

Lars Flovikholm Røttereng

# Vern av den materielle og immaterielle kulturarven ved musikkinstrumenter

Bacheloroppgave i Kulturminneforvaltning

Veileder: Kristoffer Eliassen Grini

Mai 2022



Lars Flovikholm Røttereng

# **Vern av den materielle og immaterielle kulturarven ved musikkinstrumenter**

Bacheloroppgave i Kulturminneforvaltning  
Veileder: Kristoffer Eliassen Grini  
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for historiske og klassiske studier



Kunnskap for en bedre verden



# Innholdsfortegnelse

<b>1 Introduksjon</b> .....	2
1.1 Tema.....	2
1.2 Problemstilling.....	3
1.3 Begreper og definisjoner.....	3
1.4 Metode og kilder.....	4
1.5 Hospitering.....	5
<b>2 Det materielle og immaterielle</b> .....	7
2.1 Materiell konservering og avspilling.....	7
2.2 Konsekvenser for autentisitet igjennom bruk.....	8
2.3 Det immaterielle.....	10
<b>3 Kopiering og restaurering</b> .....	12
3.1 Kopiering.....	12
3.2 immateriell autentisitet ved kopien.....	13
3.3 Magasinering av kopier?.....	15
3.4 Restaurering.....	15
3.5 Restaureringens problematikk.....	17
<b>4 Konklusjon</b> .....	20
<b>Referanseliste</b> .....	22

# 1 Introduksjon

Helt siden jeg startet ved universitetet har jeg vært opptatt av konservering av gjenstander i museal forstand, og å ivareta immaterielle kvaliteter ved gjenstander. Igjennom studieløpet mitt har denne interessen vokst og min forståelse for hvordan man konserverer, hva man konserverer og dilemmaene som kan oppstå ved konservering.

Interessen jeg har hatt for konservering har spesielt handlet om gjenstanders materielle og immaterielle aspekter. Hvordan vi kan ta vare på disse forskjellige sidene ved museale objekter så likeverdig som mulig, samtidig som vi unngår å svekke objektets autenticitet.

Jeg ble interessert i oppgavens tema under hospiteringen min ved Ringve musikkmuseum, og fikk påpekt relevant litteratur til dette tema av ansatte. De arbeidsoppgavene jeg kom i kontakt med, spesielt i konserveringsverkstedet og i magasinet, var sentralt til valg av tema.

## 1.1 Tema

Opgavens tema er om konservering og bevaring av musikkinstrumenter. Spørsmålet om hvordan vi skal konservere disse instrumentene er ikke enkelt å finne svar på.

Konservering av museumsobjekter er en av de viktigste jobbene som foregår ved museer, og dette gjelder både de materielle og immaterielle sidene ved objektene, som definert i ICOMs (International Council of Museums) regelverk.<sup>1</sup> Hos objekter som, for eksempel, et gammelt vikingsverd eller en eldre barneleke i tre er det relativt uproblematisk å konservere begge sidene, det materielle og immaterielle, ved dem for framtidige generasjoner i museers samlinger.

Ved gjenstander som musikkinstrumenter, er spørsmålet om hvordan vi kan konservere dem ikke er like rett fram. Det å legge et instrument i et magasin for konservering på samme måte som et sverd eller leke kommer med konsekvenser for viktige immaterielle sider ved instrumentet, da instrumenter er et verktøy for utøvende kunst.

Det er immaterielle aspekter ved et sverd og leke på samme linje som et instrument, men instrumentet i motsetning til disse objektene, har funksjon, spillbarhet og klang som i seg selv er viktige og er ment å bli konservert på lik linje som det materielle i instrumentet.

Problematikken ved dette er hvordan at instrumenter er skjøre objekter, der enhver liten endring i materialet kan ha konsekvenser ikke bare for dens spillbarhet, men også lyden den

---

<sup>1</sup> Norsk ICOM u.å.

produserer når den først blir spilt. Det å spille på et instrument skaper også slitasje og skade på det materielle, noe som er ekstremt problematisk for å konservere instrumentet. Å påføre et museumsobjekt skade er antitetisk til formålet ved konservering.

Et instruments hovedfunksjon er å bli spilt på, og for å lage lyd og musikk. Hvordan man spiller på et instrument, og den lyden som blir produsert er to viktige eksempler på immateriell kulturarv. Om instrumenter blir konservert kun med tanke på dens materielle autentisitet og tilstand kan dette komme på bekostning av det immaterielle, noe som bør unngås, og som sagt, er dette et spesielt relevant dilemma for disse objektene.

## 1.2 Problemstilling

Med tanke på den unike situasjonen og vanskeligheten når det kommer til vern av de materielle og immaterielle sidene musikkinstrumenter har, så vil oppgavens problemstilling være: Hvordan balansere konserveringen og bevaringen av det materielle og immaterielle ved musikkinstrumenter?

## 1.3 Begreper og definisjoner

For oppgaven vil det være nødvendig å definere relevante begreper som vil bli brukt jevnlig, i kontekst med tema.

- 1. Det materielle:** Det materielle ved et objekt er alt det fysiske den består av. Ved et instrument vil dette være alt fra dens treverk til tangentene og strengene. Enkelt sagt, alt det fysiske materialet instrumentet består av.
- 2. Det immaterielle:** Det immaterielle ved et objekt er kulturarven ved et objekt vi ikke kan se eller ta på.<sup>2</sup> I oppgavens kontekst vil det relevante være håndverksmetoden bak instrumentets opprinnelse, tradisjon, kunnskap spilleteknikken ved å ta instrumentet i bruk, instrumentets tilknytning til historiske personer eller tidsperioder og lyden instrumentet produserer når det blir spilt på.
- 3. Konservering:** Konservering betyr at man sikrer objekter mot ødeleggelse og nedbryting, uansett årsak.<sup>3</sup> Et objekt som blir konservert skal opprettholde sin tilstand og autentisitet for framtidige generasjoner.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Riksantikvaren 2021

<sup>3</sup> Riksantikvaren 2021

<sup>4</sup> De Bruyn 2012: 100-104

4. **Restaurering:** Restaurering innebærer å tilbakeføre en gjenstand til en tidligere tilstand, enten helt eller delvis. Å tilbakeføre innebærer å påføre forandringer på gjenstandens materiale.<sup>5</sup>
5. **Autentisitet:** Autentisiteten av et objekt er objektets grad av ekthet, og autentisitet må alltid sees i forhold til noe.<sup>6</sup> For instrumenter kan det å være autentisk være at deres materiale tilstand i dag er minimalt forandret fra deres opprinnelige tilstand, altså deres materielle autentisitet er så lik som mulig da de var laget.  
Selve lyden et instrument lager har også autentisitet, samtidig har også opplevelsen til de som hører musikken autentisitet.<sup>7</sup> Autentisitet kommer altså i flere former.

