

**HOVEDOPPGAVE  
MUSIKKVITENSKAP**

**UNIVERSITETET I OSLO**

**FRA TRADERING TIL REVITALISERING  
RELIGIØSE FOLKETONER**

**INGER-HELEN KIIL JENSSEN**

**MAI 2007**

## **FORORD.**

Ideen til hovedoppgaven kom tidlig i hovedfagstudiet. Det måtte bli noe i tilknytning til min interesse for religiøse folketoner! I tillegg til musikk, er to av mine andre fag norsk og kristendom. Jeg opplever mye slektskap mellom disse tre fagene i dette emnet, og derfor er det også så interessant for meg.

Jeg bestemte tema og fikk det godkjent for ca 2 år siden, men så var det å sette igang å skrive, det skulle bli en lang prosess. Det er ikke enkelt å skulle være i arbeid samtidig som man studerer. Har også opplevd en del motgang, bla. alvorlig sykdom i familien, og en nær venninnes død.

Men omsider var jeg igang, og det å jobbe med dette emnet er jo så interessant! Plutselig gikk arbeidet veldig greit.

At det har gått så bra er takket være mange gode støttespillere! Først og fremst gode intervjuobjekter; Grete Pedersen, Bjørn Andor Drage, Gunnar Eriksson og Henrik Ødegård! Takk til dere!

Videre har mange bidratt med gode innspill, til litteratur m.m.

Mange andre må takkes; Tor Arne og Siv, for datatekniske ”finesser”, og alle andre som har vært til støtte og hjelp underveis!

Råde, 01.05.07.

## INNHALDSFORTEGNELSE:

<b>1. INNLEDNING.....</b>	<b>4</b>
<b>2. METODEVALG.....</b>	<b>6</b>
2.1. KILDEGRANSKNING.....	7
2.2. DET KVALITATIVE INTERVJU.....	9
<b>3. FOLKEMUSIKK OG RELIGIØSE FOLKETONER.....</b>	<b>12</b>
3.1. FOLKEMUSIKK.....	12
3.1.1. VOKALMUSIKKEN.....	13
3.2. FOLKELIG SANGSTIL – HVA KJENNETEGNER DEN?.....	15
3.3. RELIGIØSE FOLKETONER.....	16
<b>4. UTVIKLING AV RELIGIØSE FOLKETONER.....</b>	<b>17</b>
4.1. 1500-TALLET.....	17
4.2. 1600-TALLET.....	18
4.2.1. KINGO.....	18
4.2.2. DOROTHE ENGELBRETSBOTTER.....	19
4.2.3. PETTER DASS.....	19
4.3. 1700-TALLET.....	21
4.3.1. HANS ADOLPH BRORSON.....	21
4.3.2. FLERE FORFATTERE.....	22
4.4. 1800-TALLET.....	22
4.5. ETTER 1900.....	23
<b>5. INNSAMLINGSARBEIDET AV DE RELIGIØSE FOLKETONENE.....</b>	<b>25</b>
5.1. LUDVIG MATHIAS LINDEMAN.....	26
5.2. OLE TOBIAS OLSEN.....	29
5.3. KNUT D, STAFSET.....	29
5.4. CARARINUS ELLING.....	30
5.5. OLE MØRK SANDVIK.....	31
5.6. OLEA CRØGER.....	32
5.7. MAGNUS BROSTRUP LANDSTAD.....	32
5.8. HAMSUN OG MUSIKK.....	32
<b>6. REVITALISERING.....</b>	<b>35</b>
6.1. REVITALISERING AV NORSK VOKAL FOLKEMUSIKK.....	37
6.2. FOLKEMUSIKK I KOR.....	41
6.3. PRESENTASJON AV TO KORPROSJEKTER.....	43
6.3.1. ”DÅM” (1994-1995).....	44
6.3.2. TEKSTER FRA PLATA:.....	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
6.3.3. PRESENTASJON AV ”OP, OP I SKAL UTSJUNGE” ( 1991 ).....	50
6.3.4. TEKSTENE FRA PLATA:.....	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.

<b><u>7. DAGENS ARRANGØRER OG GÅRSDAGENS RELIGIØSE FOLKETONER.....</u></b>	<b><u>55</u></b>
<b>7.1. GRETE PEDERSEN.....</b>	<b>56</b>
<b>7.2. HENRIK ØDEGAARD.....</b>	<b>64</b>
<b>7.3. GUNNAR ERIKSSON.....</b>	<b>70</b>
<b>7.4. BJØRN ANDOR DRAGE.....</b>	<b>73</b>
<b><u>8. AVSLUTNING.....</u></b>	<b><u>81</u></b>
<b><u>KILDER:.....</u></b>	<b><u>83</u></b>

## 1. Innledning.

”Det var en gang...” Med denne inngangsformularen kastes vi inn i en rik fortellertradisjon, og til en forgangen tid. Det var på 1840-50 –tallet det skjedde! Folkekulturen ble godkjent av finkulturen, mye pga nasjonalromantikken. Dette førte til at den norske kulturen gjenoppstod! Eventyrene, sagnene, folketonene og folkevisene bl.a. ble nedskrevet, og fikk dermed en mulighet til å bli bevart.

Vi snakker om TRADERING, som betyr muntlig overlevering. Denne overleveringa har vært en historisk prosess, fra flere hundre år tilbake i tid. Historia eller sangen har gått fra generasjon til generasjon, til de midt på 1800-tallet ble skrevet ned. *Omforming* er også et begrep som henger sammen med tradering, for ettersom tida gikk fikk nok produktet en litt annen form enn originalen. I møte med nye brukere fikk originalen en lokal variant.

Folkemusikken-/ sangen ble videreført uten andre hjelpemidler enn øret. Man lærte av andre ved å høre på og ta etter. Dette kalles herming, eller muntlig tradering. Muntlig overføring av tradisjonsstoff, tradering, eksisterer fortsatt, men har fått sterk konkurranse fra nye medier. Radio, tv, kommersielt utgitte opptak og elektronisk opptaksutstyr er viktige hjelpemidler i kunnskapsoverføringen. Notetranskripsjoner er i dag en viktig ressurs når det gjelder å gi nytt liv til gammelt stoff.

Men fortsatt gjelder traderingen, og den direkte læringen er viktig. For videreføringen av den genuine folkemusikken står kontakten med det levende folkemusikkmiljøet helt sentralt. Mange søker til kurs, stevner, konserter og tilstelninger for å møte de beste utøverne og lære av dem. Ett eks på dette er folkemusikkstevnet i Bø i Telemark hver sommer. Jeg har selv vært på kurs i religiøse folketoner med Sondre Bratland, og lært mye av tradisjonen hos ham. Opptak og transkripsjoner vil bare utgjøre en del av den levende traderingsprosessen. Ett eks på dette er korprosjektet ”Dåm” til Oslo Kammerkor jeg vil presentere senere. Her ble folketonene ”tradert” i innøvingsprosessen. Folketonene ble lært ved lytting og læring, og det gjelder også sangstilen. Kommer tilbake til dette.

Men hva ble tradert? Jeg vil gjøre rede for de religiøse folketonenes historie/opphav, innsamlingsarbeidet av dem, og hvordan de kan brukes i dag. Vil fokusere på korprosjekter av Oslo Kammerkor og Bodø Domkor.

Videre kommer jeg til REVITALISERING. Når ble vi kjent med dette begrepet innen folkemusikk i Norge? -Når starta vi å revitalisere vår gamle folkemusikkarv? Hvordan tas vår gamle kulturarv vare på i dag? Gis de gamle folketonene nytt liv i møte med korsangere? Kan et kor formidle et ”gammelt uttrykk”? Hva legger korarrangører vekt på ved nye arrangementer av religiøse folketoner? Hvordan jobber dagens arrangører med gårsdagens religiøse folketoner?

Revitalisering er oversatt fra engelsk; *revival* eller *revive* og betyr gjenopplivig, fornyelse, gjenopptakelse, -vekkelse(revival) og få nytt liv, fornye(revive)

(Eng. – Nor. ordbok)

Revitalisering tolker jeg dermed som gjenoppliving og fornyelse av en gammel tradisjon, men også fornyelse av eksisterende tradisjoner.

En fullstendig definisjon av begrepet revitalisering er denne:

”A musical revival is any social movement with the goal of restoring and preserving a musical tradition which is believed to be disappearing or completely relegated to the past.

The purpose of the revival movement is twofold:

- 1) to serve as cultural opposition and as an alternative to main-stream culture, and
- 2) to improve existing culture through the values based on historical value and authenticity expressed by revivalists.”

(Livingstone s.68)

Oversatt kan definisjonen se slik ut:

Fornyelse (gjenoppliving) er enhver sosial bevegelse som har som mål å restituere og bevare en musikalsk tradisjon man tror er i ferd med å forsvinne eller bli helt umoderne.

Hensikten med fornyinga er tosidig:

- 1) Å fungere som kulturell motvekt og som et alternativ til hovedstrømmene i kulturen, og
- 2) å forbedre eksisterende kultur gjennom verdier basert på historisk verdsetting og autensitet, uttrykt av fornyere.

Dette er interessant synes jeg! Jeg har fått fine musikalske opplevelser av å lytte til CD'er og å oppleve konserter med Oslo Kammerkor og Bodø Domkors religiøse folketoner.

Interessen for å revitalisere vår kulturarv har blitt stor de siste årene. Det fins nå veldig mange artister som presenterer folkemusikk i et vidt spekter, og mange kombinerer folkemusikk med andre stilarter/musikksjangre. Den gamle tradisjonen har fått nye ben å gå på!

Tema for oppgaven min er: *Fra tradering til revitalisering. Religiøse folketoner.*

Jeg vil i denne oppgaven gjøre rede for historisk utvikling av religiøse folketoner og innsamlingsarbeidet av dem. Videre vil jeg se på vokal folkemusikk og revitalisering av denne. Har intervjuet kordirigenter/arrangører i Oslo Kammerkor og Bodø Domkor, ang. deres CD'er med religiøse folketoner. De har gitt meg en god beskrivelse av hvordan de jobber og hva de legger vekt på ved arrangering av religiøse folketoner. Spørsmålet jeg stilte var: hvordan jobber dagens arrangører med gårsdagens religiøse folketoner?

Metoder som jeg benyttet er kildegranskning og kvalitativ intervju. Vil først i oppgaven redegjøre litt om metodene.

## 2. Metodevalg.

Det finnes mange former for metode, men det er vanlig å skille mellom to hovedformer for metodisk tilnærming. Disse to hovedformene betegnes som kvantitative og kvalitative metoder. Det kommer fram i forskningslitteraturen at en kvantitativ tilnærming blant annet har til hensikt å forklare fenomener gjennom variabler og kvantitative størrelser. En kvalitativ tilnærming er blant annet innrettet på personlige beskrivelser, hvor det å forstå er fenomen vektlegges.

Man kan utfra forskningslitteraturen se at det ikke er et absolutt skille mellom kvantitative og kvalitative metoder. Det som er likt med disse er deres felles formål. De har som siktemål å bidra til en bedre forståelse av samfunnet vi lever i. Metodesystemenes forskjeller er nok det mest framtrædende. Med dette mener jeg at svært forenklet går forskjellen på at man i kvantitative metoder omformer dataene til tall og mengdestørrelser, mens man ved kvalitative metoder sikter mot en forståelse eller tolkning av informasjoner

Jeg er i denne oppgave opptatt av å finne ut noe om utviklingen av de religiøse folketonene; hva er en religiøs folketone, hvem har skrevet tekstene, hvordan ble de spredd, og hvem samlet de inn og fikk bevart de for fremtiden? For å få svar på dette må jeg gå til kilder, til bøker og annen skriftlig materiale. Jeg må granske ulike kilder. Metodevalget blir kildegranskning, eller dokumentanalyse. Kildegranskning, som er begrepet jeg bruker her, er en del av de kvalitative metodene.

Videre i oppgaven vil jeg se nærmere på hvordan kor bruker religiøse folketoner i dag, og har da tatt utgangspunkt i to prosjekter med to kor; ett i nord og ett i sør. Nærmere bestemt "Op, Op I skal utsjunge" med Bodø Domkor og "Dåm" med Oslo kammerkor. Her har jeg også gransket kilder, da det i forbindelse med disse utgivelsene er trykt plate- og konsert anmeldelser i avisene. Jeg har også foretatt intervju med dirigenter og arrangører for disse utgivelsene. Her anvender jeg metoden kvalitativt intervju. Dette er også en kvalitativ metode.

*"Kvalitativ metode kan sees på som et samlenavn for tilnærminger som i større eller mindre grad kombinerer de fem følgende teknikkene: direkte observasjon, direkte deltaking, informant- og respondentintervju og dokumentanalyse."*

(Metodevalg og metodebruk s.89)

Jeg vil nå gjøre rede for de to teknikkene jeg benytter i denne oppgave, kildegranskning og kvalitativt intervju.

## **2.1. Kildegranskning.**

Det kan ofte være tilfeldig hvilke data som er tilgjengelige, og mye irrelevant kildemateriale foreligger ofte. Man kan også oppleve at det er svært lite som gir direkte svar på den problemstillingen en ønsker å belyse. Gjennom måten en stiller spørsmålene overfor kildene på, kan en nok få fram nye momenter. Men datamaterialet i seg selv setter grenser. Mange forhold er ikke skrevet ned. Selv om kilden foreligger, kan det være mye som gjør den ubrukelig feks. innholdets karakter. En må også tenke på at kildematerialet kan være av ulik karakter. Og, en må vite hvordan bruke kildene. Disse problemene vil gjelde når en bruker denne metodiske tilnæringsmåten.

Hva er en kilde?

Skriftlig nedtegnet materiale, er det første man kan tenke på. Det er et tidshistorisk dokument. Men kildemateriale blir det først når en tar det i bruk. Fra opphavssituasjonen og til den faktiske brukersituasjonen skjer det en delvis tilfeldig og delvis systematisk utvelgelse og utvalgelse av data. Problemstillingen for den aktuelle oppgave er styrende for utvalgelse av data. Men både denne og hele ens tilnæringsmåte må også sees i forhold til ens verdimesige utgangspunkt. På samme måte vil også foreliggende dokument være preget av slike verdiforståelser. Dette er et styrende element i kildeutvalget. I tillegg virker andre forhold inn, bla. hvilke kilder en får kjennskap til. Derfor er det en svært god regel at en alltid undersøker hvilke kilder som fins før en setter igang en omfattende datainnsamling.

Kildegranskning kan deles opp i fire faser:

- observasjon
- opphavsbestemmelse
- tolkning
- brukbarhetsbestemming

Kildeobservasjon.

Hvilke kilder kan belyse problemstillingen min? Jeg må finne aktuell litteratur, og bibliotekene vil kunne hjelpe. Offentlige og private institusjoner kan også ha aktuell litteratur. En må skaffe oversikt over hva som finnes, og som kan være relevante. Dette kan ta tid, og også utvalgsprosessen kan ta tid.

Opphavsbestemmelse.

Skal kilden forstås som en del, som en virkning, som et ledd i en målrettet sammenheng eller som rent meddelende. Det handler om kildens tilknytning til den virkeligheten den beskriver. Rent konkret vil problemene gjelde spørsmål som opphavsmann, opphavstid, formål, overlevering og funnomstendigheter. Jeg må så spørre meg om hvordan kilden kan brukes. Er kilden ekte, kan jeg stole på den, hvem står bak kilden og når er den datert? Jeg har brukt offentlige kilder, med det mener jeg offentlige bøker og avisartikler, og velger å stole på at det som er utgitt er til å stole på. Videre bruker jeg kildene der jeg mener de passer i organiseringen av oppgaven.



### Tolkning.

Tolkning innebærer å innholdsbestemme kilden. En skal analysere hva som står i kilden, og hva opphavsmannen har ment å si. Det er avsenderens intensjoner som blir fokus, og ut fra hans tidshistoriske situasjon. Jeg må altså sette det hele i en tidssammenheng. Jeg må leve meg inn i kildens opphavssituasjon. Jeg må altså forsøke å forstå hvordan det feks. var å være innsamler på 1850-tallet. Det er for så vidt ikke vanskelig, for det mangler ikke på historiske dokumenter fra den tida, og mye kommer fram fra innsamlerne selv. For å få et best mulig grunnlag er det viktig å gå til forskjellige kilder fra samme tid. Det har jeg også gjort. Jeg har presentert flere kilder, altså innsamlere, og mener jeg har et godt grunnlag til å gi et bilde av den tidshistoriske situasjonen. Målet med tolkningsarbeidet er å kunne gi en sammenfattende framstilling av meningshelheter og strukturer. Dette innebærer et vekselspill mellom helheter og detaljer av språklig, begrepsmessig og saklig karakter. Like viktig er det å forstå hvordan de står i forhold til hverandre, hvilken vekt og funksjon de har i helheten. Det er altså viktig å kunne forstå situasjonen og tankegangen kilden bygger på.

En ser her den nære sammenhengen det er mellom tilkningen og opphavsbestemmelsen.

### Brukbarhetsbestemming.

Hvor brukbare er kildene for mitt formål?

Det blir spørsmål om:

*Hvor nær eller direkte kilden er knyttet til en bestemt situasjon, og i hvilken grad kilden med stor grad av troverdighet kan belyse de sentrale og vesentlige leddene i denne situasjonen.*

(Dahl, i metodevalg og metodebruk, s 135)

Svarene på disse to spørsmålene vil være avhengig av mange forhold og kan være enkle å gi. Samtidig vil svarene være avgjørende for om vi kan bruke og hvordan vi kan bruke kildene. Er kilden troverdig? Om en sammenligner to ulike kilder, og en finner stor grad av samsvar når det gjelder opplysninger om konkrete hendinger, vil det styrke troverdigheten av kilden. I forlengelse av kravet om troverdighet blir det også viktig å få klarlagt avstanden mellom kilden og opphavssituasjonen. En vil nok foretrekke den kilden som har størst nærhet til opphavssituasjonen. En foretrekker eldre framfor yngre kilder. En går til *kilden*. Som regel er det sånn at andre kilder har gått ut fra en kilde i sin framstilling av et tema, og en snakker om primær,- og sekundærkilder. Sekundærkildene henter informasjon hos primærkildene, og der er det best å hente kildematerialet. En svakhet er denne, er det til å stole på det han skriver? Er det mulig å slå fast at nedskriveren tilfredsstillende krav en med rimelighet kan stille om å fortelle sannheten, vil dette gi økt tillit til kilden.

For å sammenfatte:

Kilden kan først forstås rett når en lever seg inn i kildens opphavssituasjon og tolker den ut fra dette. Før tolkningen er det også viktig å få klargjort hvilken form for kilde en arbeider med.

Ofte vil en finne at ulike former for kilder er filtret inn i hverandre. Men det har likefullt avgjørende betydning for tilkningen hvilke av disse formene en finner.

Idealsituasjonen for kildegranskning er ; flere kilder som er innbyrdes uavhengige, detaljerte og i samsvar med hverandre, skrevet ned på stedet av kompetente, ”nøytrale” vitner eller av vitner som er motsatt engasjerte.

Jeg har brukt flere kilder som ofte har omhandlet samme tema, og som dermed bekrefter innholdet. Dette har vært kilder i både bokform og avisform, samt data (internett ). Jeg mener derfor at kildene i denne oppgave har vært gode og til å stole på. Og det har vært interessant!

## **2.2. Det kvalitative intervju.**

Ideelt sett er det kvalitative intervju en ”tapping” av hverdagssamtalen for den informasjon denne kan gi. Men elementet av styring må oftest, både når det gjelder tema og tidspunkt, være sterkere enn idealsituasjonen tilsier. Likefullt er det grunnlag for å si at denne metoden ikke innebærer noen radikal omorganisering av hverdagssamtalen.

Styrken i de kvalitative intervjuene ligger i at undersøkelsessituasjonen ligger nær opp til hverdagssituasjonen og samtalen. En møter intervjuobjektet, eller i noen av mine intervju, snakker med vedkommende i telefonen. En har direkte kontakt.

Framgangsmåten er denne:

En ønsker å vite noe om et fenomen, i mitt tilfelle hvordan arrangører tenkte/arbeidet med folketonene. Hvorfor en ønsker å finne ut noe om dette kan være mange, men sentralt her er forventningene om å få svar på spørsmålene. Etterhvert som en arbeider og tenker igjennom dette vil en få ulike momenter, ulike spørsmål en også ønsker å få besvart. Tankeprosessen er viktig, en danner seg etterhvert en rekke nye tanker og spørsmål. Disse er det viktig å skrive ned, ellers vil de gå i glemmeboka. Dette har jeg erfart, har tenkt ”lure tanker”, og før jeg rekker å skrive de ned er de borte. Det kan også være lurt å diskutere tankene/problemet med andre. De vil kunne gi tips eller stimulere til fortsatt undring. På denne måten kan en så utvikle visse problemstillinger. Samtidig er en vel vitende om at dette er en prosess, og at opplegget gjerne kan endres i løpet av undersøkelsen. Det vil ikke oppfattes som et problem innenfor denne metoden, en kan heller se på det som et uttrykk for økt forståelse.

Om en vil kan en lage en intervjuguide. Det er viktig å få svar på det man ønsker svar på, og da kan det være lurt med noen punkter. I intervjusituasjonen vil en ofte oppleve at det kan være andre momenter som enten kan komme i tillegg eller istedet for planlagte momenter. Dette må en ta hensyn til i intervjuet. I størst mulig grad skal en la intervjupersonen få forme sine tanker og holdninger slik det er naturlig for vedkommende.

