjev ho bjo

c.Smerter

14, 5/7, 17, 20, 25

Legg naa burt den horpeslaatt

eg heve saa vondt i Hovui faatt

32, 39

Tæk naa den harpa slaa mod en stok  
eg he saa vondt i mit haavu faat

59

Kaste bort de horpetre  
eg fær so vondt eit mågåmein.

1

Æg hæve saa vont i Hovui faat  
æg taaler ingjen Haarpeslaat

#### d. Slå i stykker

22/23

Um tala bruræ på brurpadden sat  
di slå den horpa sund i knas

67 Bruræ reis' ta' brurepad  
slå den horpa sund i knas

33

Um tala bruri i benkjen sat  
”de slær den horpa i lytir två.”

40

Ti so svara den unge brur  
tak den horpa, slå 'a i knas

*Dj.*

Ta horpo burt om ein houg  
å slå henne sundu i stykke sjau.

#### **B. Brudekvinner**

2

Up so sprang dei bruquindur tvo  
de fører bort de horpelioe

2, 19

Bort mæ horpa aa horpeslaat  
bruri hev so vont i sit hovu faat

8, 10/11

So sprang dei fram dei kvinnur tvo  
Gak vekk med horpa horpejo

6

Te svara brukvinnune baa tvo:

”de teker dæn horpa slær imot bor!”

35/38

Te svara dei brurkvinnur tvo  
de sko føre bort detta horpeljo

### **C. Brudgommen**

8, 36, 35/38

Te tala brugomen kâte  
lata de horpa låte!

89

Brugomen svora mæ breian bor  
lat du horpa have sitt ljo.

2, 8, 10/11, 17, 20, 19, 25, 67

Brudgomen sprang han fram ivi bord  
aa lat naa horpa hava sit lioe

5/7, 4

Brugomen ifrå bore sprang  
lat kun horpa hava si sang.

9, 12, 18, 22/23

Brugomen fram igjenom bori sprang  
di lete den horpa ha sin gang.

13

Te svarde Brudgummen, bleik so Bast:  
”Slaa meir på Harpaa, aa slaa vel fast.”

40

Brugomen fram ifrå bore sprang  
lat den horpa have sin klang.

60

Um tala brugomen, i benkjen sto  
let horpa hava sitt sama jo.

22/23

Brugommen fram fra bori sprang  
di late den horpa have sin gang

12, 28, 32

Brugomen brast ti grâte  
di lete den horpa låte

33

”Viste eg, dæn horpa kunn’ seia mei

så ville eg endå bera 'e heim”

41

Brugommen trådde no spelemanns fot  
”Late no den horpe slå!”

41

”Å låte no de den horpa slå  
te meir pening sko de få!”

47.

Brugomen ifrå bore sprang  
Gud gjev deg både liv å ånd.

*Dj.*

Aa brugomen tok horpo i sit fang,  
Å Gud gav henne bå liv og ånd.

34

Spela på, spela på natt å dag  
eg ska je dokke på drikka å mat.

**24/27**

Brudgommen tala te Brue si:  
Gji den Spelemand Mjø aa Vin.

**d. Faren**

3 ”Gu forlåde meg, dotte me:  
kvi forgjore du syster de?”

**XII. STRAFF**

**A. Befaling om straff**

1, 31, 40, *Ek.*

Brurgommen tala te Brursveinan saa  
de gak te Skogjen aa hougge Baar!

4, 12, 18, 22/23, 37

Brugomen høytta på sveinann två  
de reiser at skogjen, di høgger bål.  
(37 slo på)

**24/27**

Brudgommen befaldø dei Brusveina tvo  
Take mi Brur aa sættø paa Baal.

12, 18

Båle høgger di av bjørk å eik  
å brenner den både sterk å heit.



1

Aa de sko hugge Ask aa Eik  
at Ellen kan brænne frisk aa heit

**24/27**

Aa høgge Øsp aa høgge Eik,  
Høgg den Ve, so brænn saa heit.

14

Dei silli gjere Baali av Brisk aa Eik  
so Varmen kunne blive heit

3, 4, 26, 40

Dei hoggje den Baale a Ask aa Eik  
di gjere paa Elden baat' stærk aa heit

13

"Aa hente no Older aa Eikje  
aa hente no Nævr aa Kveikje".

95

Bea år o bea bleik  
Blea so ve som brenne heit

1

Aa de sko hougge Vier  
at Ellen kan brænne frie

**9**

Haagge sølju aa aasp aa bjørk  
saa laagen staar baade heit aa sterk

**42/46**

Haugge silju, haugge osp  
Haugge den ved som skal breinnas kvast.