## 1.4 Metode og kilder

I denne oppgaven brukes kvalitative metoder for å komme fram til kilder og informasjon til å svare på problemstillingen, og dette med søkelys på tekstbaserte kilder som bøker og artikler.

Hovedkildene for oppgaven er *The preservation and use of historic musical instruments* av Robert Barclay fra 2004, og et kapittel i *Det begynte med et piano* av Vera de Bruyn. Barclay er en kjent konservator som arbeider med musikkinstrumenter, og *Det begynte med et piano* består av flere artikler skrevet av ansatte ved Ringve musikkmuseum.

De fleste av kildene i oppgaven stammer fra tidligere semestres pensumlister, men *The preservation and use of historical instruments*, *det begynte med et piano* og *wooden musical instruments – different forms of knowledge* ble anbefalt til meg under hospiteringsperioden som relevant for tema. For ordforklaringene så valgte jeg å ta bruk i definisjonene som Riksantikvaren har listet opp på sin nettside på grunn av deres stilling som offentlig statlig direktorat for forvaltningen av kulturminner i Norge.

Oppgaven vil i kapittel 2 utforske de materielle og immaterielle sidene ved musikkinstrumenter for å se hva som gjør dem spesielle for denne gjenstandstypen, og utdype dilemmaet ved likeverdige vern av begge disse sidene. De første underkapitlene vil gi grunnlaget for drøftingen som kommer i kapittel 3 ved å belyse hvor nært tilknyttet det materielle og immaterielle er ved instrumenter, og hvordan de påvirker hverandre. Å vise det særegne ved dilemmaet om vern av instrumenter er hovedmålet med dette kapittelet.

---

<sup>5</sup> Riksantikvaren 2021

<sup>6</sup> Riksantikvaren 2021

<sup>7</sup> Howard 2003: 226



Kapittel 3 vil utforske relevante kompromisser som kan tas i bruk for å verne både det materielle og immaterielle på en likeverdig måte. I underkapitlene vil jeg se på kopiering av instrumenter og restaurering som er to metoder som tidligere har blitt brukt i verning av instrumenter, og ved hjelp av dette få et grunnlag for en konklusjon

## **1.5 Hospitering**

Fra den 24. januar til 18. februar 2022 hospiterte jeg hos Ringve Museum. Ringve er kjent som Norges musikkmuseum, og museets samling består av alle slags musikkinstrumenter og andre gjenstander som kan brukes til å lage lyd og musikk. Hospiteringen min skjedde også samtidig som Ringve jobbet med en ny instrumentutstilling.

Da jeg først startet hospiteringen ble jeg tildelt fast plass på biblioteket deres, og ble gitt en omvisning i kontorene, museet og magasinet i kjelleren. Jeg fikk også en enkel innføring i primus, som er en database som flere museer bruket til å digitalt kartlegge samlingene sine. I primus er alle museets gjenstander lagt inn, samt all informasjon om hvor den kommer fra, om gjenstanden kommer i en eller flere deler, hvor god tilstand den er i og hvor i magasinet den ligger.

Hovedarbeidet mitt under hospiteringen min var å systematisk gjennomgå museets samling i kjellermagasinet sammen med en konservator. Formålet med dette arbeidet var å sjekke om magasinet stemte overens med Primus, at alle gjenstandene som skulle være der faktisk var der, og om de var riktig registrert. Igjennom dette arbeidet fant vi flere avvik i form av feil oppføring i primus, gjenstander som manglet og gjenstander som var oppført som å være et annet sted i magasinet. Vi jobbet oss systematisk igjennom flere hundre gjenstander, og ved slutten av hospiteringen hadde vi kartlagt og korrigert nesten hele magasinet.

Jeg deltok også på møter via Teams, og observerte museets diskusjoner og framgang i instrumentutstillingen. Jeg var også del av fysiske møter som arbeidet med å rette koloniale begreper på gjenstander i museets samling. I disse møtene ble det diskutert hvordan de kunne gi objekter navn som ikke var problematiske, som for eksempel å gi et lokalt navn til ett instrument i stedet for å bruke en bred, generell definisjon som munnharpe.

Jeg fikk også se hvor museet oppbevarer replikaer av gjenstandene sine. I motsetning til magasinet deres var disse kopiene usystematisk plassert i et smalt rom med lite tanke på orden og gjenstandenes tilstand.

Under hospiteringen fikk jeg også sett konservatorverkstedet og arbeidet som ble gjort der. Jeg fikk høre hvor forsiktig og minimalt konservatorer jobber med reparasjoner og restaureringer, og hvor skjøre instrumenter er. Denne samtalen samt tiden min på magasinet gjorde meg interessert i konserveringen av musikkinstrumenter, og ledet meg fram til oppgavens tema.

Da jeg ikke hadde andre arbeidsoppgaver brukte jeg tiden min på å se i instrumentutstillingen som var under konstruksjon, samt å lese bøker på biblioteket. Jeg ble introdusert til materiale relevant til temaet jeg hadde kommet fram til, og disse ble brukt som kilder i oppgaven.

## 2 Det materielle og immaterielle

Ved konservering og vern av instrumenter er dilemmaet klart ved spørsmålet om hvordan man ivaretar både det materielle og immaterielle. Dette kapittelet vil se på disse to sidene for å utdype dem og utforske dilemmaet ved avspilling på museumsgjenstander, samt det immaterielles posisjon i norsk forvaltning.