Siktemålet med kvalitativt intervju er å øke informasjonsverdien og skape grunnlag for en dypere og mer fullstendig forståelse for det fenomenet en studerer. Da kan en bruke intervjupersoner som en kan forutsette har et høyt informasjonsnivå om det en undersøker. Videre vil også intervjupersonens evne til å uttrykke seg, og vilje til å delta, være viktig for prosessen videre.

Det kan også være en fordel om intervjueren og intervjupersonen oppnår et tillitsforhold, fordi intervjusituasjonen da blir meningsfull for begge parter.

Hvordan blir utbyttet?

Intervjuet kan fort utvikle seg til alt fra absurd teater til rutinearbeid. (Borum, Enderud 1979, i Metodevalg og metodebruk, s 106)

De fire hovedelementene som vil være avgjørende for hvordan utfallet av et slikt intervju skal bli er : undersøkelsestemaene, rollene, aktørene og kulissene.

Noen undersøkelsestema er mer krevende enn andre, og vanskeligere å snakke om.

Med rolle menes her de forventninger som de ulike aktørene har til hverandres atferd. Mange forhold kan her spille inn, som feks. personlige forhold, status og tillitsforhold.

Videre er aktørenes evne til å gjennomføre den samspillssituasjonen intervjuet representerer vesentlig for utfallet. En må få fram den rette stemningen, og en må passe på at ikke intervjuet låser seg. En må være påpasselig slik at den intervjuede får gi den informasjonen han er villig til å gi, og ikke presse vedkommende.

Endelig er selve kulissene for intervjuet viktige. Forhold som tid, sted, personers plassering, hvor opplagt en er og selve den tekniske framgangsmåten (lydopptak) vil ha mye å si for atmosfæren under intervjuet.

Analyse av data.

Når intervjuet er gjort skal en analysere data. Dette kan ta tid, om en har intervjuet personer og brukt opptaksutstyr. Dette skal skrives ned og bearbeides før en kan analysere dataene. Ved kvalitative intervju er det selve analysen av data som har representert den største bøygen. Det er her svarene skal struktureres, og du vil forhåpentligvis få svar på dine spørsmål. Etter at dette er gjort, skal dataene/svarene settes inn i en sammenheng, feks. svar på en problemstilling. Og så kan man formidle resultatet, for min del i denne oppgave.

Hvordan foregikk mine intervju, hva er min erfaring med denne metode?

Jeg måtte bruke denne metode på siste delen av oppgaven der jeg skal si noe om hvordan religiøse folketoner brukes i dag, og mer konkret, hvordan de brukes i to kor. Jeg hadde en problemstilling; hvordan jobber dagens arrangører med gårsdagens religiøse folketoner?

Først hadde jeg bestemt meg for å jobbe med to ulike korprosjekter. Det ene "Dåm" m/ Oslo Kammerkor, var folkemusikkinspirert i arrangementene, og det andre "Op, op I skal utsjunge" m/ Bodø Domkor, hadde rockekomp i sine arrangementer.

Jeg tok tidlig kontakt med dirigentene, som også hadde arrangert folketoner.

Når det gjelder "Dåm", så hadde jeg litt flaks, for da jeg tok kontakt med Grete Pedersen, kunne hun fortelle at koret skulle ha noen konserter med "Dåm", og de skulle noen dager senere ha øvelse. Jeg ble med på øvelsen, og konserten i Gamle Aker kirke noen dager senere. Det var veldig interessant å se hvordan koret øvde, og å se på hvordan Grete dirigerte, og kommunikasjonen mellom dirigent og kor. Noen dager senere møtte jeg Grete for et intervju, og da hadde jeg med diktafon. Intervjuet foregikk som en samtale, der jeg hadde forberedt noen spørsmål, men der mye skjedde der og da. Jeg hadde forut for dette intervjuet vært innom hennes kontor på Musikkhøgskolen, og hadde gjennom noen møter fått fin kontakt med henne. Derfor foregikk intervjuet i en løs og ledig stil. Syntes det hele gikk veldig bra, og opplevde situasjonen positivt.

Etter intervjuet skulle jeg så skrive ut intervjuet i sin helhet, og etterpå vurdere analysen.

Resultatet sees i denne oppgave.

Jeg har også tatt kontakt med to andre arrangører fra "Dåm", Henrik Ødegård og Gunnar Eriksson. Her har intervjuet foregått pr telefon. Har aldri møtt dem, og derfor var det nødvendig å presentere seg grundig, og fortelle om prosjektet jeg holdt på med. Kunne de bidra? Fikk positiv respons, og de svarte på mine spørsmål. Gunnar Eriksson bor i Sverige, men er veldig interessert i norsk folkemusikk, og har altså bidratt med noen arrangementer på plata "Dåm". Jeg spurte ham om to arrangementer, om hvordan han jobbet med disse. Det er noen år siden arrangementene ble til, så han ønsket å svare dagen etterpå. Fikk stort utbytte av hans svar.

Det samme må sies om Henrik Ødegård og hans respons. Han bor i Telemark (?) og derfor var det best å også intervjuer han pr telefon. Spurte også han om to arrangementer. Disse arrangementene hadde jeg også fått utskrevet, det gjaldt også Gretes arr.

Under telefonintervjuene skrev jeg ned deres svar, og kunne etterpå vurdere disse utfra notepartitur. Jeg lærte mye av disse samtalene om deres måte å arrangere på, og hvordan de tenkte.

Så til ”Op, Op I skal utsjunge” med Bodø Domkor.

Også her hadde jeg flaks, for det viste seg at koret skulle framføre folketonene fra Nordland under Nordland Musikkfestuke. Jeg fant ut at jeg skulle reise dit, og avtalte med Bjørn Andor Drage at jeg skulle intervjuer han da. Jeg planla å bli i Bodø i to dager, og fikk også her med meg øvelse og konsert. Dette koret har nå ny dirigent, men Bjørn Andor Drage spilte piano til koret, og var altså fortsatt tilknyttet koret.

Det som kan skje under knappe tidsrammer er at ting skjer, som gjør at tiden ikke helt strekker til. Tid for intervju ble veldig knapp, og det som også skjedde var at diktafonen min brøt sammen. Litt tid ble det, og papir og penn ble funnet fram, og notater skrevet ned, men alt for lite ble gjort da. Vi avtalte å gjøre resten av intervjuet pr mail.

Men det positive med å reise til Bodø var å treffe Bjørn Andor Drage og koret. Fikk se dem i aksjon, både under øvelse og konsert. Fikk også prate med noen kormedlemmer og noen av musikerne. Dette ser jeg på som svært nyttig.

Når jeg så tok kontakt med Bjørn Andor Drage kunne intervjuet fullføres pr mail. Jeg har også fått tre arrangementer fra ham. Han har arrangert nesten alle melodiene på platen. Jeg har også snakket med ham på telefon for ytterligere info.

Så kunne jeg starte å analysere notater, mail og noter, og intervjuet kunne fullføres, og resultatet foreligger i denne oppgave.

Jeg synes det var veldig interessant å intervjuer disse arrangørene, og følte, og føler, meg både ydmyk og glad for å få denne anledningen til å lære av dem!

### 3. Folkemusikk og religiøse folketoner.

Her skal jeg se på særtrekk ved folkemusikk og vokal folkemusikk. Videre skal jeg si noe om religiøse folketoner.

#### 3.1. Folkemusikk.

Jeg tror de fleste nordmenn med noen interesse for musikk har en opplevelse og en oppfatning av hva norsk folkemusikk er. Man trenger ikke høre mange tonene før man har en formening om hvor vidt dette er norsk folkemusikk. Man drar raskt kjensel på visse melodiske og rytmiske vendinger.

Etter flere års debatt sluttet The International Folk Music Council (IFMC) seg i 1954 til følgende definisjon:

*Folkemusikk er produktet av en musikktradisjon som har vokst fram gjennom den muntlige overføringens prosess. Faktorer som former tradisjonen er*

- *kontinuitet, som knytter nåtid til fortid*
- *variasjon, som springer ut av den enkeltes eller gruppens kreative impuls*
- *utvalg samfunnsgrupper gjør som bestemmer den form eller de former som musikken skal fortsette i.*

(Fanitullen, s9)

Det er ifølge denne definisjonen *omformingen* og *gjenskapningen* som gir musikken dens karakter. Betegnelsen folkemusikk er ikke dekkende for *komponert* folkelig musikk som er blitt *ferdig overtatt i et samfunn*. Musikk som stammer fra en individuell komponist og senere er blitt tatt opp i den uskrevne levende tradisjon i et samfunn kan betegnes som folkemusikk. Det vanligste er likevel at musikken utvikles fra musikalske enkle elementer i et samfunn som er upåvirket av populær- og kunstmusikk.

(Cappelens musikkleksikon)

*Muntlig tradering* betraktes som et overordnet kriterium og markerer at folkemusikk vedlikeholdes/modifiseres og får sin særegne karakter i kraft av direkte formidling, uformelt gjennom anledninger for framføring og bruk, og formelt gjennom egne opplæringsinstitusjoner.

(Fanitullen s. 10)

Her berøres denne oppgave direkte, det er dette jeg synes er så fascinerende, muntlig tradering. "Situasjonen" fins enda. Enda er det mange som lærer folkemusikk via muntlig overlevering. En mange-hundreårig tradisjon lever. Dette er også ett av skillene folkemusikk – kunstmusikk.

Denne situasjonsavhengigheten skiller folkemusikken fra kunstmusikken, der enhver framførelse er basert på navngitte komponisters eller arrangørers notepartiturer. I kunstmusikken ligger "verket" i autorisert form, i folkemusikken eksisterer *variasjonskriteriet*, der en enkelt variant kan ha tilknytning til utøver, til miljø eller anledning. Vi ser her IFMCs definisjon i praksis. Populærmusikken / kunstmusikken tilstreber et mest mulig universelt uttrykk fordi den har en funksjon av å ta vare på et marked. Folkemusikken

er derimot eksklusiv og lokal, og er et uttrykk for nærkontakt mellom mennesker i sosiale nettverk og sammenslutninger.

Et ”skår i gleden” fins: den spontane variantutviklingen som tidligere hadde sammenheng med den muntlige overføringen (traderingen) er mindre utslagsgivende i dag. I hvertfall hevder Bjørn Aksdal dette i Fanitullen. Han sier at ”det er snarere en tendens til fastfrysning av former og en perfeksjonering av det klanglig-estetiske uttrykket i samsvar med moderne idealer. Dette har trolig sammenheng med at overføringen gjerne er en mer bevisst og kontrollert prosess enn tidligere.” Det kan også ha noe med respekt for arven å gjøre og det at folkemusikkvirksomhet støttes av det offentlige. Har også tidligere nevnt det at musikken er gjenstand for nye former for bruk og formidling. Men er det ikke sånn i all utvikling, endring er ikke alltid negativ.

Folkemusikken har tradisjonelt sin berettigelse og funksjon knyttet til sermoni, fest og arbeidsliv. Den er bruksmusikk, og var tidligere et viktig ledd i samværsformer med ulike formål. Det har skjedd en vesentlig endring i folkemusikkens funksjon i løpet av det tyvende århundret. Folkemusikken er i stadig større grad blitt noe man lytter til, uten at den tjener noen annen funksjon. *Det er folkemusikken selv og den musikalske opplevelsen knyttet til den som er målet.*

Når noen søker seg til et aktivt folkemusikkmiljø, skjer det gjerne etter et mer eller mindre bevisst valg blant mange alternative musikalske tilpasninger. Det har ikke alltid vært slik. I førindustriell tid var folkemusikken ofte den eneste eksisterende musikalske uttrykksformen innenfor et større geografisk område, og man hadde ikke noe reelt valg i forhold til hvilken musikalsk stil man ville beskjefte seg med. Folkemusikken i våre dager befinner seg ofte på en scene, som noe man kan lytte til. Slik også i korsammenheng; folkemusikken blir framført for et publikum som er konsentrert om det å lytte.

I og med at jeg legger fokuset på religiøse folketoner i denne oppgave ser jeg det naturlig å her se litt på begrepet vokal folkemusikk.

### **3.1.1. Vokalmusikken**

Begrepet vokal folkemusikk defineres som ”musikk som blir framført med den menneskelege stemma. Det er songrøysta som er instrumentet. Denne musikken spenner over eit stort område når det gjeld form, innhald, funksjon og alder.”

(Fanitullen s. 200)

Sjangre i vokal folkemusikk er; ballader, viser, stev, setermelodier, bånsuller, arbeidssanger og religiøse folketoner.

Det viktigste skillet mellom instrumental og vokal musikk er teksten. Slik er det også innen folkemusikken, og samspillet mellom tekst og melodi er sentralt i den folkelige sangstilen. I norsk folkemusikk brukes ofte ordet *kveding* om det å synge. Andre begreper er *tralling*, *tulling*, *lokking* og *laling*. De fire siste helst om lokking og bånsuller. Når det er snakk om religiøse folketoner er det begrepet *kveding* som oftest blir brukt.

Begrepet **kveding** var tidligere mest vanlig i Telemark og Setesdal, og ble i eldre tider brukt om ”å syngje viser, forskjellig fra å syngji Psalmer”. (Fanitullen s.200)

Ordet kvede hører vi først om i norrøn tid, i forbindelse med Skaldekvad og Eddadiktninga, og betød å si fram eller deklamere dikt rytmisk og på en høytidelig måte.

I dag benyttes begrepet kveding mer generelt om den folkelige måten å synge på, vanligvis uten akkompagnement. En **kveder** kalles en person som framfører vokal folkemusikk.

Bjørn Aksdal definerer også kveding utfra musikalsk-tekniske kriterier, bla gjennom å betegne forskjellene mellom kveding og vanlig sang på følgende måte:

”Kvedingen har en friere melodiføring hvor hensynet til teksten spiller en større rolle, den tillater sang på både konsonanter og halvvokaler som m,ng,og l. Kvedingen har et langt friere klangideal hvor man ut fra personlige preferanser kan velge mellom å synge nasalt, med brysttone eller ved presset halsklang. Melodiføringen er ofte melismatisk, melodiene har gjerne en rik utsmykning gjennom mye bruk av ornamentikk. Glissando er en flittig benyttet intonasjonsmåte. Tonaliteten er ofte preget av alderdommelige skalaformer og en eldre tonefølelse kommer fram gjennom en bevisst bruk av elementer som kvarttoner og mikrointervaller, samt variable toneplasser. Verserytmen er ofte fast bundet til metrikken, men den kan også spesielt i stev inneholde metriske brudd, og endelig gir kvedingen rom for både dialektal og individuell variasjon.”  
(Spelemannsbladet nr 1, 1994)

En mer kortfattet utgave av hva kveding er, er denne av Agnes Buen Garnås:

”Ein syng som ein snakkar, -uttalar orda som om det var kvardagsleg tale. Ein syng like mykje på konsonantane som på vokalane. Oftast er visene dialektiske. I noko av dette vokale stoffet finst der tonerekker som er gamle, og som ikkje liknar den tempererte skalabruken. Ein formar melodien på teksten når ein kved. Finst det til dels fleire stavingar i ei linje i eit vers enn i eit hitt, lempar kvedaren det til, slik at det passar.”  
( Norsk musikklags skrift nr 2, 1984)

Melismatisk sang er ikke uvanlig. Det vil si at man synger med flere toner på en tekststavelse. Mange har en rik ornamentering, kruller, på melodien. Glissando er vanlig i den folkelige sangstilen, og det er sjelden at en setter an tonen, slik det er vanlig i klassisk sang. Kvederne etterstreber riktig frasering og ornamentikk, og i tillegg blir det ofte brukt andre tonesprang og en annen tonalitet enn det vi er vant med i moderne sang.

Det rytmiske elementet i den norske vokalmusikken er både interessant og karakteristisk. Mange av folketonene har en rytmisk snert og nerve som er helt sentral for det musikalske uttrykket. Rytmen er ofte fri og variert, men en puls går gjennom musikken. Denne pulsen er ikke alltid metrisk jevn. I noen vokaltradisjoner kan en trekke ut enkelte toner slik at det metriske rytmemønsteret og den jevne takten blir brutt. Disse melodiene er nesten umulig å notefeste. En må lære melodiene på gehøret og kjenne pulsen på kroppen for å kunne utføre denne musikken rett.

Et annet karakteristisk element er variasjon og geografiske særtrekk. Variasjon kan en finne både mellom kvedere innenfor samme tradisjonsområde og mellom bygdene. Musikalske særtrekk er knyttet til geografiske områder. Dette gjelder for både vokal og instrumental musikk, og går på for eksempel syngje- eller spillemåte, ornamentikk og tonalitet. I tillegg kommer den språklige dialekten inn som et ekstra særtrekk i forhold til den instrumentale musikken.

### **3.2. Folkelig sangstil – hva kjennetegner den?**

Den folkelige, uskolerte sangen kan ha en kunstferdig utforming som vitner om en særlig stilfølelse, utviklet over tid i distrikter der sangtradisjonen har vært holdt i hevd fram til vår tid. I flere bygder er kveding et vanlig uttrykk for folkelig sang. Folkelig sang er primært muntlig overført. Teksten behandles nærmest som i naturlig tale, og dialektgrunnlaget virker inn på tonedannelsen.

En kan peke på flere karakteristiske trekk som kjennetegner folkelig sangstil i sin alminnelighet, men en må regne med geografiske og individuelle ulikheter. Hvert bygdelag kunne ha sin egen tonetradisjon, ja, faktisk kunne hver slekt ha sine egne særtrekk, syngemåte og tonefølelse. Tempoet kan også variere, både individuelt og fra distrikt til distrikt.

Det er flere eksempler, også fra nyere tid, på at folk på bygdene foretar omsynging, det vil si overføre sin nedarvede sangstil også på melodier av nyere dato. Fra Tuddal i Telemark kjenner man en folkelig variant av Lindemans melodi til ”Kirken den er et gammelt hus”. Lindemans melodi som går i kirketonearten dorisk, var blitt oppfattet som en folkemelodi og behandlet deretter. Melodien var blitt omskapt i en levende tradisjon. Omdannelsen i folkesangen består i å forandre rytmen, bryt opp lange toner i kortere, utbødere melodien, og med toner som ligger litt over eller under instrumenter med moderene stemming, feks. klaver.

Tradisjonell sang blir gjerne betraktet som et individuelt uttrykk der man sang for seg selv eller kun for noen få utøvere. Vi vet at i tillegg til kirkesangen sang folk sammen når mange var samlet til arbeid.

Hvordan hørtes det ut når en gruppe mennesker fra Telemarksbygdene på 1800-tallet møttes for å synge sammen i et sanglag eller i et kor? Jeg har lest at Olea Crøger drev kor i Kviteseid i 1830-årene. Begrøpet kor brukes. Hvis det dreide seg om flerstemmig sang var Olea Crøger tidlig ute med korsang, for da var enda korbevegelsen i startgropa.

Noen vil kanskje si at folkemusikere synger som de gjør fordi de ikke vet bedre. Cararinus Elling var av den oppfatning at uregelmessighetene i de folkemusikalske skalaene dels måtte skyldes manglende naturanlegg, og dels mangel på skolering hos utøverne.

Det er ikke godt å si hva som ville skjedd med den norske folkemusikken dersom godt utdannede sangere med kontinental kunstmusikalsk syngestil hadde startet seriøs sangopplæring rundt om på bygdene for 250 år siden. Det er mulig sangerne ville sunget ganske annerledes enn det de gjorde og fortsatt gjør, men om sangen ville vært bedre er ikke sikkert. Skal tro om ikke mye av sangkulturen/folkesangen da ville vært borte. Nei, en slik tanke er ikke verdt å tenke.

Folkelig sangstil er ikke noe ensartet, det er en stil som har utviklet seg over tid, på mange måter og i hele landet. Det er nettopp dette som gjør denne stilen folkelig.



### **3.3. Religiøse folketoner.**

Da innsamlerne starta innsamlingsarbeidet av folkemusikk midt på 1800-tallet fant de religiøse folketoner nærmest over alt. For en av innsamlerne, Ludvig M. Lindemann, var det de religiøse folketonene som fanga interessen og gav støtet til at han gikk igang med det banebrytende arbeidet.

I dag kan folkemusikkarkivene våre fortelle at de religiøse folketonene er den tallmessig rikeste sjangeren i norsk vokal folkemusikk, vi snakker om 4-5000 religiøse folketoner.

Vi benytter benevnelsen *religiøse folketoner* om melodier til protestantiske tekster, altså fra tiden etter reformasjonen i 1536. Tekstene er som oftest laget av kjente diktere, og særlig populære er tekster av Petter Dass (fra barokken) og Brorson (fra pietismen).

Catarinus Elling har denne definisjonen på religiøse folketoner: De religiøse folketonene er etter-reformatoriske salmer og sanger med folkelige toner, ofte omformede koralmelodier til.  
(Elling s.5)

De religiøse folketonene er en kultur- og musikkskatt som har holdt seg levende helt til i dag, takket være mange entusiastiske tradisjonsbærere og nøyaktige transkripsjoner. Disse folketonene har fått være brukskunst i det vanlige menneskets virke, og har vært til inspirasjon og gitt mennesker store rikdommer.

Skal vi beskrive tekstinnholdet i disse folketonene, kan vi si at de er preget av dypt alvor og mettet med sentrale temaer i trosinnhold.

Vi kan dele dem inn i tre kategorier:

1. Religiøse folketoner som tar for seg sentrale trossannheter i kristendommen.
2. Religiøse folketoner der det personlige gudsforhold står sentralt.
3. Religiøse folketoner som handler om de helliges samfunn.