**Ga.**

Han gjorde sine elleve Drengje fara  
Te høgge Ve og høggen smaa

76

.....den båli

**(faren):**

3

Han tala te dei drængjine små  
"De reiser at skogjen å hogge bål!"

## **B. Straffen utført**

### **a. Brent på bål**

12, 18

Hin dag'e va ho ei brur so boll  
den are dagen va' ho oske å i kol.

9

Bruggaammen va' so har ein man,  
Han leidde sjøl brura paa baale fram

4, 76

Der sto kringom saa mangen mand  
han skuva si Brure paa Baale fram

4, 76

Di tar inkje blea Veen for meg  
han æ saa heit at en bite paa meg

*13, 21, 22/23, 30, 41, 53/54, Dj.*

Um søndagjen sat ei brur so boll  
um måndagjen va ho i oska å i kol  
(13 Um søndagjen sat Bruræ i Høgsæte bold)

31

Om søndagen sat bruri økse te bål  
måndagen låg ho i oske å kol

71

Om kvellen sat ho ei brur so snaal  
om morgoen laag 'o i okse aa kol.

37

Måndagjen va' ho ei brur so bold  
å tysdagen låg ho i oske å kul

41

Um måndagjen sto ho bruri boll  
um måndagjen va ho oske å kul

47

Idag sete du brur so boll  
I moro æ du i oske å kol

101

Då horpa fekk hennar mål  
Då la dei hennar på eitt bål

*Ek.*

”Kvify' ska mi bruraseng væ' so heit?  
Eg hev då kje gjort noko vondt som eg veit.”

b. Levende begravet

1, 5/7, 6, 8, 10/11, 14, 26, 17, 19, 20, 25, 26

So gjore dei bruri so stort eit mein  
dei grov ho livandes onde ein stein

5/7, 6, 8, 14, 17, 25, 26, 81

So gjore dei bruri so stort imot  
dei grov ho livandes under jor

**45, 52**

Sondagen stod ho blank som sol  
Mondagen laag ho svart som jord.

c. Fengslet

94

Igjår so sat ho bei brur so boll  
i dag so sit ho i jønne toll

d. Landsforvist

40, 81

Nei du sko' inkje mi syster brenne  
du må a helle av landi sende

40

Dei sender hendar så langt av land  
så ingjen ti hennar spyrje de kann

XIII. GJENOPPLIVING

A. Mot golv

1, 3, 4, 12, 18, 19

Saa tok dei den Haarpa aa slo imot Golv  
saa bleiv deraf ei jomfru saa bold.

2, 10/11, 100

So tok dei den horpa og slo imot golv  
Der stod upp ei jomfru baat fager og bold.

29

Dei tok den horpa, slo ne mot golv  
så blei dæ både kjøt å holl

29

Dei tok den horpa, slo ne mot gov  
så blei dæ både kjøt å blo

14

So smelte dei den Horpaa mot Stogugolv  
so stod d'ei jomfru baa skjøn aa boll

6

Så tok dei dæn horpa, slo imot golv  
så fekk ho att si kvite hold.

87

Dei tok den horpa slo ne mot golv  
så bleiv der både kjøt å holl

35/38

So slo der upp sunde mot golv  
so sto der upp ei jomfru boll

### **B. Mot jord/stein**

31

Så tok dei den horpa å slo i mot jor  
så blei derav ei jomfru bold

87

Dei tok den horpa slo ne mot jor  
så bleiv der både kjøt å blo.

36

So tok dei horpa aa slo imot ein stein,  
aa so blei de av hæna botte skjinn aa bein.

32, 39, **24/27, 49**

Saa tok dei den haarpa slo mot ein stein  
saa blei de der af en jamfru rein

55

Han slo felaa imot ein stein  
so blei de ei jomfru so rein.

**Ga.**

Saa slog dem Harpa mod en Stein

### **C. Annet**

**Ga.**

Saa slog dem Harpa mod ei Dør  
Og Harpa leet som før

91

Då tok dei den horpa å slo imot bor.  
Så blev det barre kjøt å blo.

6

Så tok dei dæn horpa, slo imot bor  
så blei dæ ei jomfru like go

9, 40

Dei slo den horpa i stykkje ni  
så blev der atte så vent eit viv

1

Saa tok dei den Haarpa aa slo imot kjing<sup>31</sup>  
saa bleiv deraf ei Jomfru saa fin

#### **D. Gjenoppstått som tre**

59

Dærmæ kasta dei horpa mot ein stein  
da voks der upp ei jomfrugrein

#### **XIV. KONKLUSJON**

##### **A. Engler**

2, 102

De var kje Fiskarar om de va ligt  
men de va tvo englar af Paradis

8, 10/11, 14, 25

Det var ikkje fiskarar som dei var lik  
det va tvo englar fraa himmerik

29

Dæ va'kje fiskarar, dæ synest no  
d'æ tvo englar frå himerik

##### **B. Lykkelig slutt**

15

Brugaamen blei saa kaat aa gla  
han fekk vel atte den han skull' ha

15

Saa helt di Bryllop i Dagæenne tre  
Den stygge blei skuva i Stroumen ne

##### **C. Tragisk slutt**

33

Å då han kysste dæn horpa på munn  
så sprakk hass hjarta i lytir sund

*Ek.*

Men harpo vart upp i loftet sett.  
På Lindbjørgsystemna der ho gret.