### 2.1 Materieell konservering og avspilling

Museer i Norge følger ICOM sitt regelverk som setter en minimumsstandard alle museer bør tilfredsstillende. Dette regelverket presiserer i sitt første punkt at museer som institusjon har ansvar for å bevare og fremme både den materielle og immaterielle kulturarven.<sup>8</sup> Regelverket ble i 2021 konkretisert i Norge for norske museer, og spesifiserer at den materielle og immaterielle kulturarven har en tett sammenheng, og at det immaterielle bør holdes i live igjennom praktisering.<sup>9</sup>

Ut ifra dette kan vi se at museer er forpliktet til å ivareta både det materielle og immaterielle ved gjenstander, og at disse er ment å være likeverdige å konservere. Det er derfor balansen mellom konserveringen av begge disse sidene ved gjenstander er spesielt viktig ved musikkinstrumenter.

For å ivareta den immaterielle kulturarven ved et instrument, må instrumentet kunne bli brukt og avspilt. I dag er det to hovedsyn ved spørsmålet om avspilling av museumsgjenstander, enten så kan et instrument aldri bli spilt, eller så kan den bli spilt på uten begrensning.<sup>10</sup>

For å se et konkret eksempel på hvordan den materielle siden av musikkinstrumenter blir konservert i et museum i dag, kan vi se ved Ringve museum. Ringve er spesiell i at de har som mål å være et levende museum, som betyr at samlingen deres er ment å lage lyd, og opprinnelig så ble gjenstander i museets samling avspilt for besøkende.<sup>11</sup>

I 2006 ble det innført en gradering av instrumenter i samlingen deres, og den deler gjenstander i to båser, som museumsgjenstander og bruksgjenstander. Forskjellen på disse to kategoriene at bruksgjenstander skal kunne bli avspilt, reparert og brukt som et instrument generelt sett. I motsetning til bruksgjenstandene, så har museumsgjenstandene museal bevarings verdi, og det er høye krav til deres konservering. Disse gjenstandene blir ikke tatt i

---

<sup>8</sup> Norsk ICOM u.å.

<sup>9</sup> Norsk ICOM 2021: 19

<sup>10</sup> Pérez & Marconi 2018: 36

<sup>11</sup> De Bruyn 2012: 99-100

bruk og spilt på uten god grunn, da de er ment å bli konservert som den er, uten endring for framtiden.<sup>12</sup>

Denne konserveringsmetoden er kalt passiv konservering, eller forebyggende konservering. Metoden innebærer å holde en gjenstand som den er uten at den blir påført skade igjennom bruk, i utstilling, fra miljøet eller annet. Som navnet sier er dette ment å forebygge slitasje på gjenstandene, og denne konserveringsmetoden gjøres av alle ansatte i museer som håndterer gjenstander.<sup>13</sup>

Gjenstander med museal bevaringsverdi blir magasinert i museets kjeller eller ved museets magasin på Dora i Trondheim.<sup>14</sup> Konserveringen i magasinene tar høyde for å holde et klima som er minst skadelig for gjenstandene, og det blir tatt hensyn til faren for skadedyr. Ved Ringve, og andre museer generelt er denne passive konserveringen sentral og er konservatorens viktigste oppgave.<sup>15</sup>

## **2.2 Konsekvenser for autentisitet igjennom bruk**

Konserveringen av instrumenter i den tilstanden de er i står i sterk opposisjon til hvordan instrumenter pådrar seg skader under avspilling. Vi kan si at spilling av instrumenter er antitetisk til konservering av det materielle. Musikkinstrument består av skjøre og små deler, og når disse blir utsatt for stress vil et instrument normalt kreve vedlikehold igjennom menneskelige grep.<sup>16</sup>

Enhver skade som materiale av et instrument pådrar seg, har store konsekvenser for både dens autentisitet og materielle integritet. Om en gjenstand pådrar seg skade, så kan de bli konservert aktiv igjennom tiltak. Disse aktive grepene ved museumsgjenstander innebærer at tiltakene som er tatt i konserveringen skal være reversibel, som betyr at tiltakene kan bli omgjort uten konsekvenser for gjenstanden.<sup>17</sup>

Disse konserveringstiltakene som er ment å ha minimal effekt på gjenstanden, har fortsatt konsekvenser for den. Når en gjenstand må vedlikeholdes eller stabiliseres, er det naturligvis grunn til at disse tiltakene blir tatt, og selv om målet er at tiltakene skal være reversible, er ikke dette alltid realistisk. En gjenstand som ikke blir spilt på, og som blir konservert som den

---

<sup>12</sup> De Bruyn 2012: 101

<sup>13</sup> De Haan & Vingelsgaard u.å

<sup>14</sup> De Bruyn 2012: 105

<sup>15</sup> De Bruyn 2012: 108

<sup>16</sup> Barclay 2005: 15

<sup>17</sup> Barclay 2005: 55

er vil forbli i relativ lik stand som da den ble magasinert så lenge den er oppbevart i sitt magasin.

En gjenstand som blir spilt på, vil kreve vedlikehold og tiltak for å være spillbar. Det at tiltakene og vedlikeholde er nødvendige og skjer har noe å si for autentisiteten til objektet, da den er nå berørt materielt, selv om arbeidet gjenstanden er utsatt for er smalt.

For å eksemplifisere hvor store konsekvenser for en gjenstands materielle autentisitet avspilling kan ha, kan vi ta for oss ett hypotetisk instrument og sammenligne den med en velkjent analogi om den berømte øksa.<sup>18</sup>

Analogien går ut på at det er en øks som til å begynne med er hel som den dagen den ble laget, men over tid så blir deler av denne øksen byttet ut og erstattet, som øksens hode og skaft. Til slutt så har alle de originale delene til denne øksen blitt byttet ut, men spørsmålet ligger i om dette er samme øksa vi hadde i starten, eller en helt ny øks.

Denne analogien er satt på spissen, men om et instrument blir spilt på kan deler bli skadet og kreve erstattes for å fortsatt kunne bli spilt på. Til slutt kan du ende med et instrument som mangler store deler, om ikke alt, av dens autentiske materiale, og da kan det stilles spørsmål til instrumentets autentisitet i sitt hele og dens relevans som museumsgjenstand.