## 4. Utvikling av religiøse folketoner.

Middelalderens katolske gudstjeneste var både skapt og framført av spesielt utvalgte og utdannede personer, og representerte nok på mange måter en elite-kultur som nok de fleste menighetsmedlemmene opplevde som fjern. I reformasjonens gudstjenesteform, ”Salmemessen”, ble menigheten engasjert på en helt annen måte, bla. ved menighetssangen. Salmeforrådet var ikke stort, og det var først og fremst et middel for å ”Indprente kirkelærdommen”, de ti bud og trosbekjennelsen. Litt etter litt utvidet salmeforrådet seg. Med egen munn og tanke fikk nå allmuen være med i lovsang og tilbedelse.

Det vi kaller religiøse folketoner har tekster fra protestantisk tid, vanligvis med navngitte forfattere, og de er som oftest omforminger og utbroderinger av koraler, til dels svært langt fra originalen. Utgangspunktet for den lokale utbroderingen av salmer har vært de offisielle salmebøkene og andre vise- og salmebøker utgitt privat. Jeg vil i det følgende presentere noen av disse.

### 4.1. 1500-tallet.

I ettertid framstår reformasjonen som den store hendelsen i 1500-tallets kirke og kulturliv. Bruken av morsmål som kirkespråk, og salmesang på morsmålet ble kjennetegnet for den lutherske reformasjonen. I reformasjonens gudstjenesteform ble menigheten engasjert på en annen måte enn i middelalderens katolske gudstjeneste, bla. ved menighetssangen. Salmeforrådet var ikke stort, det var først og fremst et middel til å ”indprente kirkelærdommen”, de ti bud og trosbekjennelsen. Men litt etter litt utvidet salmeforrådet seg, bla. ved salmebøker. Med egen munn og tanke fikk nå almuen være med i lovsang og tilbedelse. Dette utløste en folkelig-musikalsk skapingsprosess av dimensjoner. I salmebøkene fant folk tekster som de forstod og som engasjerte dem.

I 1569 ble den første autoriserte salmebok i Danmark-Norge utgitt. Det var Hans Thommissøn som hadde utarbeidet den. Boken inneholdt 268 salmetekster og 216 melodier. Melodiene kom fra flere hold, bla. Tyskland (Luther) og flere har rot i katolsk tradisjon. Her må spesielt nevnes Mariavisene som Thommissøn følte var en viktig del av folks trosliv, og sørget for å få med i salmeboka. Mange av Mariavisene levde videre i folkedypet og var fortsatt levende da folketonesamlerne nedtegnet dem på midten av 1800-tallet.

Vår første salmebok dannet grunnstammen i vår salmeskatt. Disse salmene var preget av de gamle kirketonearter. Den skaladannelse og musikkfølelse som preget reformasjonstiden lever også i dag, særlig i de religiøse folketonene. Etter hvert fulgte de religiøse folketonene utviklingen fra de gamle kirketonearter til dur og moll. Men det trenger ikke være enten eller. I folkemusikken går gamle og nye trekk side ved side, og vi kan finne melodier i gamle tonerarter og også i dur og moll. Elling sier at Vestlandet holder mer fast på de gamle trekk enn resten av landet. (Elling s. 59)

## 4.2. 1600-tallet.

Barokkens tid førte masse positivt med seg, bla. Petter Dass og Dorothe Engelbretsdatter. Men først til danske Thomas Kingo.

### 4.2.1. Kingo.

Kingo gav i 1674 og 1681 ut salmesamlingene *Aandeligt Sjungekor*, men fikk ikke autorisert dem for bruk i kirken. I 1699 utkom hans autoriserte salmebok, *Den forordnede nye KirkePsalmBog og Graduale*. Foruten Kingos egne salmer inneholdt den 89 salmer fra Thommissøns salmebok, bare med nye melodier.

I Norge ble melodistoffet i Kingos salmebok omformet til lokale varianter, som så levde videre i folkesangen under betegnelsen ”Kingo-tona”. Det var L.M. Lindemann som støtte på disse melodiene på sin samlerferd i Valdres i 1848, og han fikk etter hvert fatt i 86 Kingo-toner hos to tradisjonsbærere. De folkelige melodivariantene er forsynt med tallrike melodiske ornamentar og rytmiske omdannelser. Det ser ut til at originalen har fungert som en mal som folk har fantasert over. Dette har ikke vært et lokalt Valdres-fenomen. Kingo-toner med tilsvarende stil er også nedtegnet i Hallingdal og i Nordfjord.

Melodiene i Kingos Graduale og Thommissøns salmebok skal ha blitt formidlet til bygdefolk i Valdres av en lærd danske. Melodiene har så levd på folkemunne i vel 100 år før Lindemann nedtegnet dem. De var da sterkt omformet i tradisjonen. De opprinnelige melodiene ( som er kjent) har en forholdsvis enkel og oversiktlig melodiføring. De folkelige variantene er forsynt med tallrike melodiske ornamentar, og kadensen er oppmyket og veien dit er gjort lenger. Den går via forslag, triller, triolbevegelser og melismer.

Notebildet viser at det har skjedd en sterk oppdeling av noteverdiene. Enkelte stavelser er blitt sunget på fra to til fire toner. Rytmiske omdannelser og aksentforskyvninger, som at en gjennomgangstone blir hovedtone, har også funnet sted.

Hvorfor slik omsynging?

Kanskje på grunn av at noen tekster i Kingos salmebok ble oppfattet som metrisk svært uregelmessig. Men hvorfor synger da f.eks. Ragnar Vigdal melodier med liknende utsmykninger som den en finner i Kingo-tona?

Forklaringene må være flere.

En annen teori går ut på at Kingo-tonene har tatt opp i seg spor av gregoriansk sang. Erik Eggen argumenterer for at koralvariantene har grunnlag i en gammel kirkelig form; diskantsang, -tostemmig sang i kvint- eller oktavavstand. Eggen antar at brokker av diskantmelodien har grodd sammen med brokker av hovedmelodien, og at folketonen kan ha oppstått på denne måten. (Cappelens musikkleksikon s. 466)

Eggen nevner dette med kvinten, og jeg vil dvele litt ved dette fenomenet. Kvinten forekommer særlig ofte i folkemusikken, spesielt hos fele og langeleik. Avstanden mellom strengene på en normalt stemt fele er også en kvint. Kvint og grunntone er de eneste tonetrinnene som er stabile i store deler av folkemusikkrepertoaret. Kvinten forekommer også i mange folketonearrangementer, og er et virkemiddel for å gi assosiasjoner til noe norsk.

Vel, tilbake til Kingo. Arven etter Kingos Graduale er 10 salmer i dagens Norsk Salmebok. Noen har både tekst og melodi av ham.

#### **4.2.2. Dorothe Engelbretsdotter.**

I 1678 kom "Siælens Sangoffer" ut, ganske utrolig at en kvinne fikk utgitt noe, det var jo heksebrenningens tid! Presteenka fra Bergen var veldig populær i sin samtid, og salmesamlinga ble utgitt i 25 opplag. Salmene ble diktet til foreliggende verdslige melodier, men nye melodier ble laget rundt om. I Norsk Salmebok fins bla. "Dagen viker og går bort", og melodien er fra Korgen i Nordland. Ytterligere fins 14 melodier til denne teksten ifølge Elling. (Elling s.26) Tilsammen vet vi om 45 folketoner til hennes tekster, også denne opplysning ifølge Elling. Interessant var det også å lese i samme bok at tekstene hennes stort sett oppholdt seg på vestlandet, bortsett fra den nylig nevnte melodi som vandret nordover, og også østover bla. til Valdres.

"Dagen viker og går bort" er en av sangene til Bodø Domkor jeg vil kommentere senere. Da presenteres tekst og melodi mer inngående.

Og så til han som skrev tekster som inspirerte til mange folketoner over hele landet, og som distribuerte disse ved tradering (muntlig overføring) eller håndskrevne utgaver; Petter Dass.

#### **4.2.3. Petter Dass.**

Petter Dass regnes som vår viktigste bidragsyter til religiøse folketoner i barokkens tid. Elling sier vi kjenner 237 melodier, men jeg vet det må finnes flere. "Herre Gud, ditt dyre navn og ære" som vel er en av de mest kjente folketonene vi har, finnes ifølge Elling i 22 melodier. Nyere undersøkelser viser imidlertid at det er over 100 melodier til denne teksten. Det må jo si litt om hvor populær tekstene var, og særlig denne.

Petter Dass fra Alstahaug i Nordland bodde langt fra trykkeriene, og hans "Bibelske Visebok", "Evangeliesange" og "Katekismussange" ble ikke utgitt før etter hans død (1707). I muntlig tradisjon ble sangene videreført og omformet.

De mange melodivariantene som eksisterer, viser at tekstenes popularitet må ha inspirert tradisjonsbærerne til også å benytte andre melodier og utvikle varianter. Elling hevdet på et tidspunkt at det fantes like mange folkemelodier til Petter Dass sine tekster, som til alle norske diktere til sammen. (Musikkhist. 1 s. 114)

Hovedinteressen samlet seg om "Katekismussange" men emner som budene, trosbekjennelsen, fadervår og sakramentene. Mange ønsket å lære, og når Petter Dass ville bidra til dette, skrev han med rim og rytme. Veien var da ikke lang til å sette melodi til strofene / versene.

Petter Dass skrev tekstene sine over kjente melodier, både salmemelodier og verdslige melodier.

”Av og til finder man hos Petter Dass også overskriften ”sjunges under sin egen melodi”, - egen melodi. Her har altså Petter Dass diktet over en folketone. Om disse folketonene eksisterer, vil det nok være håpløst å få rede på” ( Elling s.30)

Av religiøs diktning skrev altså Petter Dass ”Bibelsk visebok”, ”Evangeliesange” og ”Katekismussange”.

”*Bibelsk visebok*” kalles også ”Aandelig tidsfordriv” og består av 17 sanger om hendelser i Det gamle testamente. Petter Dass sier selv: ”Det er Adskillige Historier uddragen af den Hellige Skriftes Bøger, alle Lysthavende til Fornøyelse udi Riim forfattet.” Historiene er lange, ja, vi finner en på hele 66 vers; historien om Job.

Petter Dass er riktig i sitt ess når han tar for seg historiene i Det gamle testamente. Med bred pensel og sterke farger trør han til og boltrer seg i action og dramatik, og han er ikke nådig når han kritiserer pakten mellom kong Jephthah og Vårherre som det står om i Dommernes bok. Petter sier; ”det løftet skull`aldrig være givet!” Disse sangene ble virkelig sunget! Og de vandret. Sangen ”Om Jephthah Løfte” kjenner vi til 89 melodier. Også til Færøyene har teksten vandret, og der har de fortsatt en levende Petter Dass-tradisjon med sang og dans.

”*Evangeliesange*” ble til i årene 1674-80. Tekstene omhandler utelukkende hendelser i Det nye testamentet. Evangeliesangene er Petter Dass`største visebok, hele 76 sanger som følger bibelteksten til hver søndag i kirkeåret. I disse sangene er moralisten i ham stort sett fraværende, her er det journalisten Petter Dass som gir reportasjer fra åstedet. Et eks er julesalmen ”Christi Naaderlige fødsel”, som er skrevet til første juledag.

”Merkeligt hendet sig, udi de Dage  
Den tid da Kejser Augustus til Rom  
Strengelig lod med Mandater uddrage  
Skatten at ydis ald Jorderig om.  
En skat vell stor, som af gik Ord  
Den allerførste mand mindis paa Jord,  
Og den paastod, da Cyrus god  
Var udi Syrien landet betrod.”

Videre fortelles juleevangeliet, med rim og rytme, og store ord!

Nordisk barokk-poesi på sitt ypperste: Det er ”*Katekismussange*”. Utgangspunktet er Martin Luthers Katekisme. Den er delt i fem parter: de ti bud, trosartiklene, fadervår, dåpens sakramente og alterens sakramente ( nattverd). Til hver av disse partene skriver så Petter Dass sanger: ti om budene, tolv om trosartiklene, ni om fadervår, to om dåpen og tre om nattverden.

Den mest kjente av katekismesangene er ”Herre, GUD! Dit Dyre Navn og Ære”(skrevet som Petter Dass gjorde det). Denne teksten forklarer den andre bønne i fadervår; Helliget vorde ditt navn (La ditt navn holdes hellig). Salmen har 16 vers i original ( ifølge Ola Bremnes), og den har som sagt vandret rundt i hele landet, og finnes i over 100 melodier / varianter.

Variant er rett uttrykk her, for mange av disse melodiene ligner svært på hverandre. Elling sier de står i et variantforhold til hverandre, men med en grunnstamme. Kanskje kan dette komme av at melodien har vandret i et lite geografisk område og dermed fått lite variasjon? To melodier skiller seg ut, de er nedtegnet i moll. Disse melodiene kommer fra Mo og Lofoten (Nordland). Hovedvekten av folketonene til Petter Dass er altså i dur.

Hva er typisk for de barokke forfatterne? Jo, de skal hylle Gud, og det gjøres via salmer. Sjangeren var salmer! De hyller Gud i store ord, som jeg viste med å ta med eks over. Overdrivelsene er mange, store bokstaver inne i ord, mange utropstegn, gjentakelser og

sammenligninger. Og rim / rytme. Alt Petter Dass skrev, inkludert hans storverk ”Nordlands Trompet” har rim og rytme.

Pedagogisk kan man se storheten i dette i ettertid; dette var analfabetismens tid. Folk kunne lære uten å kunne lese! Man sang kunnskapen inn!

### **4.3. 1700-tallet.**

Salmetekster av Brorson dominerte i denne tida. Elling hevder at ingen tekstsamling har spilt en lignende rolle for den musikalsk-folkelige produksjon hos oss som Brorsons ”Svanesang” fra 1765. Melodiene til Svanesangen kan ikke være blitt til før på slutten av 1700-tallet eller på begynnelsen av 1800-tallet.

Få kunne lese, noe som bedra seg litt etter at vi fikk konfirmasjons- og skoleloven. Flere kunne etterhvert ta imot og nyte godt av pietismen og dens fordypelse og inderlighet i troslivet. De ulike pietistiske fellesskap i Norge, bla. Haugianerne, inspirerte også de musikalske krefter.

Haugianerne hadde stort behov for å uttrykke troen gjennom åndelige tekster og melodier, og ønsket å videreutvikle tidligere slekters religiøse folketoner. Gjennom deres reisevirksomhet, kom nye tekster og melodier hele landet til gode.

Forkynnelse gjennom solosang var en sentral del av haugianernes virkemåte. Melodiene ble snart omformet til folketoner, men beholdt likevel sitt særpreg. Oppblomstringen av husandaktene bidrog til at den religiøse folkesangen vokste i styrke og bredde mot slutten av 1700-tallet. Pietismens melodier var mer taktmessig og harmonisk bundet enn Kingo-melodiene, og var, som før nevnt, langt fra så melismatisk.

Erik Pontoppidan gav i 1740 ut en salmebok ”Den nye Psalmebog”. Her er hele Kingos salmebok gjentatt. Det nye er pietismens tekster, først og fremst 92 tekster av Hans A. Brorson. Salmeboken har melodilinjeringer til flere av salmene, og den bygger mye på en sangbok fra pietismens sentrum i Tyskland.

#### **4.3.1. Hans Adolph Brorson.**

Det er en imponerende liste Elling presenterer over Brorson-melodier, hele 273 melodier finnes til hans tekster. I tillegg har Olav Sande samlet en del melodier, og tilsammen finnes melodier til 350 Brorson-tekster. Brorson fikk gitt ut to salmesamlinger, ”Troens rare Klenodier” (1739), og den før nevnte ”Svanesang”(1765) som ble gitt ut året etter hans død. Av listen Elling refererer til utmerker ”Den store hvite flokk” seg, denne teksten finnes i 16 ulike eksemplarer. (Elling s 20) Disse melodiene kom fra flere kanter av landet. Denne nevnte teksten er litt spesiell i den form at hver strofe har 9 linjer, noe som gjorde at melodien kunne være utfordrende å lage. Problemet kunne løses på følgende måte; dele strofen i tre deler, og gjenta melodien tre ganger, noe som fungerte bra i folketonen fra Heddal som vi finner i Norsk Salmebok.

Brorsons inderlighet og alvor representerte pietismen på sitt beste. Innholdet i tekstene hans vektløste from livsførsel og personlig gudsforhold, og forakt for det "verdslige". Melodiene er mange, noen har koralform mens andre har en rikere og mer allsidig form. Geografisk sett finner vi Brorsons salmer over hele landet, men flest har røtter på nordvestlandet.

Lindemann skrev ned melodier til Brorson-tekster fra Telemark, de hadde en enklere stil sammenlignet med Kingo-tonene fra Valdres. Men han fant utbroderinger, melismer, også her, men ikke mer enn to toner på hver stavelse. Til gjengjeld kan dette være et nesten gjennomført prinsipp.

Elling fant en melodi til "Nu Verdens Rige" på Oppdal, mens han i Selbu fant en melodi som dekket bare halvparten av teksten, kanskje melodien bare ble repetert? Elling har satt disse melodiene sammen i en korutgave.

En annen av Brorsons tekster er "Et er nødigt", denne melodi har rytmiske forskjeller mellom koralmelodien og folketonen, nedskrevet av Lindemann. Rytmen går fra 4/4 til å bli 3/4. Mest vanlig er at det motsatte skjer,

#### **4.3.2. Flere forfattere.**

Marcus Volqvarts, Nils Olsen Svee og Johan Nordahl Brun bidro også til utviklingen av folketoner.

Tekster av Svee (Elling presenterte en liste med over 150 mel.) var også populære på 1700-tallet, og melodiene ble mange der de ble til, stort sett på nord-vestlandet (Sunnfjord og Sunnmøre). Opprinnelig var tekstene skrevet over salmetoner eller verdslige toner, som var vanlig praksis.

Også Volqvarts bidro til skapende musikkaktivitet rundt om, og 76 melodier til hans tekster er nedskrevet. Egentlige salmer skrev han ikke så mange av. "Åndelige salmer" er mer treffende navn på hans dikt, og tekstene ble populære på Vestlandet der melodiene stort sett ble laget. Volqvarts' forbilde var Petter Dass, men så populær som han ble han ikke.

Johan Nordahl Bruns tekster har også avfødt folketoner. En av de mest kjente tekstene hans "Hos Gud er idel glede" har flere folketoner.

Johan Nordahl Brun hørte til en studentforening "Det Norske Selskab" i København på slutten av 1700-tallet. De norske studentene kom sammen på en kro for å dikte, men punsjen var også viktig. Utdannelsen var teologi, og de fleste kom hjem til Norge som prester, og Johan Nordahl Brun ble faktisk biskop.

Mange flere forfattere finnes, også ukjente, men her nevnes bare de mest kjente.

#### **4.4. 1800-tallet.**

På begynnelsen av 1800-tallet ble kirkesangen ledet av forsangere, selv om det var orgel i kirka. Flere kilder fra årene omkring 1815 forteller at forsangeren og de som satt nærmest

ham sang en melodi mens en annen melodi hørtes lenger ned i kirka. Noen sang raskere, andre langsommere uten å rette seg etter hverandre, forsanger eller orgel.

Et karakteristisk trekk for den felleseuropeiske lutherske salmesang på 1700-tallet var at både forsangere, organistene og enkeltpersoner i menigheten utsmykket melodilinjen med gjennomgangstoner, dreietoner og snirklete ornamenter. De fleste i menigheten lærte melodien etter gehør, og det førte til en rekke lokale melodiske varianter.

For å rydde opp i den folkelige sangstilen ble det opprettet sangskoler i byene, og fra 1885 var sang et fag i skolen. En skulle synge slik Schiørrings koralbok av 1779 la opp til; langsomt og med en tone på hver stavelse.

Lars Roverud var en av de ivrigste i kampen for å få bort folkesangen til fordel for salmesang. Han reiste rundt i landet for å undervise skoleungdom, lærere, organister og klokkere i salmesang og psalmodikonspill. Alt dette for å unngå ”den ukultiverte menighetssangen”. Den gamle folkelige sangstilen fortsatte langt ut på 1800-tallet, selv om Roverud forsøkte å utrydde de gamle melodiformene. Ingen tenkte på at den gamle tradisjonsrike sangpraksis var deler av en interessant folkelig kultur.

I 1850-årene klarte organistene ved hjelp av kor, orgel og undervisning å gjøre salmesangen enhetlig i byene. Den religiøse folkesang forsvant dermed fra byene, men levde videre i avsidesliggende kirker og hos enkeltpersoner i hjemmene.

Man kan si at orgelet også hadde mye å si for sangpraksisen. Den gamle måten å synge på holdt seg lengst der man ikke hadde orgel. Tynset kirke fikk ikke orgel før i 1904, og derfor kunne O.M. Sandvik gi et godt bilde av den gamle sangpraksis i sine nedtegnelser. Bykle kirke i Setesdal fikk orgel rundt 1960, og her hadde den folkelige sangtradisjon holdt seg veldig godt.

L.M. Lindeman, den store folketoneinnsamler, mente at reformasjonstidens melodier og de religiøse folketoner han selv hadde samlet, var uegnet som fellessang i kirken. De innsungne former ville han endre minst mulig på. Denne ytring var en del av debatten omkring en fremtidig koralform som pågikk rundt 1860. Da Lindeman fikk oppdraget med å lage en ny koralbok til Landstads salmebok, formet han koralene rytmisk og melodisk, uten å ta hensyn til motstandernes synspunkt. Etterhvert kom han frem til at han ville skape en folkesang på nasjonal grunn, og dette ble godkjent. Lindeman ville fremdeles ikke benytte de religiøse folketonene han hadde samlet inn i koralboka, fordi han mente de med sin spesielle sangstil og ornamentikk var uegnet som fellessang.