---

<sup>31</sup> Kjing (king/kyng): klase eller klynge, haug med snø (Norsk ordbok 2014).

## XV. OMKVED

De omkvedene som skiller seg markant ut fra resten av korpuset har jeg oppgitt som del av en fullstendig strofe (den strofen omkvedet stod oppgitt i). I noen oppskrifter står det ikke omkved før et stykke uti teksten (se for eksempel variant 80 under). Det er mulig det betyr at kilden ikke brukte omkved før i denne strofen, men det kan også være tilfeldig.

### Telemark/Agder:

I dette området har de fleste variantene samme omkved:

Mellomstev "Paa sande" (eventuelt ved sande, ved strande, me strande ...)

Etterstev "Baara bere so vent eit viv ivi lande" (eventuelt "ifrå lande", 70 "bere so vent eit lik ifraa strande").

### Under følger variasjonene over omkvedet i Telemark/Agder:

22/23 Mellomstev

-I lindi

26 Mellomstev, etterstev i andre framføring (variant nr. 83, se kapittel 4.3.6)

-Lindi-

-De' va ei stolt jomfru me tvinga.

59 Mellomstev siste strofe

- i himmerig

71 Mellomstev

- Lita

50, 56

Aa kjære mi syster hjelp meg te lanns

-ve strande-

"nei aller ska du lande naa"

-De va den stolte jomfru som hæna tvinga

62

Syster tala te syster så

-For under fjøllo at skine-

kom lader os te Sjauarå

-Derfor ber ho elskovsnavne den unge-

72

Her bur ein mann heran upp me å.

-Komen av aurom lando-

Han heve seg dei døttane tvo.

-Dei dansa so vent dei kvende.

44

Dæ va tvo Søsta saa lige  
-Faver i sommaarbloman-  
dei vill' a aa vaska seg hvide.  
-Strengen æ a røde gull, still 'an ær-

80 So toke dei 'ennis Finga smaa  
so gjaare dei Skruva baa store aa smaa  
-Men Lilja tvingar 'an Maarsti

Valdres/Lom:

Mellomstev: Lindan/Linden

Etterstev: De va då, de va ei stolt jomfru me tvinga (98 "ei stolt jomfru me narra")

Etterstev Lom: Borgens søn, jomfru me tvinga. (92 alt udi Linden grøna)

Dovre/Lesja:

**45/52**

Den yngste kunna spinne gull  
-Roseledig blomme  
Den ældste var saa syrgjafull  
-Det ter seg der det komme

(9 Østre Gausdal: se kapittel 4.4.1)

Vestlandet:

53/54, Op.

Kom lat oss tvao oss kvita  
-me minne  
Me e to systu so lika  
-Dao spila tao rosenrinde

13, 73

Da va tvo Systre i ei Borg

-Herre min!-

Dan eina voldte dan andra Sorg.

-Um summaren,

dei andre Fugla syngja vel.-

(57 samme, bortsett fra siste del: "Dei andra fuglane synge kvar")

34

Den yngste hu rette upp si kvita hånd

-småfugla kvia-

kjære mi syster, dra meg i land.

-ti nu vil summar lie-

(samme omkved for 47)

74

Den yngste hu kunde spinne lin  
-Falden er sommers plome  
den eldste hu kunde kje stia svin.  
-Den vinter er igjenkommen.-

*Dj.*

Da va ein Mand budde bag om ei å  
-Linden  
Han hadde to døttur, dei vilde væ so lika.  
-Da va ei stolt Jomfru her me tvinga.

*Ve.*

Det kom to friarar på ein gard  
-Sol skiner fagert i lide-  
Den yngste dei ville begge ha  
-Den yngste går aldri utav min hu.

Andre områder:

78

Det var to Søstra de lagde et Raad  
-For Danmark ligger saa vidan-  
de skulde stad at tvætte sit fagergule Haar  
-Haa raader nu i Sjøen sin Nadro-

84

Søsteren tala te Søsteren sin  
-Diben Dal falder inn-  
nu vil vi gaa te Skjødestrand  
og vaske vore Ben saa hvite  
saa vi kan bli to Søstre saa lige  
-Strengen var af røde Guld stilles mit hele Liv