Flittig avspilling på dette nivået er i de fleste sammenhenger urealistisk for en museumsgjenstand med tanke på de store forandringene gjenstanden kan undergå, og det er antitetisk til formålet ved konservering, men det viser hvor viktig konservering og autentisitet i materialet er. Det er igjen også viktig å understreke at selv små inngrep kan ha konsekvenser for et instruments materielle autentisitet.

En annen problematikk som oppstår ved skade, vedlikehold eller konserveringstiltak er hvordan disse faktorene påvirker et instruments lyd. Når en person spiller på et instrument, blir lyden laget av instrumentet. Materialet til et instrument er det som lager lyd, for uten materialet ville det åpenbart ikke vært noe instrument. Enhver liten forandring i det materielle vil påvirke det immaterielle. Med andre ord, så er det materielle og det immaterielle sterkt knyttet til hverandre.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Barclay 2005: 10

<sup>19</sup> Pérez & Marconi 2018: 45

## 2.3 Det immaterielle

Det immaterielle ved instrumenter er flerdimensjonalt, og det er vanskeligere å peke ut alle sider ved det immaterielle enn det materielle, og hvordan vi kan verne alle disse sidene er et vanskelig og komplisert spørsmål. Det immaterielle og materielle skal være likestilt i vern, men kompleksiteten bak det immaterielle gjør dette vanskelig i realiteten.

For å forstå dette kan vi se på UNESCOs konvensjon angående vern av immateriell kulturarv, som ble ratifisert av Norge i 2007.<sup>20</sup> Denne konvensjonen gir definisjoner som viser til hva som betegnes som immateriell kulturarv for forvaltningen, og hvordan den ideelt sett skal bli vernet. Ifølge konvensjonens definisjon av immateriell kulturarv blir vern beskrevet som "tiltak for å sikre den immaterielle kulturarvens levedyktighet, herunder det å kartlegge, dokumentere, forske, bevare, verne, fremme, styrke, videreføre, særlig gjennom formell og uformell utdanning, samt gjenopplive de ulike sidene ved denne arven".<sup>21</sup>

Instrumenter og musikken de produserer er spesifikt definert som en form av utøvende kunst av UNESCO. Dette innebærer at ferdighetene til å bruke instrumenter kun kommer til syne når instrumenter blir spilt på, og instrumentet blir et symbol på denne immaterielle kulturarven. Ifølge konvensjonen er dermed det fysiske instrumentet inkludert i definisjonen av immateriell kulturarv på grunn av dens sterke tilknytning til utøvingen av det immaterielle.<sup>22</sup>

Denne konvensjonen gjelder for alt av immateriell kulturarv, fra musikk og sang til klesplagg og rituelle tradisjoner. Ved musikkinstrumenter kommer problematikken til syne ved at vern av det immaterielle som følge av konvensjonen igjennom bruk av museumsgjenstander, vil komme på gjenstandens bekostning.

I norsk offentlig museumssektor kan vi se to ulike måter immateriell kulturarv blir forvaltet i henhold til konvensjonen. På en side har vi ideen om "kunnskap i" utøvingen av immateriell kulturarv. Dette innebærer vern igjennom praktisering, da den immaterielle kulturarven blir utviklet og holdt i live i nåtiden. På den andre siden er ideen om at vern av immateriell kulturarv kommer igjennom dokumentasjon for å ivareta "kunnskap om" objekter eller

---

<sup>20</sup> ABM-utvikling 2010: 7

<sup>21</sup> ABM-utvikling 2010: 6

<sup>22</sup> ABM-utvikling 2010: 32

kulturuttrykk. Dette kommer på bekostning av utøvelse av kulturarven igjennom bruk av disse gjenstandene, da der er ment å bli bevart som de er materielt for framtiden.<sup>23</sup>

Som vi har sett i konteksten av musikkinstrumenter er begge disse retningene problematiske på sin egen måte. Å ta en gjenstand i bruk vil skade det materielle, samtidig som å ikke ta de i bruk vil komme på bekostning av det immaterielle. Begge sidene ved gjenstandene er likeverdige og viktige, så for å finne en balanse i konserveringen av dem er det nødvendig å finne ett kompromiss som virker minst skadelig for dem, samt deres autenticitet.

---

<sup>23</sup> ABM-utvikling 2010: 24-26

## 3 Kopiering og restaurering

For å balansere konserveringen og verningen av det materielle og immaterielle ved et instrument, har vi to metoder som eventuelt kan være relevante for å finne et kompromiss på hvordan vi kan ivareta begge disse sidene ved instrumentet. Disse innebærer å enten spille på en kopi av en museumsgjenstand, eller eventuelt restaurere en gjenstand for så å ta den i bruk. Kopiering og restaurering er ikke ukontroversielle metoder å ta i bruk, men for å komme fram til et kompromiss som balanserer konserveringen av en gjenstands materielle og immaterielle sider kan vi finne grunnlaget for en løsning ved dem.

### 3.1 Kopiering

Å kopiere en museumsgjenstand er den mest åpenbare og logiske løsningen på dette dilemmaet. Ideelt sett kan du produsere en kopi av en gjenstand, for så å ta den i bruk til å produsere musikk og vise fram spilleteknikk samtidig som du skåner den autentiske gjenstanden for skade. Realiteten er derimot ikke så enkel og rett fram, og det er flere problemer ved en kopi som ikke gjør den til en endelig og perfekt løsning.

Det største problemet knyttet til kopier vil være kopiens mangel på autentisitet. En kopi er en kopi, og den mangler det som gjør den originale gjenstanden autentisk. Selv om en kopi er laget så med eksakt samme type fysisk materiale som den originale er den fremdeles en kopi, og mangler samme materialautentisitet som den originale. Materialautentisitet kommer fra at materiale i seg selv er originalt, og dermed er en original fiolin laget av gran autentisk, men en kopi av samme fiolin i gran mangler dette.

Et annet problem kommer fra prosessen av hvordan en kopi skal bli laget. Mye av informasjonen angående historiske instrumenters håndverksteknikk og vedlikeholds prosedyrer er tapt, da denne informasjonen sjeldent ble nedskrevet.<sup>24</sup> For å kunne kopiere et instrument, må du naturligvis kunne lage den så lik den originale som mulig, og dette innebærer også hvordan den blir produsert. Samtidig så er rette vedlikeholds prosedyrer viktige for en kopi, da den er ment å bli tatt i bruk og vil trenge vedlikehold. Om vedlikeholdet ikke er lik den originale metoder, står lydets autentisitet i fare for å forandre seg på en måte den originale aldri ville.