#### ***4.5. Etter 1900.***

Norske religiøse folketoner hadde rundt 1920 begynt å synge seg inn i norske menigheter. Takket være Lars Søråas, Catarinus Elling og O.M. Sandvik, som selv hadde samlet inn en hel del religiøse folketoner, ble *Koralbok for Den Norske Kirke* (1926) beriket med 37 religiøse folketoner.

Allerede lenge før koralboka ble autorisert hadde menigheter tatt i bruk folketoner som ”Overmaade full av naade” og ”Den store hvite flok”. Disse melodiene var blitt kjent gjennom



misjons- og vekkellesbevegelsenes sangbøker. Slik sett er det tankevekkende at det ikke var vår største folketoneinnsamler L.M. Lindeman, men senere generasjoner som innførte folketoner i den ordinære gudstjenesten.

Også bedehusene brukte religiøse folketoner i sitt sangrepertoar. Arrangementene her ble gjort mer vidtfavnende enn i Koralboka, og påvirket på lengre sikt også det som ble sunget i statskirken.

Sangtradisjonen stod på mange måter svakt i 1940-50 årene. Kulturkollisjonen i 70-årene skulle forandre på denne situasjonen. Visebølgen og viseklubbene åpnet for folkesangens syngemåte og repertoar. Særlig kvedekunsten ble populær.

Flere har arbeidet med å skape interesse for og gi ny vitalitet til folkesangen.

Agnes Buen Garnås, Sondre Bratland, Kirsten Bråten Berg, Tone Hulbekmo m.fl. er sentrale i dette arbeidet.

I dag arrangeres det kurs i religiøs folkesang og om religiøse folketoner rundt om i landet. Interessen er stor, og økende for å lære om denne kulturarven!

Etter folkemusikkbølgen på 70-tallet vokste det fram en interesse blant enkelte musikere innenfor sjangere som rock og jazz for å skape nye uttrykk med forankring i folkelige musikalske røtter. Særlig lot jazzmusikere seg inspirere av folketonene. Eks på slike vellykkede fusjoner, samarbeid mellom to sjangere, er "Rosenfole" med Jan Garbarek og Agnes Buen Garnås og "Sagn" og "Arv" med Arild Andersen og Kirsten Bråten Berg. Disse utgivelsene inneholder også religiøse folketoner i ny innpakning.

Etter hvert har det blitt flere originale lanseringer og eksperimentering.

En rekke av Sondre Bratlands bearbejdelser er eksempler som viser hvordan originalen kan tilføres nye klanglige dimensjoner.

Hans melodikk bærer preg av Vest-Telemark tradisjoner, som kan innebære følgende ornamentikkbruk; melismer, forslagstoner og forsiringstoner, svevende intervaller og vektlegging på halv vokaler. Han mener ornamentbruken må komme innenfra. Ved sanger han spesielt vil fremheve ornamentiske muligheter og svevende intervaller, synger enten Sondre Bratland acapella, eller han lar f.eks. Iver Kleive sette an et orgelpunkt og lar den være gjennomgående i hele melodien.

Kirsten Bråten Bergs presentasjon av religiøse folketoner med juletema akkompagnert med orgel og hardingfele er også et godt eksempel. Nytenkning står også Bukkene Bruse for.

Vi ser altså at de dyktigste tradisjonsbærerne også deltar i musikalske eksperimenter og med det bidrar til ulike former for arrangert folkemusikk.

Et godt eksempel på nettopp dette er "Dåm" med Oslo Kammerkor, Sondre Bratland og Berit Opheim, et spennende acapella-prosjekt med religiøse folketoner arrangert for kor og solister.

Men vi har også sett nye grupper vokse fram, som tar utgangspunkt i folkemusikk og blander dette med pop. Et eks er gruppa "Gåte". De har blitt veldig populære, og har solgt mange plater, og har også fått Spelemannsprisen for sitt arbeid.

## 5. Innsamlingsarbeidet av de religiøse folketonene.

På slutten av 1700-tallet og tidlig på 1800-tallet, da den tradisjonelle folkekulturen mange steder i Europa var på sterk retur, begynte de intellektuelle å interessere seg for ”folket” og dets kultur. En del nye begreper, særlig innenfor det tyske språkområdet, dukket opp; bla. Volksmusik og Volkslieder. Tilsvarende begreper blir snart også tatt i bruk i andre land, og ble i Norden kalt folkeviser.

Denne nye interessen for folkekulturen førte til at den europeiske landsbygda ble invadert av menn og kvinner i middelklasseklær og med middelklassespråk som oppfordret bønder, håndverkere og andre til å spille, syngre eller fortelle historier. Her i landet var det organisten og komponisten Ludvig Mathias Lindeman som var den første som for alvor begynte å tråle landet på kryss og tvers på leting etter tradisjonell folkemusikk. Vi kan derfor si at innsamlingen av den norske folkemusikken egentlig startet i 1840-årene med reisene til Lindeman.

Å skrive ned folkemusikk på noter er ingen problemfri oppgave. Notesystemet er ufullstendig når det gjelder å gjengi folkemusikalske særtrekk i rytme og tonalitet.

Vi kan snakke om ulike tolkningsmåter, avhengig av hvem som skriver ned og hvilke tilnæringsformer man har til musikken. Den ferdige noteoppskrifta er avhengig av en rekke faktorer, bla.:

- opptegnerens kunnskaper om den tradisjonen han skriver ned (tonalitet, rytme, syngemåte og personlige trekk i sangen)
- opptegnerens kunnskaper om forskning på området, feks. om svevende intervaller
- samarbeid og kommunikasjon mellom opptegner og utøver
- bevisstheten om notesystemets begrensninger
- forholdet mellom tekst og melodi

( Gjertsen: ”Minder fra forfedrene s. 228)

Jeg vil nå vise til noen av innsamlerne av religiøse folketoner og se på deres noteopptegnelser i lys av dette.

Knut D. Stafset var selv utøver og hadde lært sangen i direkte overlevering fra generasjon til generasjon. Det var sin egen sangtradisjon han skrev ned, og dette er spesielt i forhold til andre nedtegnere.

De fleste innsamlere og opptegnere kom fra andre musikktradisjoner og måtte nærme seg musikken utenfra.

nedtegnelser viser at sangstilen er typisk melismatisk, med to eller flere toner på hver stavelse. Hvor nøyaktig har innsamlerne vært med å notere melismene fullstendig i forhold til den levende tradisjonen?

Nedtegnere som Lindeman og Sandvik har vært klar over problemet med avvikende tonehøyder i folkesangen. Lindemans metode for å plassere disse tonehøydene i systemet er ”ved klart og tydelig at fremhæve den høiere eller dybere Tone for den Syngende, kan denne ledes til at selv bestemme hvilken Tone der er den rette”. (Gaukstad s. 80)

O.M. Sandvik har ikke markert de tonehøyder som avviker fra notesystemet.

Catarinus Elling er omstridt som opptegner pga. at han ikke respekterte folketonenes egenart. Han mente det var opptegnerens oppgave å rekonstruere det han selv mente var det mest musikalske i melodien. Folkemelodiens særegne rytme og tonalitet så han bort fra.

Av det rytmiske og melodiske i folketonen var det melodiske mindre problemfritt å nedtegne. Nedtegnerne var nøye med å notere melodien og det melismatiske, de holdt seg til det som ble sunget. Når det gjaldt det rytmiske var det ikke like uproblematisk lenger.

Stafsets nedtegnelser viser at 4/4- takt brukes i nesten hele samlinga. Lindeman bruker sjelden taktstreker, men noteverdiene er nøyaktige og punkterte noteverdier går mye igjen. Sandvik er heller ikke gjennomført i bruken av taktstrek, og bruker ikke pausetegn. Videre har Sandvik pustetegn der sangeren har pustepause.

Lindeman og Sandvik var mer opptatt av fininndeling av noteverdiene enn Stafset. I forhold til den levende sangen virker kanskje Lindemans bruk av punkteringer mer fremmed enn Stafsets mer like noteverdier. Lindeman har sitt ståsted i den klassiske tradisjonen, noe som kanskje er en forklaring på dette. Hans hensikt var likevel den å samle inn og skrive ned folketonen for å tilpasse dem til det kunstmusikalske ideal, og å gjøre dem tilgjengelige for publikum.

I 1949 ble Nordnorsk folkemusikksamling opprettet ved Tromsø Museum for å samle inn og arkivere folkemusikk fra den nordlige landsdel. Samlingen har et stort materiale av norsk, samisk og finsk folkemusikk. Arnt Bakke drev innsamlingsarbeide i landsdelen fra tidlig i 1930-årene, og hans samling ble i sin tid gitt til Tromsø Museum og dannet grunnlaget for etableringen av Nordnorsk folkemusikksamling.

Jeg vil nå gjøre greie for litt mer om de mest kjente innsamlerne.

### ***5.1. Ludvig Mathias Lindeman.***

Lindemans reise til Valdres sommeren 1848 skapte epoke i norsk folkemusikkforskning. Han hadde vært interessert i folkemusikk i flere år, og hadde også skrevet ned melodier etter bygdefolk som var på besøk i hovedstaden. I 1841 gav han ut samlinga "Norske Fjeldmelodier". Lindeman hadde fått en god kilde i Andris Vang fra Vang i Valdres, som var en sentral skikkelse når det gjaldt folkemusikk. Det var gjennom Vang at Lindeman ble oppmerksom på "den blant Folket i Fjeldbygderne herskende Folkepsalmesang". (Gaukstad s.66)

Lindeman ( 1812-87) mente at de forsøk som var gjort for å forbedre salmesangen i Norge med å innføre eller påtvinge menighetene nye melodier istendenfor dem "Folket ligesom indsungne ved Morsmælken" var mislykket. (Gaukstad s.66)

Om arbeidsmetoden han benyttet sier Lindeman selv: "...jeg fralokkede Folket Melodier ved simpel og ligefrem Omgang og Samtale, ved Forsyngen av Sange, og ved de kjære Penge".  
( Gaukstad s.68)

Lindemans originalmanuskripter viser at han har hatt en makeløs evne til å notere melodiene rett ned på papiret etter å ha hørt melodien sunget, og det er sjelden han foretar rettelser.

Ludvig M. Lindeman gav opplysninger om irregulære toner i skalaen på visse langeleiker han hadde støtt på under sin innsamlingsreise til Valdres.

Gjennom hele den lange samlergjerningen som fulgte, ga han mange tilsvarende opplysninger, men som utgiver av folkemusikk lot han forskningsaspektet tre tilbake. Han måtte ta stilling til hvordan de irregulære tonetrinnene kunne gjengis riktigst mulig når de skulle ned på noter. Han valgte å justere noe på dem og å normalisere takten, blant annet for at stoffet skulle kunne nå ut til et større publikum. Publikummet bestod i denne sammenhengen for en stor del av amatørmusikere fra den dannede allmenhet, og da kanskje særlig pianister, som kjøpte slike noter for å ha til bruk i sosiale sammenkomster.

Lindeman så nok verdien av de folkemusikalske særtekkene på en måte som ikke nødvendigvis skinner så tydelig gjennom i hans utgivelser av *Norske Fjeldmelodier*. Om skalaen på langeleiken til Ragnhild O. Viken i Sør-Aurdal sier Lindeman at

*Kvarten ligger mellom b og h, men nærmere h enn b (omtrent naturkvart),  
mens septimen ligger mellom ess og e, men nærmere ess enn e (mørk nøytral)*  
(Gaukstad)

På siste side av omslagene til heftene med *Norske Fjeldmelodier* skriver Lindeman denne kommentaren:

*Melodiene leveres uden tillempninger saaledes som de ere optegnede fra Folkemunden, hvilket ofte er skeet efter en mindre tekst, dels etter et vers udi visen; og for Melodiernes skyld er derfor ogsaa Ordene – hvilke velvilligst ere gennemseede af hr Ivar Aasen – benyttede saaledes som de ere forsunne.*  
(Gaukstad)

Lindemans nedtegnelser har vært gjenstand for kritikk, til tross for at arbeidene hans har stor kildeverdi og intensjonene hans var de beste. Han hadde skaffet seg en førstehånds kjennskap til framføringen av både den vokale og den instrumentale folkemusikken. På den bakgrunn har enkelte hevdet at Lindemans samlinger framstår som en grov forenkling:

*Det finnes knapt ornamentter, slåttene er stort sett skrevet ned som enstemte melodier, folkemusikkens særegne intervaller er ikke angitt og rytmikk er svært upresist gjengitt. Til dette må man si at Lindeman har valgt å skrive ned melodiene slik det var vanlig på denne tiden. Folkemelodiene ble gjerne sett på som en felles norsk kulturarv, med en høy egenverdi uavhengig av selve framføringen, og man reflekterte ikke over de estetiske sidene ved folkemusikken. Likevel var Lindeman på mange måter forut for sin tid. Han forstod blant annet at de spesielle intervallene i folkemusikken ikke skyldtes at man sang urent, men at de var bevisst brukt.*

*”Vanskeligheden ved selve Optegnelsen af Melodierne bestaaer, foruden i Utydelighed og ubestemthed i de gamle Folks sang, fornemmelig deri, at man saa ofte faaer høre Toner, der ligger midt imellem vore Halvtoner..”*  
(Gaukstad)

Hvorfor Lindemans, og andres, notasjon kan være mangelfull kan ifølge Nicholas Cook i boka ”A guide to Musical Analysis” være at: Mye av den musikalske informasjonen ligger i konvensjoner og sedvane, som musikeren mer eller mindre ubevisst legger til ut fra sin kjennskap til den aktuelle stilen.

Med de såkalte Kingotona som Lindeman skrev ned etter Andris Vang i 1848/49 får vi faktiske opplysninger om det grunnlag en bestemt del av folketonene i Valdres bygger på. Her i dalen hadde ikke pietismen fått noe gjennomslag, og han fant et rikt antall salmer fra barokk tid. Kingotonene har melismer og forsiringer som stammer fra 1700-tallets sangpraksis. Andris Vang kunne føre sin tradisjon flere slektsledd bakover, og kan da sies å ha førstehånds kjennskap til den tiden da Kingos reformering av den dansk-norske kirkesang fant sted. Vi har ingen opptegnelser som viser hvordan de tradisjonsbærerne Andris Vang nevner har sunget melodiene, vi vet ikke når de tildels inngripende endringene har funnet sted. Med den troskap som så vidt vi kan bedømme det, har preget Vangs forhold til tradisjonen, er det neppe han som har vært opphavsmann til endringene. De Kingotoner Vang sang for Lindeman bygger i de fleste tilfeller på melodier fra Kingos Graduale.

Kingotoner fantes også i andre bygder, og da Lindeman ville sammenligne de han hørte i Valdres og i Meldal ( på en reise han gjorde der noen år senere), fant han store likheter mellom dem. Han mente også at det var slik Kingotoner også ble sunget i Christiania 60/70 år tidligere.

Andris Vang fortalte om forsøk som hadde blitt gjort for å få menighetene i Valdres til å synge som koralboka la opp til. Han lot seg ikke anefekte av Roveruds bestrebelser, og heller ikke menigheten, - de ville fortsette å synge den vante folkesang. Så når kirkesangerne begynte å synge salmen på sin måte, stemte menigheten i å synge salmen på sin måte. Når en ser for seg dette bildet er det ikke rart at Roverud brukte ordet "Kaos" om situasjonen i kirka!

Lindeman oppdaget at den "Folkepsalmesang" han skrev ned var alt for egenartet til å kunne danne grunnlag for en felles salmesang. Det var for tidlig å innføre de religiøse folketonene som menighetssang, først måtte mer arbeid til. Han ville bla. undersøke hvordan folketonene ble sunget andre steder. For Lindeman selv var folketonene for vanskelige med sine ornamentar og individuelle utforming, og resultatet ble at de ikke kom inn i koralboka før i 1926.

I den rapporten han sendte Universitetet etter innsamlingsferden forteller han om vanskelighetene med å notere ned det folk hadde sunget og spilt for ham, som "fornemmelig bestod deri, at man saa ofte faar høre Toner der ere en Quart-Tone høiere eller dypere end de brugeleige, d.e. Toner som ligger midt imellom vore Halvtoner." (Mus.hist. bd 2, s. 287) Lindemans oppgave ble da å bestemme om kvart-tonen hørte til den nærmeste tonen over eller under. Lindeman nevner også at melodiene ble sunget på en egen måte, "en Syngemaade med Næse – og Ganelyd." (Gaukstad s.36)

Videre gjorde Lindeman omhyggelig rede for rytmiske og tonale eiendommeligheter i sine opptegnelser. Mange av dem er skissert over.

Innsamlingsarbeidet i 1848 resulterte i 86 gamle salmemelodier, "Valdrisiske Psalmøtona aat Kingos Psalmøbok ell Kyrkjebok". Han gav også ut "Ældre og nyere norske Fjeldmelodier", som kom ut heftevis i tidsrommet 1853-67, og med mer enn 600 melodier. I disse utgivelsene fikk han assistanse av andre innsamlere ; Ole Tobias Olsen (Nordland) og Anders Heyerdal ( Hallingdal og Aurskog).

I 1851 besøkte Lindeman Telemark, og her fikk han høre 11 Brorson-melodier, bla. "Den store hvite Flok", som han fikk nedtegnet. Denne folketonen fins i flere melodier, og det spesielle ved melodien har jeg nevnt før.

Lindeman fikk statsstøtte til innsamlingsarbeidet, først støttet av Det akademiske kollegium ved Universitetet i Christiania, og fra 1860 fikk han statsstøtte. Han reiste mye rundt i Sør-Norge, og tilsammen tilskrives Lindeman 3000 nedskrevne melodier og tekster.

Lindeman var en ivrig nedtegner av melodier til tekster av Petter Dass. Han fant melodiene i Telemark, Sørum, Gudbrandsdalen, Mo (fra Ole T. Olsen), Hurdal, Voss, Hemsedal, Romedal og Elverum.

Mange av folketonene har en eiendommelig virkning på folk første gang de hører melodien. Første gang ”I himmelen” (folketone fra Heddal, nedskrevet av Lindeman) ble fremført i Christiania uttrykte en person det slik : ”Det var som jeg løftedes op med ett”. ”Melodien eier noe visionært og virkelig, denne deilige tone, -den er som den vakreste tekst selv”. (O.M. Sandvik s 74)

Det er blitt hevdet at Lindeman med sitt pionerarbeid har spilt en lignende rolle for norsk musikk som Asbjørnsen og Moe for norsk språkutvikling. Lindeman er utvilsomt en av de aller viktigste folkemusikksamlerne vi har hatt her i landet. En stor del av det innsamlede materiale ble aldri publisert, og man regner med at omkring 800 upubliserte melodier ligger på Norsk Musikkamling i Oslo.

## **5.2. Ole Tobias Olsen.**

Samtidig med at Lindeman var på sitt mest aktive, var Ole Tobias Olsen (1830-1924) opptatt med å samle folkemusikk fra sine hjemtrakter i Nordland. Han var bare 16 år da han skrev ned sine første folketoner. Han kjente godt til Lindemans innsamlingsarbeid, og i 1865 sendte han Lindeman 17 folketoner fra Dunderlandsdalen. Ole T.Olsen fikk stipend fra Universitetet i Christiania for å samle folketoner i Nordland. I 1872 sendte han en hel samling til Lindeman med ønske om å få samlingen publisert. Noen utgivelse ble det ikke, men Lindeman brukte mange av de religiøse folketonene av Petter Dass-tekster i sin utgave av *Norske folketoner til Petter Dass`Bibelske Visebog, Katekismus og Evangeliske Sange* fra 1877.

Resten av Ole T. Olsens nedtegnelser ble liggende urørt i Norsk Musikkamling helt til 1982, da Ø.Gaukstad redigerte og gav ut samlingen under tittelen *Folketonar frå Nordland*.

## **5.3. Knut D, Stafset.**

Knut D. Stafset avsluttet i 1911 innsamlingsarbeidet av gamle folketoner til Kingos salmebok slik de ble sunget i Skodje og Vatne kirker, Sunnmøre, til midten av 1800-tallet. Samlinga bestod av 80 melodier.

Både i omfang og betydning er det nærliggende å sammenligne Stafsets samling med Lindemans opptegnelser av Kingo-tona etter Andris Vang. Lindemans samling var 89 melodier og begge har tatt vare på viktige kulturminner. Men på to områder er Stafset og Lindeman ulike. Mens Lindeman stod utenfor tradisjonen og var avhengig av sangkilden, er Stafset selv kilden som har lært sangen i direkte overlevering – tradering – gjennom flere

slektsledd. En annen viktig forskjell er at Lindeman var mest opptatt av innlandet, mens Stafset skrev ned melodier fra et kystområde (Nord- Vestlandet).