For å eksemplifisere dette problemet kan vi ta i bruk filosofen Platons idelære. Platon mente at det fantes to former av eksistens, den materielle og ikke-materielle, der den materielle

---

<sup>24</sup> Barclay 2005: 27-28



verdenen er det som eksisterer rundt oss og er den form vi kan sanse. Den ikke-materielle verdenen er derimot utenfor tid og rom, og består av ideer som blir etterlignet av konkrete objekter.<sup>25</sup>

Med andre ord, så er et instrument som er laget her i vår verden en etterligning av den perfekte ideen av dette instrumentet, og en senere kopi av denne gjenstanden vil være en kopi av en kopi, og vil alltid være en uperfekt etterligning. En kopi av en museumsgjenstand er i seg selv en kopi som prøver å ta fatt i essensen som gjør den gjenstanden det den er, men den vil aldri komme til å være en perfekt kopi. Det er umulig å produsere en eksakt kopi av et instrument.<sup>26</sup>

### **3.2 immateriell autentisitet ved kopien**

Selv om en eksakt kopi av et instrument og dens materielle autentisitet er umulig å realisere, så kan en kopi gi et nært autentisk uttrykk i sin lyd og funksjon. Alt som er autentisk er autentisk i forhold til noe, dette gjelder både kopien og den originale, og det er en urealistisk forventning at noe er en helt fullstendig original. Museumsgjenstander har historier fra før de ble musealisert, og for instrumenter innebærer dette at den har blitt spilt på og undergått forandringer.

Det er derfor merkverdig at det originale instrumentet i et museum er slitt og forandret fra da den opprinnelig ble laget, og dens lyd har dermed også forandret seg samtidig igjennom dens liv. Det som ville bli kopiert er relativt til den tilstanden museumsgjenstander er i dag, og autentisiteten den har. Lyden som blir produsert av en kopi vil ligge nært det som det originale instrumentet, og kan gi en mer autentisk lyd i forhold til museumsgjenstandens originale tilstand enn den ville gjort avspilt i dag.<sup>27</sup>

Flere immaterielle aspekter ved et instrument kan ligge nært opp mot samme kvalitet som det originale instrumentet. En kopi kan bli håndtert og spilt på som om den var museumsgjenstanden, og i dette vil spilleteknikken kunne bli ivaretatt igjennom praktisering. Igjennom kopiering av instrumenter kan vi få bedre forståelse om hvordan vedlikeholdet av de fungerte ved å holde kopien i stand og fungere som en autentisk kopi.

En kopi som undergår vedlikehold vil som årene gå forandre seg fra dens opprinnelige tilstand, på samme måte som museumsgjenstanden gjorde. Problematikken i dette kan være

---

<sup>25</sup> Dybvig et al. 2019: 57

<sup>26</sup> Barclay 2005: 78

<sup>27</sup> De Bruyn 2012: 108

åpenbart i at en kopi som forandrer seg utvikler mer av sin egen identitet, og blir en mindre autentisk kopi jo mer den er tatt i bruk. Selv om den blir grundig vedlikeholdt vil kopien møte de samme problemer som museumsgjenstanden ville møtt om den ble spilt på.

Hovedforskjellen her er at selv om kopien blir slitt, forandres og mister mer av sin autenticitet i forhold til originalen, så kan en ny kopi eventuelt bli laget av museumsgjenstanden i framtiden, og den originale er skånet for denne skaden. Igjennom vedlikehold og bruk av en kopi kan vi også utvikle en bedre forståelse for den originale.

Hvorvidt det er en autentisk opplevelse for musikeren og publikum å spille eller høre på en kopi av et instrument er et vanskelig spørsmål. Selv om lyden som blir laget er så nært autentisk som den kan være, og kopien blir spilt på samme måte den originale ville blitt, så er det fremdeles en kopi som blir tatt i bruk.

Instrumentets materielle autenticitet påvirker kvaliteten ved musikerens opptreden med instrumentet. Musikere som tar i bruk gamle og autentiske instrumenter, føler de spiller bedre enn om det var ett nytt instrument eller en kopi.<sup>28</sup> Denne faktoren er den estetiske opplevelsen som kommer fra et autentisk instrument. Denne kan ikke bli direkte kopiert fra en autentisk gjenstand, men det estetiske som en immateriell opplevelse av å ta i bruk et instrument kommer fra å vite at du spiller på noe autentisk.

Det er mulig å oppleve det estetiske av det autentiske ved å spille på en kopi, men dette innebærer at musikeren tror instrumentet er autentisk, og er ikke noe som er direkte knyttet til den fysiske gjenstanden i seg selv.<sup>29</sup> Denne estetikken innebærer følelsen av å spille eller høre på et instrument som er autentisk, med tanke på hvor sjelden og unik hver av disse museale gjenstandene er. På samme måte som det å se Edvard Munchs autentiske malerier på museum blir opplevd som spesiell i motsetning til å se en reproduksjon i en lokalbutikk eller bilde av de på internett.

Dette ville innebære å lyve og bedra musikeren, og er selvfølgelig uetisk og uakseptabelt å gjøre. Men det viser en konkret immateriell verdi ved den autentiske gjenstanden som skaper problemer for kopien og avspillingen av den. Kopiens eksistens som en kopi forhindrer den i å gi musikeren denne samme estetiske opplevelsen om de vet gjenstander er en kopi.

---

<sup>28</sup> Barclay 2005: 207-208

<sup>29</sup> Barclay 2005: 209

### 3.3 Magasinering av kopier?

Magasinering av gjenstander er essensiell og en av kjerneoppgavene hos et museum, og som tidligere sett så er det flere tiltak som må bli brukt for å skape et akseptabelt magasin for oppbevaring og konservering av gjenstander. Hvorvidt kopier burde bli oppbevart i samme miljø som autentiske gjenstander når de ikke blir tatt i bruk er et relevant spørsmål for kopier.