Ingrid Gjertsen har sammenlignet de to Kingosamlingene og sier at Lindemans opptegnelser etter A. Vang viser at disse melodiene er svært ulike melodiene i Kingos salmebok. Når det gjelder Stafsets samling står det ikke så mye bedre til, for bare 17 av melodiene er helt like og at 1/3 av melodiene hos Stafset og Kingo er helt ulike. Når hun sammenligner *Jesus dine dype vunder* som den står hos Kingo og hos Stafset, beskriver hun det slik:

”Melodien hos Stafset er mer melismatisk og har et helt annet preg enn hos Kingo. Den inneholder mye mer spenning i melodien, er mer dynamisk, bla. fordi den har større variasjon i intervallbruken og veksler mellom store og små tonetrinn. Musikalsk spenning og avspenning i hver frase (mellom hver pustepause) er mer utpreget enn hos Kingo. Melodien hos Kingo har mange små intervaller og er mye mer rolig, uten så store spenninger i den melodiske fraseoppbygningen.” (Baden s. 67)

Ulikhetene er så store at det kan diskuteres om vi har med samme melodi å gjøre. Det kan være riktig å tenke at også Kingo-salmene kan ha hatt andre melodikilder enn Kingos Graduale. (Gjertsen: Minder fra forfedrene s.235)

Med tanke på dette må vi si at mulighetene for at Kingo-melodiene i vår folkesangtradisjon kan ha andre kilder enn Kingos Graduale er ganske stor.

Stafsets samling med Kingo-melodier, og de salmene han har med fra andre sang- og salmebøker, inneholder mye verifullt musikalsk sett. Variasjonene kan være fantasirike og frodige, og det skapende elementet er fremtredende. Dette er helt vanlig i folkesangtradisjonen; variasjon og omsynging er vanlig i traderingsprosessen, over tid og gjennom flere personer. Stafset har bidratt til å redde et stort og viktig melodimateriale som vi ellers ville visst lite om ved å skrive ned salmetonene slik de ble sunget før O.A. Lindemans koralbok ble utgitt i 1838. Samlinga er betydelig når det gjelder å øke kunnskapen om religiøs folkesangtradisjon både lokalt på Sunnmøre og i Norge forøvrig.

#### **5.4. Cararinus Elling**

Med ca 1400 innsamlede folkemelodier var Catarinus Elling ( 1858-1942) den første etter Lindeman som systematisk og i stor skala behandlet folkemusikken. Fra 1898 kom han igang med innsamling, og senere utgivelse, av folketoner. Han konsentrerte seg om områdene Sunnfjord – Sør-Trøndelag, men var også i Nord-Gudbrandsdalen, Vestlandet og Telemark, samt to reiser i Nord-Norge.

I artikkelen om sin far har Johnny Elling gitt et lite glimt av den folkelige fremgangsmåten faren benyttet for å komme i kontakt med sine kilder:

” Min far reiste gjerne av sted i midten av juni og var borte til slutten av august. Han drev sitt arbeid samtidig med at bøndene var opptatt med slåtten. De var imidlertid alltid villig til å synge for ham. Han opptrådte slik at de skjønnte at det gjaldt en verifull sak. Det bidrog også til å gi hans fremgangsmåte et liketil og naturlig preg at han alltid kom gående og tok folk der han traff dem.”

( Mus.hist. bd. 3 s.241)

Catarinus Elling var en svært omstridt samler. Dette henger særlig sammen med at han ut fra sin skolerte kunstmusikk-bakgrunn endret melodiene etter forutsetninger som har lite med folkemusikalsk tradisjon å gjøre. Han ville blant annet ikke akseptere at det fantes mikrintervaller og variable toneplasser. Videre justerte han formoppbygningen slik at antall takter ble endret i pakt med de musikalske former han selv var fortrolig med. For ham var samlerens viktigste oppgave å ”..... stille Melodien ordentlig paa Benene”.( Fanitullen s. 325)

Flere har påpekt at Ellings styrke lå på det praktiske plan som samler og bearbeider av folketoner. Når han bega seg inn på forskningens område, ble mye av det Elling skrev, preget av en noe manglende innsikt i vitenskapelige arbeidsmåter.

Han gav bla. ut 12 hefter *Religiøse folketoner* i årene 1907-1918.

I tillegg til å samle inn folkemelodiene forfattet han også en rekke skrifter om de forskjellige typene av folkemelodier. En av disse er *Vore religiøse folktoner*, 1927, som jeg har vist til tidligere.

I sitt arbeid med folketonene kom Elling i opposisjon til folkemusikkforskeren O.M. Sandvik. Mens Sandvik var vitenskapsmann og nøyaktig i sine nedtegnelser, var Elling den grundige musiker som vurderte det han hørte i lys av sin bakgrunn. Dette førte til at han ikke gikk av veien for å redigere melodier som ble sunget for ham.

Hans folketonearrangement, ikke minst sanger med klaverakkompagnement, har i årenes løp betydd mye for forståelsen av norsk folkemusikk i det brede lag av befolkningen. Et eks. er folketonen fra Nordland ”Sjung Amen” som i sin enkelhet har nådd ut og bidratt til å sikre Elling en plass som en viktig person i arbeidet med innsamling av norske folketoner.

## **5.5. Ole Mørk Sandvik**

Ole M. Sandvik (1875-1976) var som nevnt en vitenskapsmann, og ble i 1922 Dr Philos. på avhandlingen ”Norsk folkemusikk, særlig Østlandsmusikken”. Som et apropos kan nevnes at han også var cand. teol.

Hans virksomhetsområde omfattet norsk folkemusikk, norsk kirkemusikk, musikkundervisning og forskjellige musikkhistoriske emner.

Han gjennomførte en rekke innsamlingsreiser fra 1917-1948, bla. i Setesdal, Gudbrandsdalen, Østerdalen, Møre, Trøndelag og Nordland. En del av det innsamlede materialet bearbeidet han og utgav bla. ”Norske religiøse folketoner I-II” (1960-1964). I disse to bindene har han samlet en imponerende mengde folketoner.

I bd. 1 tar Sandvik for seg barokkens melodier; Kingo, Dass og Engelbretsdotter.

Over 80 ulike melodier av både Kingo og Dass, mens bare 10 av Dorothe Engelbretsdotter. Sandvik sier at de melodiene som er knyttet til hennes tekster er for dårlige, slik at hun og hennes tekster glemmes. Jeg tror tendensen er i ferd med å snu, for tekstene hennes finnes nå fram igjen, og biografi/roman ( og hovedoppgave) er skrevet om henne de siste tiårene.

I bd. 2 tar Sandvik for seg Brorson-tekster, med melodier fra hele sør-Norge og opp til Rana i Nordland. Det som er interessant å se her er at han også tar med melodier fra Pontoppidans salmebok, antakelig for sammenligning.



I sitt arbeid med å nedtegne folkemusikk la Sandvik stor vekt på å være nøyaktig, å gjengi melodiene så nøyaktig som mulig. Han var sterkt opptatt av nedtegnerens problemer og uttalte:

”En dyp kløft skiller det en hører av ”primitiv” sang på åstedet og den skikkelse melodien får i opptegning..... I det hele må den som leter etter noe mer enn estetisk utbytte, være overordentlig vår overfor de mange eiendommeligheter av tonal og rytmisk natur som folketonen åpenbarer. De kan stundom ikke noteres med vårt linjesystem, den vanlige taktinndeling må oppgis, og her og der trengs det en beskrivelse av det en hører.”  
(Mus.leksikon, bd 5 s.576)

Sandvik var også interessert i kirkemusikk, og i 1918 gav han ut ”Norsk kirkemusikk og dens kilder”, og her foreslo han at folkemelodiene må få en bredere plass i norsk kirkesang. Det er først og fremst hans fortjeneste at ca. 40 melodier kom inn i Koralbok for den norske kirke i 1926.

## ***5.6. Olea Crøger***

Jeg har nevnt Olea Crøger (1801-1855), og hun var folkeminnesamler i Telemark, og skrev ned både eventyr og folkeviser. Hun var kvinne i et mannsdominert miljø!-og hun fikk ikke utgitt egne samlinger, men har bidratt mye til Lindeman og Landstads arbeid. O.M. Sandvik sier at ”Det er Olea Crøger som har lukket opp Telemarks skatter for Lindeman”, og ble faktisk nevnt som kilde hos Lindeman.

## ***5.7. Magnus Brostrup Landstad.***

Magnus Brostrup Landstad (1802-1880) har også bidratt litt i innsamlingsarbeidet med de religiøse folketonene. Han gav i 1853 ut ”Norske folkeviser”, og som før nevnt var kilden til mange viser Olea Crøger. Det heter at 33 av de totalt 114 melodiene var hennes, selv om han sier senere at det bare er 3 av henne. Landstad er mest kjent for sin salmebok.

## ***5.8. Hamsun og musikk.***

Det er ikke nødvendigvis sånn at vi opp gjennom årene er kommet fjernere fra en genuin forståelse av folkemusikkens vesen enn de som levde før oss. Med det menes at den nok kunne være vanskelig å forstå for dem som fikk den nært inn på kroppen i tider da den ennå hadde mange av sine opprinnelige funksjoner intakt. I en artikkel forteller Ivar Roger Hansen om den tjue år gamle Knut Hamsuns møte med folkesangen i en landsens kirke:

”Hamsuns egen musikalske bakgrunn skiller seg neppe ut fra folk flest på hans tid. Salmer og salmesang ved siden av skolesangen, var den viktigste kilde for musikalsk opplevelse og utfoldelse. En kan også forestille seg at Hamsun har fått impulser fra det rike folkemusikklivet i Gudbrandsdalen,

gjennom sine foreldre og da han som 14-åring kom tilbake til Gudbrandsdalen for å bli konfirmert.

Men forståelsen for folkemusikkens egenart og stedege tradisjoner kan ikke ha vært særlig sterk hos Hamsun. Da han i 1879 som 20-åring kommer til Hardanger, møter han en salmetradisjon og en kirkesang som er totalt fremmed for ham. I landsens kirker uten orgel var det vanlig at både de gamle salmetoner fra Kingos salmebok og lokale folketonevarianter preget salmesangen helt opp i vårt århundre.” (Hamsun og musikk s.53-56)

Hamsun går med stor intensitet ut mot et helt bygdesamfunn når han kritiserer den stedege menighetssangen, som han opplevde var kommet helt ut av kontroll. I et ildfullt avisinnlegg i Søndre Bergenhus Folkeblad 25. aug. 1879 gir han uttrykk for sitt syn på den salmesangen han har hørt i Vikør kirke i Hardanger:

”Uten at ringeakte den eksisterende sang i Vikør og Østenstad kirker, maa det dog, mit til forholdene her snevre lokalkjendskab uanset, være mig tilladt at kalde den mildest talt vild. At mand ikke til støtte for kirkesangen også her, som i de fleste av rigets kirker, har et fast organiseret, af skolebarn og ungdom dannet kor, saa meget mer som her ingen orgler er, må formentlig være de tilsynelatende konservative skolelæreres og kirkesangeres skyld.” (Hamsun og musikk)

Hamsun fortsetter:

” Efter at nu have været i begge nevnte kirker, hvor jeg, ved forsøk på at synge Lindemans toner korrekt, blev til speil for de dumme blikke, - dog for ikke at gjøre mig alt for bemerket, måtte jeg læse salmen, tror jeg at manden gav mig faktiske opplysninger, og under henvisning til disse, vover jeg, herre lærere og kirkesangere, at påpege det absurde i den respekt, de længe nok har ydet disse stemmer fra dybet af Norges farligste råhed, vor kolossale fornæringsstand. Nei, tag i! Thi en stor en har sagt: misbrug ophæver ikke den rette brug, og jeg følger til : Gud vil lede det til lykke.” ( Hamsun og musikk)

Hamsun konkluderer med at å fortsette å dyrke folkesangen virker som *.....en mat og lad vedligehold.*

Ivar Roger Hansen sier i artikkelen i denne boka:

”Denne holdningen til de gamle sangtradisjonene hos Hamsun kan skyldes flere ting. Han var ikke kjent med tradisjonen, han kjente rett og slett ikke melodiene og følte seg satt utenfor. Dette var sikkert en reell og sterk opplevelse for ham, men samtidig synes hans sterke engasjement i denne saken også å understreke hans holdning og interesse for nyvinningen og utviklingens muligheter for menneskene, den siden av hans noe ambivalente forhold til det moderne samfunn”

Vi må vel med all mulig respekt for vår folkemusikalske tradisjon kunne innrømme Hamsun en viss forståelse for sine uttalelser. Det å høre eller delta i menighetssangen må mange steder ha vært en selsom opplevelse. Som Hamsun er inne på, så fantes det ofte ikke instrumental ledsagelse, og klokkeren, som gjerne gjorde tjeneste som forsanger, kjempet ofte en ensom

kamp mot den musikalske uvitenheten. Det fortelles at klokkeren ofte kunne være ferdig med et vers lenge før de siste i menigheten, og ofte kunne man høre alle skalaens toner på en gang. Enhver sang i høyeste grad med sitt eget nebb. Det er ikke godt å si hvordan et moderne menneske ville opplevd det om det hadde dumpet inn i en slik menighet. Det ville utvilsomt vært interessant, men vakkert ville kanskje ikke vært dekkende for den musikalske opplevelsen.

Synes det var interessant å lese om Hamsuns møte med menighetssangen på slutten av 1800-tallet. Det var jo i denne perioden at innsamlingsarbeidet var på sitt sterkeste, og Hamsun fikk altså førstehåndskjennskap til dette.

## 6. REVITALISERING.

Jeg har kalt oppgaven ”**fra tradering til revitalisering**”. Jeg har til nå gitt en oversikt over historisk utvikling og innsamlingsarbeidet av religiøse folketoner, der **traderingen** ligger til grunn. De religiøse folketonene ble tradert fra generasjon til generasjon, og samlet inn til skriftlig materiale på 1800-tallet. Mye av denne folketoneskatten lå i ”dvale” i mange år, før det skjedde noe på 1970-tallet som skulle få uante konsekvenser for folketonene. Det ble populært med folkemusikk, de religiøse folketonene kom ”frem fra glemselen”,- og prosessen som inntraff kaller vi **revitalisering**.

Begrepet revitalisering blir i dag brukt innfor mange områder. Jeg vil naturlig nok holde meg innfor folkemusikkens område.

Begrepet er som før nevnt oversatt fra engelsk; revive eller revival og betyr gjenoppliving, fornyelse, gjenopptaking, å få nytt liv ( revival), fornye ( revive).

(Eng. – Nor. ordbok)

Revitalisering tolker jeg som gjenoppliving og fornyelse av en gammel tradisjon, men også fornyelse av eksisterende tradisjoner.

En fullstendig definisjon av begrepet revitalisering er denne:

” Fornyelse (gjenoppliving) er enhver sosial bevegelse som har som mål å restituere og bevare en musikalsk tradisjon man tror er i ferd med å forsvinne eller bli helt umoderne. Hensikten med fornyinga er tosidig:

- 1) å fungere som kulturell motvekt og som et alternativ til hovedstrømmen i kulturen, og
- 2) å forbedre eksisterende kultur gjennom verdier basert på historisk verdsetting og autensitet, uttrykt av fornyerne.”

( Livingston s. 68)( min oversettelse).

Tamara E. Livingston nevner også noen ”hovedingredienser” / kriterier som er viktig når det gjelder revitalisering ;

- at noen tar ansvar og hindrer at tradisjonen dør ut, og prøver å innlemme andre i tradisjonen. En person eller gruppe må ta ansvar, og hindre at tradisjonen dør ut. Livingstone ser at et problem kan utledes av dette, nemlig at revitaliseringa farges av de involvertes musikkstil og estetikk bla., og hun henviser til Neil Rosenberg som refererer til dette som *transforming the tradition* ( *forvandle tradisjonen* ). Dette sier han bla. er pga. sosial klasse, profesjonalitet, eller de som er involvert i musikkindustrien.
- Revitaliseringsprosessen trenger stødige kilder / informanter, dette er svært viktig sier Livingstone.
- Revitalistens ideologi og diskurs spiller også inn her. Etter at tradisjonen har blitt ”revived” kommer alltid spørsmålet om balansen mellom ”preservation” av tradisjonen og ”innovation”, altså om bevaring eller forandring.

- Fellesskap mellom revitalister kan være viktig for dette arbeidet, og magasiner, tidsskrifter og nedtegnelser er noen av hjelpemidlene som nyttes. Men best er det :
- Å treffe andre som driver med det samme. Her har man ulike festivaler, organisasjoner feks. som bringer revitalister sammen, noe som er viktig for et faglig miljø.

( Livingston s 66 ff)

Livingston mener disse punktene er nødvendige å tenke på når man snakker om revitalisering, både på måten man samler inn data, at noen i det hele tatt gjør det, at man tenker på sin egen rolle i arbeidet, og at man tilhører et miljø som både gir input og som korrigerer.

Livingston sier selv at hennes teori er en beskrivende ramme, et grunnriss, ikke en foreskrevet struktur / oppbygning.

Jeg vil komme tilbake til hennes teori når jeg skal prøve å vise at mye av det som har skjedd innen vokal folkemusikk de siste årene kan kalles revitalisering.

Livingston refererer ikke bare til Rosenberg i sin artikkel, men også til Eric Hobsbawm. Begge er opptatt av tradisjonen; Rosenberg : transforming the tradition ( forvandle, omdanne tradisjonen) og Hobsbawm; the invention of tradition ( oppfinnelse, oppdiktning av tradisjonen).

Revitalisering innebærer endring. Noen ønsker å bevare på historisk grunnlag, andre ønsker å forandre i pakt med tida. De som ønsker å bevare kan vi kalle tradisjonister, og de har forestillinger om en historisk rekonstruksjon. De som ønsker å forandre i pakt med tiden kaller vi nyskapere, og de ser historien som en prosess.

Hobsbawm sier at tradisjonen er oppfunnet, men han sier videre at vi må skille mellom begrepene tradisjon og vane. Tradisjon betyr historisk forankret, men kontinuerlig forandret. Vane betyr det faste, vante og uforanderlige. For å prøve å ekemplifisere Hobsbawms teori kan dette bety at f.eks. Buen Garnås / Garbareks plate ”Rosenfole” er tradisjon, og landskappleik er vane. ”Invented” (oppfunnet) vil altså si at kontinuiteten med tidligere tradisjoner stort sett er oppdiktet. Dette ifølge Hobsbawm.

På grunn av dette er det vanskelig å bruke Hobsbawms tradisjonsbegrep når vi snakker om norsk vokal folkemusikk. Norsk vokal folkemusikk ble revitalisert, men har virkelig eksistert før, det er ikke en oppdiktet tradisjon.

Rosenbergs idè / tanke er enklere å overføre til norsk tradisjon, vi omdanner tradisjonen, gjør den ny. Vi gjør nytt av noe gammelt, og det er en gjennomgripende endring, den er tydelig. Det gamle er der, i ny drakt, kan man si.

For å konkludere denne delen kan vi si at den store interessen for norsk vokal folkemusikk kan bli definert som en ”revival”-bevegelse som stemmer overens med Livingstons kriterier, som før er nevnt, og gjennom forandringer i stil og funksjon. Men man kan ta i betraktning at vokal folkemusikk alltid har vært tilstede og at den nye interessen føyer seg inn i en sammenhengende tradisjon.

## **6.1. Revitalisering av norsk vokal folkemusikk.**

Den vokale folkemusikken har de siste tiårene opplevd en betydelig vekst. Selv om dette varierer fra distrikt til distrikt, har det vært en økende interesse og solid rekruttering på landsbasis de siste tiårene.

”Denne revitaliseringen og økte interessen for musikken fører også med seg status. Folkemusikk blir et kvalitetsstempel man setter på musikken”.

( Sørnæs, i Norsk folkemusikklags skrift 14,2000)

Men hvordan startet denne nye interessen for vokal folkemusikk?

Omkring 1970 fikk vi en enorm vekst i interessen for vokal folkemusikk her i landet. Noe av dette var nok bieffekter av den store visebølgen som skyllet over landet, samtidig som stadig flere også oppdaget at vi hadde en egen og verdifull folkemusikkarv å ta vare på. Tre enkeltmenneskers store innsats på dette feltet bidro nok også til denne økte interessen.

I 1970 startet Dagne Groven Myhren, Agnes Buen Garnås og Maria Høgetveit Berg med kurs i kveding på Club 7 i Oslo. Denne koblingen av by – og landkultur kom til å få stor betydning for folkemusikken, og spesielt kvedingen. Begrepet kveding fikk mening langt utover Telemark og Setesdal ( det tradisjonelle kvedermiljøet ). Kvederkurs pågikk ikke bare i Oslo, men også rundt i bygdene. Hos kursdeltakerne var det grodd fram en stadig voksende bevissthet om verdiene i den ekte kvedingen. De var sultne på mer folkemusikk, og fikk anledning til å møte mange tradisjonsbærere.

Andre kvedere overtok etterhvert kursene på Club 7, og kurs ble holdt der helt til klubben ble nedlagt i 1985. Etterhvert overtok kvederseminarene v / Akademiet i Rauland.

Målsettingen med kvederkursene skulle være:

- å fremme egen musikkultur
- å gi denne musikken et liv også utenfor den organiserte folkemusikkbevegelsen, virke utadretta
- å gi de tradisjonelle utøverne mer tro på seg selv og sin egen sangtradisjon. Opplæringsmåten på seminarene var tradisjonell: læring ved å lytte, bruk av levende kilder og eldre utøvere ble trukket med som lærere.

( Gjertsen, 1990-årenes vokale...)

Vi ser her at begrepet revitalisering favner målsettingen. Den gamle tradisjonen blir revitalisert.

Kvederkursene var helt og holdent utøverstyrte. Bevisstheten om egen tradisjon var sterk, og avgrensningen mot klassisk skolert sang var markert.

På grunn av den store interessen for kveding skjedde det også en del innen Landskappleikene og i Landslaget for spelemenn.