Om en kopi blir materielt påvirket av å bli oppbevart eller håndtert feil vil dette svekke den autentisiteten kopien har, og lede til en akselerert forverring av dens tilstand som gjør inngripende vedlikehold av den vanligere. Om det er bare det originale instrumentets materielle tilstand som blir tatt hensyn til, vil dette komme til å skade det immaterielle ved kopien. Det materielle og det immaterielle går hånd i hånd og påvirker hverandre, og dette er sant både for originalen og kopien.

Argumenter mot magasinering inkluderer mangel på plass og prioritering. Magasiner hos museer verden rundt sliter med lagringsplass, da halvparten av dem melder om overfylte magasiner.<sup>30</sup> Mangelen på plass er en viktig faktor, og selektiv kopiering av bare deler av et museums instrumentsamling ville ende opp med store deler av magasinets plass tatt av kopier.

Disse plassene kunne bli prioritert til unike, materiellautentiske instrumenter. Å bevare kopier i et skånsomt og godt miljø er fortsatt viktig og bør bli tatt hensyn til, men i motsetning til en original gjenstand så er kopien til ende erstattelig. Det kan alltid produseres nye kopier om absolutt nødvendig.

### 3.4 Restaurering

Restaurering er i mange tilfeller kontroversielt innenfor kulturvern. Restaurering står som en motsetning til formålet ved konservering, da restaurering innebærer inngrep og forandring på det materielle, og konservering vil bevare bygningen eller gjenstanden som den er uforandret for fremtiden.

For å forstå debatten rundt restaurering og dens relevans for moderne vern av musikkinstrumenter, kan vi se på dens originale kontekst fra 1800 tallet, da det var stor debatt om hva man skulle gjøre med gamle bygninger og ruiner, for så å sette det i instrumentets kontekst.

---

<sup>30</sup> Peacock 2021: 48

Restaurering var allerede på 1800 tallet et kontroversielt konsept med tanke på de store inngrepene som bygninger ville undergå, og det er to personer som representerer og sto i kontrast til hverandre i denne debatten om restaurering eller konservering. Representanten for restaurering er franskmannen Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, og representanten for konservering er engelskmannen John Ruskin.<sup>31</sup>

Argumentene Viollet-le-Duc brukte for restaurering av bygninger og ruiner ligger i hvordan det er arkitektens ide bak bygningen og prinsippene bak bygningens konstruksjon som var viktig, og ikke materiale den består av.<sup>32</sup> Restaurering, i Viollet-le-duc sin mening, kunne også innebære å restaurere en bygning til en tilstand som den ikke opprinnelig hadde vært i.<sup>33</sup>

Ruskins var sterkt imot restaurering, og mente det var en av de mest ødeleggende prosessene en bygning kunne undergå, og at tilbakeføring var umulig ved å sammenligne det med å bringe de døde tilbake til live. I Ruskins mening så vil resultatet av en restaurering være en billig imitasjon av et bygg som i prosessen er ødelagt mer enn den noen gang ville være om den ble latt være til å forfalle naturlig.<sup>34</sup> Bygningene som har forfalt består av sporene fra de originale arkitektene, og den erindringen som oppstår fra det originale materiale kan ikke reproduseres igjennom restaurering.<sup>35</sup>

Restaurering av både en bygning og instrument vil alltid komme på bekostning av det autentiske materiale. For instrumenter er dette spesielt kontroversielt med tanke på hvor lett påvirket det immaterielle som blir produsert av instrumenter blir påvirket av materielle forandringer. Selv om restaurering står i sterk kontrast til konservering, så er det argumenter for restaurering av instrumenter for å ivareta det immaterielle og den estetiske opplevelsen ved et historisk instrument.<sup>36</sup>

Et restaurert instrument er ment å være en autentisk rekonstruksjon av en tidligere fase i instrumentets liv, og i motsetning til en kopi så er det fortsatt det autentiske instrumentet som er kjernen i denne rekonstruksjonen. Den opplevelsen et restaurert instrument skal kunne gi musikeren og publikum vil dermed være autentisk og foretrukket ovenfor en spillbar kopi av en museumsgjenstand. Å vite at den gjenstanden du ser, spiller eller hører på er autentisk er

---

<sup>31</sup> Christensen 2011: 55

<sup>32</sup> Christensen 2011: 55

<sup>33</sup> Barclay 2005: 60

<sup>34</sup> Barclay 2005: 60

<sup>35</sup> Christensen 2011: 57

<sup>36</sup> Barclay 2005: 63-64

en viktig faktor, og restaurering er et kompromiss som skal ivareta dette, og er en kvalitet et restaurert instrument alltid skal ha overfor en kopi.<sup>37</sup>

Ved restaurering er det ideen bak instrumentet som er viktigere enn dens materielle autentisitet, og et hovedargument for restaurering vil være en autentisk opplevelse av et spillbart instrument som i seg selv er autentisk. På samme måte som konservering og kopiering av et instrument kommer på bekostning av den immaterielle autentisiteten for å prioritere det materielle, så er restaurering det motsatte, der det immaterielle og det autentiske som ligger i det blir prioritert på bekostning av det materielle.

### **3.5 Restaureringens problematikk**

Med tanke på disse sammenligningene og det materielle og immaterielles likeverd i vern av kulturminner, kan det på overflaten antas at konservering og restaurering er akseptable metoder for vern av begge disse sidene av instrumenter. Begge metodene prioriterer en side over den andre, og dermed er konservering og restaurering ulike, men likeverdige løsninger.

Dette er dessverre ikke tilfellet, og argumentene for restaurering for å kapre det estetiske i den autentiske gjenstanden er ikke realistiske, og er i realiteten misledende og farlige. Samtidig som argumentet for restaureringens relevans er autentisiteten ved gjenstanden, er det største problemet et restaurert instrument står ovenfor også dens autentisitet. Ruskings sammenligning om umuligheten ved å bringe tilbake de døde gjenspeiler seg sterkt også i konteksten ved musikkinstrumenter.