Klassen vokal folkemusikk eller kveding ( ulike benevnelser ble nytta ) hadde ”små kår” på Landskappleikene fram til midt på 1970-tallet. Da fikk også denne klassen mer aksept, kanskje mye på grunn av at fra 1972 kom det for første gang en kveder inn i styret til Landslaget for Spelemenn. Ut på 1980-tallet satte Landslaget for spelemenn ned en egen nemd for vokal folkemusikk. Det hadde nemlig vært en del diskusjon om dette med ”skolerte” og ”ekte” kvedere. Den nye nemdas første oppgave ble å utarbeide et nytt dommerskjema i vokal folkemusikk, og dette skjedde i 1993.

Nye stevneformer uten kappleik så også dagens lys. På slutten av 1980-tallet ble det etablert utdanningsinstitusjoner for folkemusikk.

I plateproduksjonen kom det inn nye entusiaster med øre også for vokal folkemusikk. Den ble nå ofte presentert i nye musikalske innramminger. Nye samspillformer så dagens lys. At flere vokalutøvere har medvirket i samarbeid med musikere fra andre musikkulturer / sjangre som f.eks. jazz, har bidratt til å vekke interessen for tradisjonell folkesang også hos nye brukergrupper.

Et eks. på det er den før nevnte ”Rosenfole” av Agnes Buen Garnås og Jan Garbarek, utgitt på Kirkelig Kulturverksted på slutten av 1980-tallet. Her ble to sjangere, folketoner og jazz ”mixa”, noe mange syntes var flott, mens skeptikerne mente dette ikke var folkemusikk. Agnes Buen Garnås sier selv: ”Når det gjeld kva som er folkemusikk og ikkje – er det ikkje så viktig for meg. Alt som til dømes Jan Garbarek gjer, er veldig vakkert, og når han har løfta musikken vår mange hakk, er det for meg det viktigaste.”

( Årbok for norsk folkemusikk, 2002)

Det at Kirkelig Kulturverksted fatta interesse for nye arrangementer og kombinasjoner innen folkemusikk og andre sjangre har nok også gjort sitt til populariteten og fremveksten av folkemusikk fra slutten av 1980-tallet og utover. Det er Erik Hillestad som er bakmann her, og som hadde visjoner.

Mange andre artister og grupper ble nok inspirert av de nye trendene innafor folkemusikken, og bruk av eldre og sjeldne instrumenter som en- og torader, harpe, tromme, trøorgel samt mer bruk av fløyter ble typisk for den nye retningen.

Knut Buens og Sondre Bratlands bearbeidelser er eksempler som viser hvordan originalen kan tilføres nye klanglige dimensjoner. Også Kirsten Bråthen Berg og gruppa Bukkene Bruse gir gode bidrag til ulike former for arrangert folkemusikk.

Det er også verdt å merke seg at flere av de dyktigste tradisjonsbærerne, som Agnes Buen Garnås, Sondre Bratland og Kirsten Bråthen Berg deltar i musikalske eksperimenter, men uten at det svekker deres interesse for og fortsatte bidrag til den klassiske genren.

Sondre Bratland ”synes det er så moro” å synge folketonene, fordi han prioriterer skapertrangen og gleden, samtidig som han tar vare på dåmen. For den er viktig for ham. ”Når du er i ein formidlarposisjon, er det sekundært om du spiller rett eller galt, berre mennesker får oppleve noko.” Med å ”få oppleve noko” mener Sondre Bratland at det viktigste er at mennesker får oppleve dåmen i sangen han synger, og at evangeliet og Guds kjærlighet må bli åpenbart. ( Skjævesland; Sondre Bratland, Tradisjonsbærer og nyskaper)

Sondre Bratland fokuserer på begrepet *dåmen*, dette vil si innlevelse, farge, harmoni og sjel i framføringa av musikken. Han vil formidle sjela i melodien, dåmen.

Man kan kanskje spørre seg om han pløyer for dypt noen ganger. Er musikken (akkompagnementet) så fremmed for lytteren at den ikke har ”knagger” å henge musikken på, kan det lett oppleves som Sondre Bratland rykker røttene opp. Øret fokuserer da i sterk grad på akkompagnementet, som dermed krever større oppmerksomhet. Det må presiseres at Sondre Bratland er seg vel bevisst å ta vare på tradisjonen, - opphavet og det essensielle i folketonen blir tatt vare på av ham.

Selv om folkemusikken til alle tider har vært under kontinuerlig og langsom utvikling, vil det nok alltid være et spenningsforhold mellom troskap mot tradisjonen og personlig kreativitet og skapertrang, mellom de gamle tradisjonene og nyere impulser utenfra. Dette gjelder nok ikke bare for Sondre Bratland, men også for andre som utøver folkemusikk. Det avgjørende i forbindelse med nyskaping kontra bevaring er om nyskaperen har ”dåmen”, tradisjonens ånd. Når dette er på plass kan nesten alt nytt i melodimateriale eller ”lyd”materiale tilføres. En kan si at intensjonen i all folkemusikk er at hver og en utøver skal ha sitt spesielle personlige preg på det de utfører, og samtidig ta vare på det som er tradisjonens særpreg ( dåmen). Dette krever kjennskap til tradisjonen.

Ingrid Gjertsen sier at når det gjelder religiøse folketoner så har nye miljøer vist stadig større interesse for denne tradisjonen og viderefører melodistoffet i ny musikalsk språkdrakt og nye bruksformer.

Dette er positivt, det er bra at andre musikktradisjoner ser verdien ved folkemusikken og lar seg berike og inspirere av den. Det som er interessant er at denne nye interessen for den eldre religiøse folkesangen har bredt seg i miljøer utenfor folketonenens opprinnelige miljø. Vi ser altså at interessen for vokal folkemusikk som starta rundt 1970 i kvedermiljøet også innbefatter sjangeren religiøse folketoner.

Gjennom studiet av religiøs folkesang som en del av et miljø kommer vi ikke utenom fenomenet endring. Dette har jeg nevnt før, og det har med folkemusikkbegrepet å gjøre. Skal vokal folkemusikk være en statisk størrelse eller noe som endrer seg over tid – en prosess? Dersom folkemusikk skal være noe statisk ville vi f.eks. kunne skille ut en bestemt tidsperiode og en bestemt tradisjon og si at religiøse folketoner er en bestemt type gammel krullsang med svevende intervaller, kompilert rytmikk, eldre melodioppbygning osv.. Mye av den religiøse folkesangen ville da falle utenfor folkemusikkbegrepet.

Jeg skal nå forsøke å oppsummere litt.

Den nye ”folkemusikkbølgen” starta på 1960-1970 – tallet som et resultat av en visebølge og en radikal politisk bevegelse. Samtidig vokste det hos noen fram en bevissthet om hva folkemusikk var, og gjennom Club 7 – miljøet i Oslo ble man introdusert for ei revitalisering av vokal folkemusikk.

Dette bidro spesielt Agnes Buen Garnås, Dagne Groven Myhren og Maria Høgetveit Berg til. Kvederkursene spredte seg utover i landet og interessen for vokal folkemusikk begynte å øke. Mange artister ble interessert i folkemusikk og mange utgivelser kom, også i ”mix” med andre sjangre. Også tradisjonsbærerne var med på ”nyutgivelser” av folkemusikk, folkemusikk i ny drakt.



Jeg vil nå se på musikketnologen Tamara E. Livingstons kriterier for revitalisering, for å se om det er revitalisering vi kan kalle det som har skjedd i Norge etter 1970-tallet. Kriteriene står s. 28-29.

Første punkt gjaldt en person eller en gruppes innsats for å starte en revitaliseringsprosess. De tre før nevnte sangerne, som alle hadde solid bakgrunn i vokal folkemusikk og var representanter for en levende tradisjon, startet i 1970 et stort arbeid. De satte igang kvederkurs i Oslo, disse ble populære, kursene måtte derfor spres rundt i landet, og dette satte igang en ny folkemusikkbølge i Norge. Dette kriteriet ble dermed innfridd.

De neste to kriteriene nevnt av Livingston gjelder bruken av kilder og revitalistenes ideologi. Gjennom fokus på tradisjonen ved bruk av levende kilder og arkivopptak kan man legitimere revitaliseringsprosessen. Revitalistens mål er å fremme sin musikkultur til et stort publikum, og å gi sangere fortrolighet til tradisjonen. Gjennom seminarer ville de skape en arena hvor man kunne synge for hverandre, ikke bare fokusere på konserter. Dette kriteriet er innfridd. Tradisjonsbærerne i Norge er seg bevisst sin arv og legger vekt på å ivareta den.

Livingstons kriteria som gjelder revitalistenes arbeid for å spre kunnskap og engasjement, er ”oppfylt” gjennom arbeidet kvederkursene starta. Mange lot seg engasjere og fascinere, og ønsket å delta på kvederkurs ble stadig større. Kursholderne / revitalistene skapte også sin egen aktivitet, kvederseminarene, som ble et møtepunkt og en kilde til fellesskap. Her kunne sanger bli lært og utveksla gjennom gruppearbeid. I tillegg ble folkemusikkakademier oppretta, og i 2002 ble Norsk kvedarforum starta. I tillegg har vi Telemarkfestivalen i Bø, folkemusikkdager med mange kurs. Med dette er enda ett av Livingstons kriterier oppfylt.

Livingstons siste kriterium dreier seg om kommersielle virksomheter og behandling av media. Mye bra har vært gjort av plateselskapene Heilo / Grappa og Kirkelig kulturverksted, som har produsert og gitt ut mye vokal folkemusikk. Likeså har viktige mediekanaler som TV og radio også bidratt til å spre folkemusikk. Et eks. på TV-program er at da Oslo Kammerkor gav ut platen ”Dåm” laget NRK et dokumentarprogram om tilblivelsen av denne plata. Interessen for folkemusikk er stor, og det vil bli. NRK dokumentere. Publikasjonene ”Kvinten” og ”Spelemannsbladet” synes derimot ikke at folkemusikk de siste årene har fått nok publisitet. Til tross for dette vil jeg nok si at også det siste av Livingstons kriterier innfridd.

Vi kan dermed avslutte ved å vise til Livingstons kriterier, at norsk vokal folkemusikk de siste 30 år kan defineres som revitalisering, og at vokal folkemusikk i Norge blomstrer. Samtidig med at nye sangere debuterer fortsetter ”de gamle”, de som satte igang den nye trenden / revitaliseringa, slike som f.eks. Agnes Buen Garnås.

## **6.2. Folkemusikk i kor.**

I neste del, 6.3., skal jeg presentere de to korprosjektene jeg senere i oppgaven vil analysere, og også presentere intervjuer med arrangører i disse to prosjektene. I og med at det er to korprosjekter jeg vil analysere, vil jeg nå dvele litt ved folkemusikk i kor.

Folkemusikkens individuelle preg kan gjøre det noe problematisk å benytte den i kor eller instrumentensemble. Hvis ønsket er å være mest mulig autentisk i forhold til folkemusikken, burde man kanskje slutte å synge folkemusikk i kor. Det ville imidlertid være svært trist med tanke på all den flotte musikken som fins. Jo strengere krav man stiller til autensitet hos de som driver med folkemusikk, jo færre vil naturlig nok kunne finnes verdige til å gjøre det.

Det er et vell av muligheter for hva man kan få til med et kor, klanglig, rytmisk og tekstlig. Den helt spesielle klangen et kor frambringer kommer av at det er et ensemble som kun består av menneskelige stemmer. Stemmen har en spesiell uttrykkskraft i forhold til instrumenter. Den er en integrert del av personens kropp. Få ting oppleves så utleverende for et menneske som det å skulle synge mens andre hører på.

Korets styrke er at det synger en tekst. Koret kan synge like mange stemmer som det er sangere i koret, og ved overtonesang kan man få flere stemmer i tillegg. Her er også en styrke. En god korklang kjennes ved at den er overtonerik. Klangen er en viktig om ikke absolutt målestokk for et kors kvalitet. Korklangen kan anses som et resultat av hvordan koristene synger sammen.

Et kor kan, avhengig av koristenes vokale ferdigheter, frambringe et vidt dynamisk spekter, med rike nyanser i betoning og frasering. Evnen til å lage en god klang, med mulighet for dynamisk variasjon, er det noe av det viktigste ved det å lære seg å bruke stemmen. Det finnes som sagt forskjellige syn på hva en god korklang er, men man må vel kunne forutsette at et kor som synger a cappella skal kunne høres godt i et rom av en viss størrelse uten bruk av mikrofon og forsterker.

En stadig tilstedeværende snublestein i a cappella kormusikk er intonasjonen, i hvert fall så lenge man synger musikk med definerte tonehøyder. Det finnes ingen tangenter man kan trykke for å kontrollere at man er på sporet. I blant kan man finne punkter å justere seg inn på igjen hvis man er kommet galt ut.

De fleste sangere synger på sitt relative gehør, til forskjell fra de få sangerne som har et absolutt gehør. Det betyr at de orienterer seg etter det de hører omkring seg i andre stemmer og i forhold til det toneforløpet de selv synger.

Både korintonasjon og klang er også et spørsmål om psykologi. Et kor som tenner på det de synger, som blir oppildnet av en ansporende dirigent, og som opplever at de får akkurat det tilbake av akustikken i rommet som de trenger, kan holde tonehøyden helt perfekt. Erfaring viser at korister som trives i hverandres selskap og er trygge på hverandre ofte intonerer bedre enn kor hvor forskjellige former for mistriivsel får råde grunnen.

Dette er noen av utfordringene et kor står overfor. De skal i tillegg formidle musikk, og kanskje folkemusikk.

Det å få tredve – førti mennesker i et kor til å intonere i samsvar med tradisjonen er ikke gjort i en håndvending, og den frie delvis improviserte rytmen kvederne benytter seg av kan være vanskelig å gjenskape i kor. Har man med ett eller flere akkompagnerende instrumenter, vil intonasjonen i stor grad være låst til å følge dette eller disse instrumentene.

I de senere årene har ett kor jobbet mye med religiøse folketoner, det er Oslo kammerkor. De har samarbeidet med kvederne Berit Opheim og Sondre Bratland. Koret har lært å kvede, og gjør det i grupper eller helt kor. Forsiringer og intonasjon er i tråd med den folkemusikalske stilen. Enkelte av arrangementene gir veldig store utfordringer i og med at de utarbeides som nærmest kollektive improvisasjoner over enkle skisser. Dette er utfordrende for et kor, og dette var det første koret som har prøvd dette.

Repertoaret synges på en måte som gjør at musikken bringes nærmere sitt eget utgangspunkt som folkemusikk. Dette går på klang og stemmebruk, intonasjon, frasing og artikulering, og bruk av tekst. Plata det er snakk om er "Dåm", som jeg kommer tilbake til.

Det er ingen norske kor som kan sies å stå i en muntlig traderingsprosess. Det er egentlig en umulighet, for det finnes ikke folkemusikk som originalt er utviklet i det folkemusikalske miljøet for kor, og som derfra kan formidles som et objekt egnet for muntlig tradering. Mange kor vil likevel kunne hente inspirasjon fra f.eks. Oslo Kammerkors arbeidsmåter som en mulig vei å gå for å komme nærmere folkemusikkens utgangspunkt, og de kan ha stort utbytte av å samarbeide med gode folkemusikkutøvere.

Mange kor har samarbeidet med jazzmusikere, f.eks. SKRUK fra Sunnmøre som har samarbeidet med Ytre Suløens Jazzensemble. Et slikt samarbeid gjør ikke koristene til jazzmusikere, selv om de framfører arrangementer på jazzlåter eller med innlagte jazzelementer. Dette vil for koristene bare kunne utgjøre en liten del av den musikalske helheten i øvings og framførings situasjonen.

Vil man utfordre koristene til å improvisere, skal man i utgangspunktet være klar over at dette krever mye av sangerne.

På samme måte stiller det store krav til korsangeren, - og dirigenten, å skulle tilegne seg en folkemusikalsk framføringspraksis.

### **6.3. Presentasjon av to korprosjekter.**

I denne delen av oppgaven skal jeg presentere to korprosjekter som resulterte i CD - plater for noen år siden. CD – platene heter; ”Dåm” m/ Oslo kammerkor, Berit Opheim og Sondre Bratland. Denne plata kom ut i 1995. Den andre er ”Op, op, I skal utsjunge” m/ Bodø domkor. Plata kom ut i 1991.

Begge platene inneholder religiøse folketoner, den ene utelukkende med melodier fra ett fylke (Nordland), den andre mere vid i melodiutvalg. Dirigentene i begge kor har arrangert mesteparten av melodiene selv for kor.

Platene er veldig forskjellige, selv om de begge altså inneholder religiøse folketoner. Oslo kammerkor har vært mer tradisjonsbevisst, i folkemusikktradisjonen, i sine arrangementer, mens Bodø domkor kombinerer, ”mixer”, sjangre i sine arrangementer.

Det at de er forskjellige er bra, for med det viser de hvor ulike uttrykk religiøse folketoner kan få.

Begge korene har etter sine første prosjekter / utgivelser arbeidet videre med folkemusikk. De har funnet sitt utgangspunkt i, sitt grep om, tradisjonen, og har fortsatt i samme sjangre. De videreutvikler altså sine uttrykk i nye prosjekter / plateutgivelser. Dette er interessant synes jeg, det viser at de liker å jobbe med folketonene, og ønsker å fortsette med å formidle tradisjonen.

Jeg har valgt disse to CD-platene rett og slett fordi jeg synes de er fine, spennende og de gjør noe med meg som lytter; jeg må synge med!

Jeg synes dessuten de er gode eksempler i denne oppgaven. De er begge bevis på at den trenden som startet på 1970- tallet fortsetter. Platene kom ut på første halvdel av 1990- tallet, og er gode representanter på revitalisering av folkemusikken. Det skal jeg utdype senere. Fra første gang jeg hørte ”Op, op I skal utsjunge”, har min interesse vært vekket for religiøse folketonearrangementer. I 1995 kom så den andre plata ”Dåm”, som gjorde at interessen og gleden over folketoner bare ble sterkere. Det å formidle folketoner gjennom kor er bare helt topp! Det gir en helt egen stemning å høre et kor formidle folketonene, det blir volum, og arrangørene har mange stemmer å spille på! Mulighetene er mange.

Jeg har vært på flere konserter der ”Dåm” har vært framført, og det gir en egen stemning å være tilstede under denne konserten. Alle har en flott opplevelse, også korsangerne.

Jeg har også vært på konsert med Bodø domkor der de framfører religiøse folketoner fra Nordland, og dette er også en flott opplevelse. I sine arrangementer har de musikere som spiller rock-komp til folketonene. Dette gir mye liv, og det ser ut som om korsangerne virkelig koser seg, og det samme gjør publikum.

Jeg vil også stille spørsmål om disse to korprosjektene kan kalles revitalisert, utfra Livingstons kriterier.

Kopi fra CD-platene følger med denne oppgave, slik at opplevelsen av musikken kan høres, og ikke bare leses om.

### 6.3.1. "Dåm" (1994-1995)

Denne plata ble laget og produsert i 1994, men forelå på CD i 1995, derfor er to år gjengitt.

Medvirkende på plata er Oslo Kammerkor m / dirigent Grete Pedersen (Helgerød), Berit Opheim og Sondre Bratland. I Oslo kammerkor er det mellom tredve og førti sangere, og på plata er det 10 sopraner, 9 alter, 9 tenorer og 8 basser. Koret har altså vanlig firestemmig-kor besetning. Det må også sies at mange av korsangerne har sangutdanning.

I CD-coveret står det følgende forklaring: "I folkemusikken er "Dåm" ordet som blir brukt for å seia noko om innleving, farge, harmoni og sjel i framføringa av musikken. Denne produksjonen er eit resultat av aktiv, men audmjuk leiting etter sjela i desse tonane som har blitt overleverte frå menneske til menneske – generasjon etter generasjon."

For Grete Pedersen, som satte igang kor-prosjektet, startet det hele med en kor-tur til Estland i 1991 sammen med Berit Opheim.

Under en konsert improviserte kor og solister over folketonen "Jeg vet en kilde", - og bestemte at dette måtte de lete videre på.

Grete Pedersen sier at tanken om å arrangere folketoner for kor hadde ligget i bakhodet i mange år. På 1980-tallet hadde hun besøkt Ole Bull Akademiet, og ble inspirert til å jobbe mer med folketoner. Hun prøvde å arrangere en folketone for kor, men ble ikke fornøyd. 10 år senere hadde Oslo Kammerkor samarbeid med Berit Opheim, kveder fra Ole Bull Akademiet. Den før nevnte Estlandstur og folketoneimprovisasjonen ble gjennomført, og de visste at dette måtte det bli mer av.

Utfordringen for dette prosjektet var at det lett blir kulturkrasj mellom det tradisjonelle og det klassiske når to kulturer møtes på denne måten, så hvordan kan man jobbe for å hindre dette krasjet?

Grete Pedersen og Berit Opheim satte for alvor igang med å skrive om norsk musikktradisjon høsten 1991. Sondre Bratland ble overtalt til å delta året etter, men Bratland var skeptisk. Da han fikk høre den første innspillingen, forsvant derimot hans skepsis. Han hadde hevdet at kveding er noe man gjør individuelt, ikke i et kor. Det skulle vise seg at det kan la seg gjøre allikevel.

Tidligere har folketonene stort sett blitt løftet inn i kunstmusikken, og idealisert når de ble arrangert for kor. Det har gitt vakker musikk, men tonene og klangteknikken er blitt noe helt annet enn det som var utgangspunktet.