Et instrument som har blitt restaurert vil være tilbakeført til et tidligere punkt, men den vil verken være autentisk i materiale eller produsere lik autentisk lyd som instrumentet gjorde etter restaureringsprosessen.<sup>38</sup> Den sterke tilknytningen det materielle og immaterielle har gjør det umulig å restaurere et instrument til å være likt som den opprinnelig var.

En tilbakeføring av en gjenstand kan også innebære å fjerne deler av gjenstandens historie, som ender med å minske gjenstandens autentisitet og ser vekk fra dens historie etter tidspunktet gjenstanden blir restaurert til å representere.

For å se hvor destruktiv restaurering kan være for en gjenstand, kan vi ta for oss to eksempler. Det første eksemplet er et hypotetisk scenario der en fiolin laget av Guarneri del Gesù rundt 1743 er bestemt å bli restaurert tilbake til som den var på 1700 tallet. I dette instrumentets

---

<sup>37</sup> Barclay 2005: 65

<sup>38</sup> Barclay 2005: 218-219

historie fikk den i 1828 fikk et nytt gripebrett av daværende eier Nicolo Paganini, og i en restaurering av fiolinen vil denne delen av instrumentets historie bli byttet ut.<sup>39</sup> Historien ved en gjenstands materiale som den pådro seg i ettertid av det punktet den blir restaurert til vil forsvinne under restaureringen.

For det andre eksemplet kan vi se på en ekte restaurering og konsekvensene det hadde for autentisiteten ved den aktuelle gjenstanden, og dette er en av den Kanadiske pianisten Glen Goulds pianoer. Gould som musiker hadde store og unike krav til hva pianoene hans skulle inneholde og hvordan de var oppsatt.<sup>40</sup>

Etter Goulds død ble ett av hans pianoer solgt til Rideau Hall, og undergikk en ekstensiv restaurering som innebar en fullstendig demontering og gjenoppbygging uten særskilt behandling basert på Goulds pianopreferanser.<sup>41</sup> Resultatet av dette er et piano som blir reklamert som å være Glen Goulds piano, men som inneholder lite av det originale materiale, og uten det som gjorde Goulds pianoer spesielle da han var i live.

Begge disse eksempler viser hvor skadelig restaurering er for det autentiske materiale, og i motsetning til et instrument som blir konservert på bekostning på den immaterielle kulturarven som blir produsert av den igjennom bruk, så er ikke det immaterielle fullstendig skadet og tapt for alltid. Det er fortsatt mulig å ta dette instrumentet i bruk på et senere tidspunkt om absolutt nødvendig, men ved restaurering vil det originale materiale og være tapt for alltid. Det autentiske materiale et instrument består av er ikke fornybart.

Restaureringens mål om å gi en autentisk opplevelse ved å ta i bruk den autentiske gjenstanden er også ekstremt problematisk. Spørsmålet om den restaurerte gjenstanden fortsatt er autentisk kan virke komplisert, men et argument imot restaurering belyser det største problemet ved det. Dette argumentet er hvorvidt en restaurert gjenstand er vesentlig forskjellig fra en kopi.

En kopi er, som vi har sett, et forsøk på å gjenskape en gjenstand så detaljert og eksakt som mulig, så kopien er så lik den originale gjenstanden som mulig. En restaurering er en tilbakeføring av en gjenstand til et tidligere tidspunkt, og med andre ord er dette en gjenskapning av denne tidligere tilstanden, og vi kan si den restaurerte gjenstanden er en kopi av den tidligere tilstanden.

---

<sup>39</sup> De Bruyn: 104

<sup>40</sup> Barclay 2005: 91

<sup>41</sup> Barclay 2005: 95-96

Om vi ser på restaurering som en form av kopiering, setter dette etiske spørsmål ved restaureringens mål om å gi autentiske opplevelser. Om det er selve ideen bak en gjenstand og følelsen av dens ekthet og dens autentiske opplevelse som er hovedpoenget ved restaurering, så har vi i realiteten en destruktiv kopi som forandret og erstattet deler av det som gjorde instrumentet til det den var i motsetning til en autentisk gjenstand. Om dette er nok til å overbevise en musiker eller publikum at instrumentet er ekte, er ikke dette vesentlig forskjellig fra å lyve om autenticiteten ved en kopi.

En gjenstand som undergår en fullstendig restaurering kan beskrives mer som en forfalskning enn en kopi, i og med at den utgir seg for å være en autentisk representasjon av den tidligere fasen av gjenstandens liv, noe som i realiteten er en umulighet.<sup>42</sup>

En restaurert gjenstand vil aldri være en autentisk gjenskapelse av en tidligere fase av gjenstandens liv. Det den skal bli restaurert til er noe som ikke eksisterer, det er bare en ide om hvordan gjenstanden var basert på dokumentasjon vi har igjen av den. En kopi av en gjenstand vil derimot ha den originale gjenstanden her i nåtiden til å basere seg ut ifra, og vil alltid være en mer autentisk gjenspeiling av originalen enn en restaurering vil være av den tidligere tilstanden.

Tilbakeføring er i bunn og grunn en kopiering av en ide av en tidligere tilstand i de beste tilfeller, men i verstefall er det en direkte forandring og ødeleggelse av det som gjorde gjenstanden til det den var, som skjedde med Glen Goulds piano. Dette har vært en problematisk del av restaureringen helt tilbake til Viollet-le-Ducs tid, ved argumentasjonen for at restaurering kan innebære tilbakeføring til en tilstand gjenstanden aldri hadde vært i.

En kopi av en gjenstand, selv med mangelen på en autentisk opplevelse og samme estetikk som originalen, vil alltid være en bedre løsning enn restaurering ved musikkinstrumenter. Å kapre det estetiske igjennom bruk av den originale vil alltid komme på bekostning av autentisk materiale. Restaurering som bevaringsmetode er både skadelig og villedende, og er i bunn og grunn en destruktiv kopieringsmetode som gir en opplevelse som baserer seg på den angivelige autenticiteten hos den restaurerte gjenstanden, og er i verstefall en uetisk løgn på lik linje som å bruke en kopi.