Vi har tradisjonen fra Grieg, men Grete Pedersen har forsøkt å finne et annet spor, - komme ut av kunstmusikken. Den klassiske korsangen kan være vakker, men folketonen blir polert og pakket inn. Noe av særpreget forsvinner.

Grete Pedersen sier selv i et intervju med NRK :

"Jeg har vært redd for å trække på noe som er så fint og skjørt, at vi ikke skal få til den sjelen som folketonene krever. Men vi må ikke være så redd for den skatten, som er vår skatt, at vi ikke kan formidle den videre."

Hun sier også i samme intervju:

"Vi har lov til å feile. Gikk det ikke nå, så neste gang!"

Går det an å overføre noe av kvedernes syngemåte med tonaliteten og forsiringene i kvedingen, den frie rytmen basert på tekstdeklamasjon og et klangideal med andre overtoner til et klassisk skolert kor, var spørsmålet Grete Pedersen stilte seg.

Hun synes ikke det bør være sånn at for å synge norsk folkemusikk bør man være vokst opp i Vinje f.eks..

Koret ønsket å lære en stil og et språk, og det har de brukt mye tid på. Det at melodien er knyttet til teksten byr på rytmeproblemer, og dette var utfordrende for kormedlemmene.

Videre det å synge på konsonantene, det å holde tonen på en -n eller -ng.

Alle korsangerne fikk timer med Berit Opheim, Sondre Bratland og Halvar Håkanes for å lære seg å kvede.

Kan et kor kvede?

Sondre Bratland sier: ”Ikke at koret kan kvede, men at kveding er det essensielle og at vi har fått de enkelte i koret til å bidra mest mulig.” (Aftenposten 31.1.94.)

Når et helt kor har hatt enkelttimer med kvedere, over flere år, har nok mye blitt innlært hos sangerne.

Jeg har sett video-opptak fra innøvinga av disse sangene, og har sett hvordan sangerne jobbet for å lære kvedekunsten. Flere syntes det var vanskelig å få til ”krullen” i kvedinga, men de klarte det. Koret måtte prøve og feile i innøvinga/arrangeringa. Det var spennende når solistene og koret kom sammen og begynte å synge på likt, men etter å ha sunget, lyttet og lært, - mange av arrangementene er improvisert fram, har det hele fått en spennende og nyskapende form.

Jeg spurte Torill Aae, som var med i koret i flere år, om de fikk utdelt noter på arrangementene. Hun fortalte at det opprinnelig hadde vært noter, de som var med fra starten av fikk noter. Etterhvert ble arrangementene så forandra at de sangerne som begynte etterhvert bare lærte sangene gjennom øret, - gjennom tradering!

Det som var viktig for koret var å finne sjela i melodiene, finne dåmen (harmoni). Det er snakk om å finne sjelen i visa, der alt henger sammen; harmoni. I koret vil det si at en stemme finner harmoni med andre stemmer.

Sondre Bratland viser et bilde for å forklare dette, det gjør han i NRK-intervjuet jeg har nevnt før. Han sier at om du ser et bilde med en grønn farge, vil man si at den er fin pga at den står i forhold til den og den fargen.

På samme måte med stemmene i et kor.

Jeg synes bildet er veldig bra, det forklarer dåmen på en veldig bra måte. Det var altså på denne måten han forklarte dåmen for korsangerne.

Et annet problem korsangerne hadde i starten av øvinga, som opplevdes som vanskelig, var at tekstene tøytes og strekkes, og at korsangerne måtte lære seg nye måter å holde rytmen på.

Det var et stort prosjekt koret hev seg ut på, og to år skulle det ta før prosjektet var i havn; CD-plata var spilt inn og koret la ut på en presentasjonsturnè. Da hadde koret ca 50 sanger inne, men bare 13 presenteres på plata. 10 av sangene er religiøse folketoner. Og platen er en ren vokal plate, ”bare den menneskelige stemme, det mest spennende instrument av alle”, som Sondre Bratland sier det selv. (Credo nr 5, 1995)

Om sangvalget sier Sondre Bratland:

”Salmesang og åndelige viser ble brukt i enerom. Folk satt med salmeboka og sang for personlig oppbyggelse. Mange hadde et nært forhold til spesielle sanger, og man kan høre; ”det var sangen til bestefar...., det var sangen til Ola....”

Disse perlene har koret henta inn og sunget dem slik de ble sunget i enerom.

Sondre Bratland gir enda et bilde:

Om du tenker på en perle, og tenker at du kjenner på den, kjenn på kantene og fasongen. Den er blitt slik gjennom smerte og slitasje, til den nå er en gjenstand som er nærmest fullendt. Det vil være en fryd å få tak i en slik perle og kjenne på den.

Han sammenligner denne perla med folketonene. Den har blitt og blir til, kanskje i slit og masse øving. Men en vil få det til, og ved å øve blir resultatet like vellykket som en perle!

( begge disse tankene formidler Bratland i et NRK-program om ”Dåm”)

Arrangementene til ”Dåm” er laget av flere: Grete Pedersen, Sondre Bratland, Henrik Ødegård, Henning Sommero og Gunnar Eriksson.

Arrangementene er naturlig nok bygget omkring klangene, solide basstoner som fundament bærer mye, klare sopranstemmer legger seg på overtonene. Individuell improvisasjon underveis gir nærmest mysteriøse klangtepper. Her spilles det på forholdet mellom solistenes enkeltstemmer, koristenes enkeltstemmer og den totale korklangen, i alt fra entonig, spe melodiføring, via tradisjonelle kor-arrangementer til meget avansert harmonikk. Tradisjon og eksperimentering i skjønn harmoni.

Flerstemmigheten er gjerne hardingfeleinspirert, med mye åpne akkorder. Flere av arrangementene har også bordunklang ( en eller flere liggende toner i dypt register, brukt i bl.a. folkemusikk i mange deler av verden, men lite i vokal sang hos oss).

Ulike andre teknikker anvendes som f.eks henleder tanken på orgelklang, fløytetoner og klokker. Videre brukes korklangen hyppig som akkompagnement for solistene.

Korklangen rommer alt fra unison sang til de tetteste kluster.

Nye ting står nærmest i kø, og det skal noe til å bli vant til alle de nye lydbildene.

Koret sørger for sin egen instrumentalklang, for å si det slik, og synger sikkert, avbalansert og med stor sans for den nye toneverden de er satt inn i. Sangen ”Akk Fader” antyder en gregoriansk opprinnelse til folketonen, og det er jo ikke så rart, for alt som har med religiøs folkesang å gjøre har sine røtter i urkristendommen. Det oldkirkelige her kommer til uttrykk ved prest og menighet i dialog, som en liturgi.

Sangen ”Tenk når ein gong” byr på et utfordrende klangbilde, mens ”Kilden” tar med seg vokal ballast fra strupeklngen du finner den hos urfolkene.

Å koble to kulturer, kammerkorets skjønnklang og kvedertradisjonen, tar tid. Arrangørene vever inn kunstmusikalske effekter, også våre dagers, i disse religiøse folketonene. En gammel salme kan plutselig gro fram av myldrende hvislelyder og klangsjatteringer eller en uventet halvtone. Musikken blir på en måte både unorsk og urnorsk, det nye og det gamle veves sammen!

”En dristig velklang” kaller Martin Haug dette prosjektet. Han sier videre; ”Og platen klinger godt. Den representerer norske religiøse folketoner i nytt tonespråk. De melodiske vendingene er tradisjonelle, mens korarrangementene er til dels uhyre dristige. ”Dåm” er ikke bare blitt velklang, men også spenning. At kilden blir pietetsfullt ivaretatt, berger Sondre Bratland og

Berit Opheim for. Det er bare å nyte vokalprestasjonen og oppleve det sterke og inderlige uttrykket som ligger i deres framføring.” (Drammens Tidende – Buskeruds Blad 7.2.95)

B.Borgaas sier i Sarpsborg Arbeiderblad 15.2.95:

”CD-en treffer noe midt mellom kor og kveding, det kommersielle og det ”smale”, det eksperimentelle og det tradisjonelle. Men mest er det folkemusikk. Tradisjonelle folketoner med lange snirklete melodilinjer, nærmest vokal hardingfele, til dels betagende vakre.” De siterer også Grete Helgerød: ”Vi har prøvd å overføre kvedernes syngemåte til et kor, prøvd å stemme koret etter folkesangeren. Dirigenten gir koret litt av friheten som folkesangeren har uten at det skal bli helt vilt.”

Også Sondre Bratland siteres i denne avisen:

”Jeg sammenligner ofte det gregorianske preget i sangen med de norske stavkirkene. De har sin spesielle utforming som er typisk norsk, samtidig har de en kjerne vi kan følge langt tilbake i tid.”

Jeg vil ta med noen flere sitater fra avisene.

Fra Moss Dagblad 13.2.95.:

”Variasjon i korklangen har Grete Helgerød lagt stor vekt på. Til tider benyttet hun særlig de dype stemmene til en aeolus-harpelignende klang som man må til fjerne himmelstrøk for å finne maken til. Bruken av cluster, opp til 12 forskjellige toner av gangen, var også en spennende effekt, særlig når den ble gradvis innført og nedtrappet. De spesielle forsiringene som kjennetegner norsk folkemusikk har vært et problem for mange som har villet lage kunstmusikk. Grieg, som for øvrig ikke var noen folkemusikksamler av rang, slik som mange synes å tro, har valgt sin glimrende i den sene klavermusikken, men i ”Dåm” er det første gang et kor har gått inn i denne materien for å lære seg denne teknikken. Den gav en imponerende effekt. I tillegg skapte koret en spesiell stemning i kirken. De skapte noe nytt.”

I Vest-Telemark blad fant jeg følgende sitat etter konsert med ”Dåm”:

”Målet vårt med denne konserten er å finne tilbake til noko av det som har gått tapt i folkemusikken i spranget mellom overleveringane frå generasjon til generasjon, og nedteikningane av folketonane. Me vil få fram det spontane, det at kvar og ein stemmer i med sin stemme, slik at ein skaper eit musikkbilete basert på dei individa som syng.”

Ruth W. Meyer i ”Ballade” sier følgende:

”Grete Helgerød har fulgt sin intuisjon og gått inn i områder hvor ingen har vært før. Hun har koblet seg med tungvektene innen norsk folkesang, og gått på oppdagelsesreise sammen med Oslo kammerkor inn i tonale og klanglige landskap som hittil har vært heller fremmede innen tolkning og arrangering av norske religiøse folketoner. (...) Arrangementene er svært varierte, men bærer preg av mye unison sang med energi som gir assosiasjoner til kraftfull menighetssang før orgelets inntog. Oppå det unisone uttrykket vokser det fram clusterklanger, ostinatformer og temabrokker som skaper spennende klangflater. Mens svært mye av det som skjer i svensk fornying innen folkemusikk dreier seg rundt det rytmiske området, ser det ut til at den på norsk side er mer klanglig basert. (...) ”Dåm” er noe av det mest banebrytende som har skjedd med vokal folkemusikk på korfronten på lang tid!”

Bedre kan det ikke sies. Det er en flott plate!



Men så kan en spørre seg: er denne produksjonen et resultat av revitalisering?

JA, mener jeg.

Hvis jeg tar utgangspunkt i det jeg har sagt før om Tamara E. Livingstons definisjon og kriterier for revitalisering, kan denne produksjonen tolkes som revitalisering.

Først til hennes definisjon; hun sier : ”Fornyelse (gjenoppliving) er enhver sosial bevegelse som har som mål å restituere og bevare en musikalsk tradisjon.... og å forbedre eksisterende kultur gjennom verdier basert på historisk verdsetting og autensitet.”

Her tas det utgangspunkt i en musikalsk tradisjon; kveding. Fornyelsen skjer ved at det er et kor som lærer seg denne kunsten, altså en ny måte å restituere og bevare en musikalsk tradisjon på. Dette er det første koret som har lært seg kveding, men etter at de har gjennomført dette prosjektet er det flere kor som har blitt inspirert til å prøve.

Oslo kammerkor har satt igang en ny prosess. Dette var ett av revitaliserings-kriteriene til Livingston. En gruppe eller person setter igang en revitaliseringsprosess, de tar fram en tradisjon som er i ferd med å dø ut og prøver å innlemme andre i tradisjonen. Nå var det riktignok andre som løfta fram denne eldre tradisjonen, og det skjedde to tiår før denne produksjonen. Grete Helgerød (nå Pedersen) har ønska å gå ett skritt videre når hun ville prøve å vise at et kor også kunne tilegne seg kvederkunsten. Det har hun og koret med solister klart, og de har satt igang en ny prosess.

Et av de andre kriteriene til Livingston dreier seg om kildebruken. I dette prosjektet var kildene Sondre Bratland og Berit Opheim, som igjen henta sangene hos andre muntlige kilder. Når Bratland og Opheim har lært sangene videre har det skjedd på samme måte som de har lært dem, ved å synge sangene og repetere dem til korsangerne kan dem. tradisjonen fortsetter.

Et siste kriterie dreier seg om kommersielle virksomheter, og her er det (igjen) Kirkelig Kulturverksted som er utgiver. Dette plateselakapet har vist at de ønsker å ta vare på tradisjonene, for deres produksjoner av folkemusikk er mange.

Jeg synes det er mye som rettferdiggjør og begrunner en påstand om at denne produksjonen kan tolkes som revitalisering.

## 6.3.2. Tekster fra plata:

### JESUS GJØR MIG STILLE

Jesus, gjør meg stille, stille!  
Lad meg hvile i din trøst  
når meg Satan vil forvilde  
lad meg høre blot din røst!

Tal du til mit trette hjerte,  
skjenk det, Herre, salig ro  
O fordriv al nød og smerte,  
styrk mitt håp og øk min tro!

Vokt du meg for hver en fare  
når jeg tankeløs går frem  
fra den onde skjulte snare.  
Frels meg du, min Gud og ven!

Jesus, dann min egen vilje  
så den helt går opp i din,  
at ei noget oss må skille,  
men du helt og fuldt blir min!

*Tekst: Selma Sundelius-Lagerström 1896*  
*Melodi: Folketone frå Luster etter*  
*Ragnar Vigdal*

### KVEN KAN SEIA UT DEN GLEDA

Kven kan seia ut den gleda,  
å få vera Kristi brud,  
gå med krans og kvite klede  
heim til himmelen til Gud.

Før eg låg i synd og våde,  
tung var all min gang og veg.  
Då kom Jesus med sin nåde,  
å kor glad han gjorde meg!

Ja, den dagen - å for sæle!  
Aldri meir eg gløymer den,  
då eg høyrde hyrdingmæle,  
då eg vart ein Jesu ven!

Kven kan seia ut den fagnad  
å få høyra Jesus til!  
Jesus er mitt liv min lagnad,  
hans eg evig vera vil!

*Tekst: Lars Oftedal 1892 og*  
*A. Hovden 1927*  
*Melodi: Norsk folketone*

### JEG SER DEG DU GUDS LAM

Jeg ser deg du Guds Lam, å stå  
på Sions bergetopp;  
men akk, den vei du måtte gå,  
så tung og trang der opp!  
Å byrde som på deg var kast,  
all verdens skam og last!  
Så sank du i vår jammer ned  
så dypt som ingen vet.

Uskyldig Lam som så for meg  
deg ville ofre hen,  
din kjærlighet har bundet deg  
å få meg løst igjen.  
Du led og slet vårt fengsels bånd  
med naglet fot og hånd,  
du gikk med seier av din grav,  
din død oss livet gav.

Takk, Fader, att du var så god  
mot Adams falne ætt,  
du frelste oss ved Lammets blod  
og gav oss barnereitt.  
Deg prise nå hvert åndedrag,  
hvert sukk og herteslag.  
Guds Lam, for all den kval du led,  
takk, takk i evighet!

*Tekst: H.A. Brorson*  
*Melodi: Folketone*

### TENK NÅR EIN GONG

Tenk, når ein gong dei lettar, alle skuggar  
Som her ligg tyngjande på all min veg,  
Når sol, som aldri sig, mitt hjarta huggar,  
Og ljøs umstrålar kvart av mine steg!

Tenk, når ein gong er løyst kvar jordisk gåta,  
Ja, kvart eit spursmål som eg grunda på,  
Når aldri meir eg gruva tarv og gråta,  
Tenk, når eg Herrens veg skal klårt forstå!

Tenk, når ein gong eg hev i himlen vakna,  
Og kvart eit sår er lækt i Jesu namn,  
Og eg fær liva utan sorg og saknad  
I evig livd av Jesu Hyrdingsfamn!

*Tekst: etter Wexels ved A. Hovden og*  
*Hans Seland*  
*Melodi: Norsk folketone*

### KILDEN

Jeg vet om en kilde som ingen kan tømme  
Og ut fra den rinner der levende strøomme.  
Så kom da enhver som et beger kan trenge,  
Men kom uten penge, og dryg ei for lenge.

Den kilden er Jesus, den kjærlige, gode  
Med liv og med fred og med sannhet og nåde.  
Så drikk da, og styrk dig, det vil jeg dig råde  
Men kom uten penge, og dryg ei for lenge.

Et kar til å øse med har du i bønnen  
Gud Fader dig hører i navnet til Sønnen.  
Det evige livet av nåde er lønnen,  
Men kom uten penge, og dryg ei for lenge.

Så kom da og tvett deg, i renhets kilde,  
men skynd deg for ellers det kan bli for silde.  
Din evige frelse, du må ei forspille,  
men kom uten penge og dryg ei for lenge.

*Tekst og melodi: Etter Ole Alsmo/Ragnar Vigdal*

### JESUS LÆR DU MEG Å BEDE

Jesus, lær du meg å bede,  
Jesus lær du meg å tro!  
Jesus hjelp du meg å stride,  
Jesus gi en liten ro!  
Når jeg uti striden svekkes,  
og vil falle nær om kull,  
la da byrden fra meg lettes  
Mens jeg er så sørgefull.

La meg alltid stille være,  
Du tolmelige Guds Lam.  
Stille uti verdens ære,  
Stille uti spott og skam!  
At jeg er i all min vandring  
Mere rik på kraft enn ord  
Og utviser i min vandel  
Hva som i mitt hjerte bor.

*Tekst: Anonym fra 1200 tallet*  
*oversatt av M.B. Landstad*  
*Melodi: Trad fra Tingvoll*

*Tekst, 1. vers:*  
*Anders Nilsen Haave 1847*  
*Tekst, 2. vers:*  
*Gerhard Tersteegen 1730*  
*Melodi: Folketone fra Vardal*

### 6.3.3. Presentasjon av "Op, Op I skal utsjunge" ( 1991 )

Det er Bodø Domkor som synger på denne plata, med Bjørn Andor Drage som dirigent. I Bodø Domkor var det 17 sopraner, 16 alter, 11 tenorer og 11 basser i 1991, altså tilsammen 55 sangere. Flere av sangerne i koret er sangutdannet. Det er 3 solister.

I tillegg medvirker det tilsammen 13 musikere på plata, og alle er fra Bodødistriktet. De 13 musikerne har jazz- og rockbakgrunn. Plata ble spilt inn i Bodø domkirke, og det er Kirkelig Kulturverksted som også har gitt ut denne plata.

Alle melodiene er folketoner fra Nordland, og 6 av tekstene er skrevet av nordlendinger, eller som ihvertfall har bodd i Nordland.

Er musikken utradisjonell, er imidlertid sangene etter god gammeldags oppskrift.

Albumet rommer både salmer og folketoner, i originaltekst. Bjørn A. Drage sier at han ikke liker modernisering av tekstene.

Ett eks er dette:

Siste melodi på plata er "Dagen viker og går bort, en salmetekst av Dorothe Engelbretsdotter, fra Bergen, og hun skrev som kjent på 1600-tallet, i Barokken.

Bodø domkor synger slik: (1. vers)

Dagen viker og går bort  
Luften bliver tung og sort  
Solen har alt dalet bratt  
Det går mot den mørke natt.

I Norsk salmebok (1984) nr 805 står den samme salmen, men her lyder den slik:

Dagen viker og går bort  
Himmelen blir tung og sort  
Solen har oss alt forlatt  
Nær oss er den mørke natt

Koret har her brukt original språkdrakt. Det viser stor respekt for teksten(e).

Mange av tekstene er kjente, men mange av melodiene er ukjente. De er folketoner fra Nordland, og lite brukt rundt om i landet.

Vi er nok mer fortrolige med sør-Norges folkemusikk enn de rike tradisjonene i nord.

Som et lite PS må jeg med skam si at jeg som nordlending ikke kjente noen av melodiene, før altså Bodø domkor gav dem ut på plate. En liten unnskyldning har jeg; jeg var ganske ung da jeg flytta fra Nordland, og interessen for folketoner kom først senere. Men nå kjenner jeg dem, - og det var nok delvis denne plata som la grunnlaget for min interesse for folketonene!

Pga at de nordlandske folketonene er så lite kjent, var det stor glede da denne platen kom, og det i en drakt som har mulighet for å fange manges øre.

Her forenes nemlig tradisjonell korsang og rockens klang i et tonefølge som består av saxofoner og blokkfløyter, gitarer og en rekke keyboards, fra synth til orgelpositiv. Det er mye å glede seg over; nydelige instrumentalsoli og elegant bruk av synth sammen med koret.

"Selve ideen bak plata er å gjøre både kjente og mindre kjente sanger fra vår lokale musikkskatt tilgjengelig for det store publikum." (B.A. Drage)

Skikkelig fart i Bodø domkors plateplaner ble det da Erik Hillestad i Kirkelig Kulturverksted (KKV) tente på demo-opptaket de fikk tilsendt etter en konsert i 1990.