---

<sup>42</sup> Pérez & Marconi 2018: 60

## 4 Konklusjon

Spørsmålet om hvordan vi kan balansere vernet av både de materielle og immaterielle sidene ved et instrument er et aktuelt dilemma som er vanskelig å finne klare svar på. Den direkte påvirkningen det materielle har på det immaterielle, og den materielle skaden som blir påført instrumenter under bruk gjør verningen av instrumenter spesiell og problematisk.

Det er en umulighet å verne begge på en måte som er fullstendig tilfredsstillende. Om gjenstanden undergår passiv konservering vil den ikke kunne bli spilt på, og det immaterielle som ellers ville kunne blitt produsert av den blir også lagt til dvale med materiale. I det tilfellet der et instrument blir tatt til bruk, uansett hvor skånsomt og forsiktig det er, vil dette ende med slitasje og skade på det uerstattelige, autentiske materiale.

Selv om begge disse sidene ved kulturminner er ment å bli bevart likeverdig, så må det komme til et kompromiss for å verne begge sidene på en måte som ivaretar det viktigste og mest mulig ved instrumenter. Dette kompromisset er det ikke mulig å komme fram til en objektiv konklusjon på, da det er subjektivt hva som er viktigst ved et instrument. Om det er det autentiske materiale, spilleteknikken ved den, lyden som blir produsert eller den opplevelsen du får av å høre på det autentiske instrumentets lyd.

Det er mulig å stå for å spille på en gjenstand som den er, eller restaurere instrumenter med hensikt av å ivareta det immaterielle ved avspilling og opplevelse, men på den andre siden er det mulig å ha meningen om at all bruk av instrumenter bør oppheves og alt burde bli konservert som det er.

Konklusjonen dratt i denne oppgaven er at konservering av det originale instrumentet og bruk av kopier er det beste kompromisset for å balansere bevaringen av både det materielle og immaterielle. Bruk av kopier gir musikere muligheter til å spille på nær identiske replikaer av en original museumsgjenstand, og fremmer fortsatt den utøvende kulturarven uten bekostning av den originale gjenstanden.

Originalen burde ideelt sett bli konservert som den er, og dette gir framtidige generasjoner mulighet til å bruke den som en basis for flere kopier om nødvendig og for forskning på det autentiske kildemateriale uten fare for skade eller forandring på det. Å konservere den originale som den er innebærer også å ivareta immateriell kulturarv i form av resultatet av den håndverksteknikken som produserte den, og kunnskapen som ligger i materiale som kan bli gjenbrukt i produksjonen av kopier.



Dette vil komme på sterkest bekostning på det estetiske og opplevelsen av å ta i bruk en autentisk gjenstand, men å nå et kompromiss er nødvendig for et balansert vern av musikkinstrumenter. Konservering og bruk av kopier, selv med problematikken den kommer med, er den mest skånsomme og beste metoden for å ivareta det materielle og mest mulig av det immaterielle for fremtiden.

Andre metoder som innebærer større inngrep og forandring på en gjenstand for å ivareta mer av det immaterielle, som restaurering, er altfor skadelig og kortsiktig. Det materielle kildemateriale som blir ødelagt kan ikke bli gjenskapt, og den restaurerte gjenstanden er i seg selv en kopi under et annet navn. Restaurerte instrumenter er en destruktiv kopi som kommer på bekostning av uerstattelige deler av den originale gjenstanden.

Konservering og bruk av kopier er ikke en perfekt løsning, men det er den beste løsningen. Et restaurert instrument vil være et levende minne av et instrument som for alltid er tapt, og dette er en uakseptabel praksis i verningen av instrumenter. Skåningen av de originale materialene for framtidige generasjoner er viktigere enn å skade, eller ødelegge dem, her i nåtiden.

## Referanseliste

ABM-utvikling. (2010). *Immateriell Kulturarv i Norge. En utredning av UNESCOs konvensjon av 17. oktober 2003 om vern av den immaterielle kulturarven*. Kulturrådet. Hentet 08.05.2022: <https://www.kulturradet.no/documents/10157/a12b2499-0e89-4548-96f5-a63bacf843eb>

Barclay, R. (2005). *The preservation and use of historic musical instruments: Display case and concert hall*. Earthscan.

Christensen, A. L. (2011). *Kunsten å bevare. Om kulturminnevern og fortidsinteresse i Norge*. Oslo: Pax forlag.

De Bruyn, V. (2012). Konservering i et «Levende» museum. Eikje, I. H., Guttormsen, S. & Mellemsether, H. (Red.). *Det begynte med et piano. Ringve museum 60 år*. (99-110) Akademika Forlag, Trondheim. ISBN 978-82-321-0050-7.

De Haan, B. & Vingelsgaard, V. (u.å). *Håndbok i Samlingsforvaltning. Standarder, ressurser og dokumentasjon for museer*. Kapittel 11, Bevaring og konservering. Hentet 08.05.2022: <https://handbok.samlingsforvaltning.ekultur.org/11-bevaring-og-konservering/>

Dybvig, D. D., Dybvig, M. & Wyller, T. (2019). *Tanke og handling. Filosofi, vitenskap og samfunn*. Bergen: Fagbokforlaget.

Howard, P. (2003). *Heritage, management, interpretation, identity*. London/New York Continuum.

Norsk ICOM. (u.å). *ICOMs museumsetiske regelverk*. Oslo: Norsk ICOM. Hentet 08.05.2022: <http://norskicom.no/det-etiske-regleverk/>

Norsk ICOM & Norges museumsforbund. (2021). *Åpent, inkluderende, transparent og profesjonelt. Etiske retningslinjer for museer i Norge*. Hentet 08.05.2022: <http://norskicom.no/wp-content/uploads/2015/08/Retningslinjer-2022.pdf>

Peacock, E. (2021). Museumsmagasiner – utfordringer som aldri tar slutt. *SPOR – nytt fra fortiden*, Nr. 1-2021, 48-51.

Pérez, M. A. & Marconi, E. (Red.). (2018). *Wooden Musical Instruments different forms of knowledge. Book of end of WoodMusICK COST Action FP1302*. Cité de la Musique. ISBN 979-10-94642-35-1.

Riksantikvaren. (2021, 30. April). *Ordlister med forklaringer – Bokmål*. Hentet 08.05.2022: <https://www.riksantikvaren.no/ordlister-med-ordforklaringer-bokmal/>