Erik Hillestad sier om plata: ” det friskeste innspill norsk kirkemusikk har vært utsatt for i overskuelig fortid”. ( sagt i Vårt Land, 27.8.91)

Han sier videre i samme intervju at plateutgivelsen demonstrerer en dyp respekt for folketonene og salmetekstene, og en fullstendig respektløshet for ethvert diktat om hvordan disse salmene skal omgås. Og, legger han til, denne utgivelsen åpenbarer dessuten to godt bevarte hemmeligheter: Nordland må ha de vakreste folketonene i verden, og Bodø har en rekke fremragende musikere og sangere.

Vel, KKV gav ut plata, og så kom kassettagiftfondet inn og sikret den finansielle siden av saken. Innspillinga skjedde over 4 dager i Bodø Domkirke.

Dette er den første plate som presenterer folketoner fra Nordland, og det må kalles et pionerprosjekt.

Pionerarbeid var det også at et kor sang folketoner i ”ny drakt”. Vi vet jo nå at 4 år senere kom neste korprosjekt med folketoner, nemlig ”Dåm”.

Jeg har spurt han om han ble inspirert av folketonebølgen / visebølgen på 70-tallet. Han sier at han var veldig begeistra for Nordnorsk Visegruppe, og starta tidlig å lage arrangementer til dem. Senere fattet han interesse for Garbarek / Buen Garnås – samarbeidet, og dette gav ham mye inspirasjon.

Bjørn A. Drage har selv alltid samlet på folketoner, og de første fikk han fra onkelen sin, Harald Bakke. Senere besøkte han museumssamlinger i Tromsø, Oslo og Bergen. I tillegg fant han mange folketoner i Saltdal kommunes kulturkontor. Han har også kjøpt mange bøker/samlinger. Han får også tak i folketoner når han reiser rundt omkring, ofte har organister og dirigenter lokale folketoner. Han tar vare på alt, og har altså brukt 10 av disse på plata.

Det finnes nok enda folketoner som synges bare til hjemmebruk. Bjørn A. Drage mener det fremdeles er store kunnskapshuller om folketoner fra Nordland.

Han sier videre at de nordnorske folketonene finner man ikke i salmeboka. Feks. Petter Dass sin fine salme ”Daabens Sacramente” burde vært der.

Koret synger den slik den skal synges – fullstendig urevidert og i et nordnorsk toneleie. Kjennetegnet på dette toneleie er ifølge ham *blanding*, den underlige blandingen, den voldsomme vekslingen mellom dur og moll, mellom lys og mørke. Du kan synges en sang med den mest ulykkelige tekst til stormende valsetoner.

Lindeman ville ikke ha noe av dette, og frem til nå har vi sett lite til nordnorsk toneleie i salmeboka.

Koret har altså ønsket å ta frem de originale nordnorske tonene. Bjørn Andor Drage har trukket inn de såkalt kirkefremmede musikkformer, og hentet rikdommen fra dem.

Koret var veldig entusiastiske og positive, det samme var musikere – og publikum, og i tillegg til plate, ble musikken spredt gjennom mange konserter.

Drage legger til at salmeplata ikke er blitt til i opposisjon, men den er blitt til i takknemlighet over et rikt musikalsk materiale.

Det er Drage som har samlet sammen mange av folketonene og det er også han som har arrangert alle melodiene på plata minus en, som Arnt Bakke har arrangert.

B.A. Drage ville lage bruksorientert arrangement, og kombinere gammeldags blandakor med rockemusikere.

Han sier: ”Alle folketonearrangementer rundt 1990 var uten for mye elgitarer og rock`n roll. Og vi hadde akkurat da et flott miljø rundt domkirka med unge musikere i alle slags stilarter. Erik Hillestad / KKV hørte en demotape og ble begeistret. Det ble innspilling på CD og Hillestad ville ha de mest rocka arrene. Bortsett fra besetning og stil, så er arrangementene egentlig nokså tradisjonelle. Jeg tenkte alltid at de skulle kunne brukes av alle typer kor, - ikke bare av gode kor.” (intervju)

Melodiene er alle fra Nordland, nærmere bestemt fra Majavatn, Tjøtta og Korgen i sør-fylket, og fra Beiarn, Bodin, Salten, og Lofoten/Vesterålen i nord-fylket. ”En del av melodiene er trolig lokale varianter av sanger som også fins andre steder i landet, mens andre sannsynligvis er originaler skapt av oss”, sier Bjørn A. Drage. ( Nordlys 27.8.91)

Akkurat dette er jo noe av kjennetegnet ved folkemusikken, den vandrer, og nye varianter skapes.

Når det gjelder tekstene, så har jeg nevnt at de er skrevet av flere som har bodd i Nordland. Den mest kjente av dem er jo Petter Dass. Han er representert med to tekster her, og nå har Bodø domkor har gjort enda to Petter Dass-tekster kjent, og det er jo et pluss. Etterhvert har jo også flere av Petter Dass` sanger blitt kjent, og blir brukt i salmebøkene. Elias Blix, en annen dikterprest, har også en tekst her. En annen prest er representert, en som het Per Davesa. Han har skrevet Langviso, og om den står det i coveret på CD`en:

”Langviso – sunget av Wilhelm Tiurdal, 93 år. Visen er også kjent gjennom Aron Sakariasen, Skigamslett, som sang den når han skulle kjøre med hest til Rengård – da varte visa til han svingte inn på tunet. Visa fortjener navnet fordi den opprinnelig har i alt 122 vers. Teksten ble trykket i Bergen i 1808 hos R.Dahls Enke. Forfatteren var lenge ukjent, men det var Hemnespresten Per Davesa (d. 1777) som stod for den nokså sørgmodige teksten. I den første trykte utgave står det: ”En læg Mands Betænkning over Verdens Forgjængelighet og Menneskers Møisommelighet i dette Livs usle Vilcår. Forestilled under Melodie av den bekjendte Kullkjører-vise: ”Du Bondemann på Isen gaaer”. De 122 versene er langt fra noen lovsang til livet!”

1. vers er som følger: ”Verden er en Møisom Gang i gjenom Tornehaven,  
Vor vej er Sandful, tung og trang fra Moders liv til Graven  
Fra Barne Pat til Svøbeklud, indtil at Aanden gives ut,  
Er idel Trang og Jammersang I Sorrig, Suk og Slaven.”

Veldig interessant å ta fram ukjente tekster og forfattere, og her gjør Bodø domkor en glimrende jobb! En av de ukjente forfatterne, er Tjøttamannen P.Gerhardt, og også melodien er herfra. I sitt lokalmiljø var han kjent, men her, gjennom denne plata, blir denne nydelige tekst og melodi (” Nu hviler mark og enge”) kjent for mange.

Bjørn Andor Drage sier at han ser det som en viktig oppgave å samle disse melodiene som ikke har blitt brukt i den grad de fortjener. Jeg har også spurt han om han mener interessen for folketonene er blitt større i Nordland, og det mener han det er. Bruken av folketonene og

bevisstheten om at de fins er større. Han har fått mange forespørsler om sine arrangementer for kor, og vet også at folketonene også spilles i kirkene i nord. Plata har båret frukt!

Dette er revitalisering! Kommer tilbake til dette.

Hva synes folk om dette prosjektet? Å gi ut ukjente folketoner fra Nordland, og så med rockekompi., det er noe som mange har formeninger om.

Jeg har oppsøkt arkivet hos Kirkelig Kulturverksted (KKV) og funnet masse interessant stoff fra avisene.

”Nordlys” sier 23.9.1991: ”Noe av den mest spennende musikken blir ofte laget når musikere med forskjellig bakgrunn slår seg sammen og spiller musikk av uvanlig opprinnelse.

Produsent E. Hillestad og KKV står ofte bak slike prosjekter. Det siste omfatter musikere fra Bodøs jazz- og rockemiljø på den ene siden og Bodø Domkor på den andre... Utgiverne ”rettferdiggjør” prosjektet ved å kalle musikken kirkefremmende, og det kan sikkert være riktig. Men det er også musikk som har full legitimitet i kraft av sin egenartede karakter; spennende, uvanlig og veldig underholdende. Bodø domkor har kanskje ikke landets beste sangsolister, men både Kristin Kostopoulus, Ellen Solstad og Ketil Hugaas fremtrer på en måte som kler dette prosjektet nesten perfekt”

Fædrelandsvennen sier 3.9.1991: ”..... Styrken ved denne platen er først og fremst at man har latt de forskjellige musikkformene og tradisjonene få plass sammen, uten at alt er presset inn i en og samme form. Det er plass for både rene korpartiturer og drivende gitarsoloer, skjønnsang og elektroniske effekter, og de får lov til å komplettere hverandre i stedet for å slå hverandre i hjel.”

Nordlandsposten sier 31.8.1991: ”.....Åpningssporet – ”Nu hviler mark og enge” med Ketil Hugaas som solist og ”Dagens auga sloknar ut” med Kristin Kostopoulus, er sterke eksempler på at Drage har funnet frem til vakre melodier som blir formidlet med en blendende skjønnhet. Dette prosjektet er helhetlig sett ikke bare spennende og innholdsrikt. Vi snakker om et verk som tar frem en stor kulturskatt, og som blir presentert i en krevende uttrykksform- ”Op, Op, I skal utsjunge” er et album som ikke kan sammenlignes med noe som har vært gjort tidligere.”

I Hamar Dagblad skriver Erik Larsen 27.9.1991: ” Sjelden eller aldri har en norsk utgivelse overrasket meg så gledelig som denne. .... Noen få sekunder av åpningskuttet ”Nu hviler mark og enge” var nok til å ”omvende” meg. Dette er kirkekormusikk for en bred menighet. Bodø domkor synger ikke stivpyntet til ulastelige salmestrofer. De henter fram nordlandske folketoner og bringer både rock- og jazz inn i kirkemusikken. Domkoret har dessuten en dirigent og arrangør, Bjørn Andor Drage, som tør å gå nye veier og som, i dobbelt forstand, får kormedlemmene med på notene. Et rikt rockemiljø i Bodø gir koret muligheter for å jobbe sammen med allsidige og dyktige lokale musikere. Henning Gravrok (sax) og Børge Petersen Øverleir (gitar) er to gode representanter som utmerker seg på denne utgivelsen. Favoritt-låt; ”I himmelen”, den løfter meg høyt.”

De positive kommentarene er mange, og det er ikke rart, det er en fin plate!

I forbindelse med utgivelsen av plata, kunne Bjørn A. Drage komme med følgende oppfordring, at nordnorsk folkemusikk også kunne presenteres i media på lik linje med folketoner fra Telemark. Folketonene fra Nordland har ikke vært brukt i den grad de fortjener.

Helt konkret oppfordrer han "Folkemusikkhalvtimen" til å kaste seg over nordnorsk folkemusikkmateriale. ( fra nynorsk pressekontor, 27.8.1991)

Så til tema; om revitalisering. Kan denne plata tolkes som revitalisering?

Jeg har lagt Tamara E. Livingstons kriterier for revitalisering til grunn for om ei plate som denne kan tolkes som revitalisert. Jeg vil svare JA, til dette. Hvorfor?

Om vi først ser på hennes definisjon; hun sier: "Fornyelse (gjenoppliving) er enhver sosial bevegelse som har som mål å restituere og bevare en musikalsk tradisjon... og å forbedre eksisterende kultur gjennom verdier basert på historisk verdsetting og autensitet..."

Her tas det utgangspunkt i en tradisjon som er i ferd med å gå i glemmeboka, de mange folketonene fra Nordland tas fram, og begynner å bukes igjen. Tradisjonen for folketoner i Nordland gjenopplives, og fornyes i form av at det skjer i et kor. Flere kor har så blitt inspirert til å synge folketoner. Bodø domkor har altså satt igang en prosess. Dette var også ett av tevtaliserings-kriteriene til Livingston. En gruppe eller en person setter igang en revitaliseringsprosess, de tar fram en tradisjon som er i ferd med å dø ut og prøver å innlemme andre i tradisjonen. Her skjer det konkret ved Bjørn A. Drages grundige arbeid, og Bodø domkors fremførelse.

Ett av de andre kriteriene til Livingston dreier seg om kilder. I dette prosjektet hadde Bjørn A. Drage gjennom flere år samlet folketoner fra Nordland. De var bare kjent i sitt lokalmiljø, eller de fantes på museum, men nå ble de presentert for et større publikum. Tradisjonen som startet som tradering er nå revitalisert, de blir kjent på ny, og andre kan synge dem og lære andre om tradisjonen fra Nordland. Tradisjonen fortsetter.

Livingston nevner også kommersielle virksomheter. De kan også hjelpe til slik at tradisjonen ikke dør ut. Her er det Kirkelig Kulturverksted som er utgiver av denne CD'en. Dette plateselskapet har vist gang etter gang at de ønsker å ta vare på tradisjonene, og deres produksjoner av folkemusikk er mange.

Så til et siste kriterie fra Livingston; spørsmålet om balansen mellom bevaring og forandring. Religiøse folketoner med rocke-komp. Kan det fungere?

Ja, de tar vare på tradisjonen. De ( Drage og koret) presenterer en gammel tradisjon, de tar den fram og gir ut plate, og bevarer den dermed. Ja, tekstene bevares til og med i original språkdrakt. Rammen rundt er rocke-komp, men som jeg har skrevet tidligere, den er blitt til i takknemlighet over et rikt musikalsk materiale. Det er ikke et angrep på tradisjonen, men et tillegg. Andre artister har gjort liknende prosjekter og har skapt en viss tradisjon på området, og det gjør det enklere å godta det moderne musikkuttrykket. Forandringen er ikke så veldig stor, sangen er original, det er bare "tilbehøret" som er "forandret".

Vil dermed si at kriteriet innfris.





## 7. Dagens arrangører og gårsdagens religiøse folketoner.

Det jeg vil fokusere på her er: Hvordan jobber dagens arrangører med gårdagens religiøse folketoner?

### 7.1. Grete Pedersen.

Jeg vil nå gjøre greie for hvordan Grete Pedersen jobber som arrangør av folketoner. Jeg har intervjuet henne, og startet intervjuet med å spørre om hva som er det første hun ser på når hun skal begynne å arrangere. Hun ser på melodien og teksten, og leter etter noe som passer. Gjøre noe mer med den, bestemme retningen, leke litt med ulike vinklinger/ideer. Skal arrangementet improviseres fram eller skrives ned tydelig, skal arrangementet være firestemt? Arrangementet må ikke låse melodien eller teksten!, sier hun.

På et seminar med Ragnar Vigdal lærte hun "Når solen går ned". Hun ville arrangere denne melodien etter et "romantisk" mønster (à la Lindeman)/koralbokharmonisering. Hun opplevde at da forsvant feelingen i folketonen. I dag vil hun si at *dåmen* forsvant. Det var så mye som ble borte i dette arrangementet utfra hva han hadde lært henne.

Hun vil at folkemusikken skal prege disse arrangementene, men hun er åpen for å lete etter nye virkemidler, gjøre arrangementene litt annerledes. Det er viktig for henne å komme bort fra det romantiske preget. Den romantiske tradisjonen utelukker det utempererte, intonasjons og stemmemessige, det å stemme sangen, vanskelig å få til et slikt arrangement. Blåtoner er også vanskelig å få til i denne type arrangement, som er romantisk basert.

Det er viktig å kunne få lov til å lage arrangement som tillot at det var metrisk fritt. Å kunne synge sanger som var metrisk og rytmisk frie, og der toner som ikke var bundet av piano kunne brukes, eks kvarttoner. Melodien fikk ha en framtreddende rolle.

I harmoniseringene bruker hun ofte kvart, kvint og sekund. Med sekund er det lett å være fri tonalitetsmessig. De stemmene som ikke har melodi skal ikke være vanskelig å synge, men noen utfordringer gis. I arrangementet av "Nu solen går ned" (se neste side) har sopraner melodien, alter og tenorer gis noen utfordringer mens de synger på konsonantlyden ng, og bassene har bordunklang i 3. vers.

Basstemmen, den lange tonen i bønn, gjør noe med tonaliteten. Tanken bak er understrengen på fela, og fra sekkepipa. Lett å stemme etter grunntonen i bønn. Grunnlaget ligger i naturtonerekka. Bassene mixer vokalene slik at klangflaten endres sakte. Leting etter overtonesang. Koret har jobba mye for å finne fram de klangene. Tradisjonen med overtonesang finnes i sakralsang og i "diggelydoosang" (Australia). Den dype basstonen er også jobba mye med, og stemmebåndene må være veldig avspenst for å få dette til. Viktig også for henne at det ikke bare ble grunntonen som ble brukt, så bassene veksler mellom andre toner også.

Her følger et av hennes arrangementer; "Nu solen går ned". (1.-3.v.)

1 NU SO LEN GÅR NED, 7 OG AF - TE - NEN  
 2 HAV TAKK FOR 1 DAG, 7 GUD FAD - ER 1

AW! Gude Helgøed  
 BRE DER PÅ HIM - LEN, SOM

1 NU SO - kint  
 2 HA TA - kint

LEN kint kint  
 kint

BRE kint  
 kint

DER (kint - kint)  
 kint

1 JOR - DEN SIN FRED,  
 2 FRED - MET MIN SAK!

1. SMA - FUG - LE - NE FLY - VER TIC  
 2. DU HAR HEG OM HEG - NET, ALT

1 SIN FRED  
 2 MIIN SAK!

sektion  
 sektion

sektion  
 sektion

sektion  
 sektion

RE - DER - NE HEN 7 OG BLOM - STEN HAR LUK - KET SITT  
 ONDT FRA MEG VENDT MITT AR - BELD VEL - SIG NET, MEG

ØY - E I A - JEN 7 SA LUK - KE SEG OG - SA, MITT  
 LYK - KE TIL - SENDT, SA MIL - DE - LIK TIL MER - NE

HJERTE 1 LØNN 7 MED GUDE - LIG BØNN, MED  
 FOR MEG HEN - RANDT, TAKK SEJE DEG SA SANT, TAKK

GU - DE - LIG BØNN !  
 SEJE DEG SA SANT !

3 FOR-LAD MIG MIN GUD, HVAD JEG HA VER SYN- DET I-

MOT DI - NE BUD. DU PRØVER MITT HJER-TE OG

KJENNER MIT PUND. DU HØRTE HVERT ORD, DER GIKK

UD AF MIN MUND; LAD VÆRE, HVAD DE - RI VÆR

SYNDIGT OG SLEMT, TIL - GI - VET OG GLEMT, TIL -

GI - VET - OG GLEMT !

Hun vil at lydbildet skal være åpent, derfor bruker hun lite ters/sekstbaserte klanger. De gjør at akkordene blir for tykke. Det skal være plass til å gjøre ornament, kruller. Grete skriver ut noen arrangement, mens i andre får koret bare teksten mens hun satt ved pianoet og spilte akkordene hun ville bruke. Hun kunne da rope ut F-dur, C-dur osv, og mens koristene sang måtte hun korrigere; for mye septim, ters.... osv. På denne måten kan et arrangement bli til. Dette skjedde i arrangeringa til ”Alene Gud i himmerik”. Her fikk bassene grunntonen, tenorene skulle doble melodien med ters noen steder, altene kanskje kvinten. Litt av bedehusstilen skulle trekkes inn. Etterhvert finne hun ut at for mange tenorer synger en gitt tone, og ber dem heller synge en A. Dette gjør at det blir et levende arrangement. Når nye folk kommer inn i koret, må de lytte til hva som skjer, og justere. Kanskje er det for få på en tone f.eks den høye tersen, og da får flere beskjed om å legge seg på denne tonen. For sangerne blir dette utfordrende, men på spørsmål om dette, sier de at de kommer fort inn i det nye.

En del av arrangeringa blir til underveis. Improvisasjonen er ikke bare at sangerne gjør som de vil, men en del av improviseringa er styrt av dirigenten. Hun kan be noen sangere ta de og de tonene eller andre sangere legge på mer krulling. Jeg har sett Grete ”i aksjon”, og hun kan f.eks holde opp tre fingre mot noen sangere, og det kan bety at de skal legge seg på en durters. Kommunikasjonen mellom dirigent og kor må være meget god for å få til dette.

Krulling kan markeres med en bevegelse i handa.

Alt trenger ikke være innøvd, da noen arrangement blir til der og da, f.eks i løpet av en konsert.

Som musiker liker Grete Pedersen å ha mulighet til å være impulsiv. Ting skal være godt innstudert, men samtidig skal friheten være der, i forhold til tempo, dynamikk m.m. ”Vær og føreforhold” spiller inn. Hun må musisere på denne måten. Dette gjør at ikke en konsert er lik den andre. Tempi kan endres og repertoaret skifter jo og. Nye sanger øves også inn, gjerne rett før en konsert. Dette skjedde med et av hennes arrangement. Hun hadde funnet fram noen akkorder dagen før øvelsen og foran to konserter, og arrangementet ble til underveis i øvelsen. På den ene konserten gikk det som hun hadde tenkt, mens på den andre ble det helt annerledes resultat. Arrangementet var ikke bearbeidet nok. Da tenker hun at hver konsert er en prøve til neste konsert.

All musikken må ikke være ”i boks”, det må være rom for at noe av musikken er ”åpen”.

Sangerne i Oslo kammerkor har måttet lære seg til å hvile litt ”i kaos”, ting kan bli litt annerledes enn de hadde avtalt. Det er ingen krise at ikke ting blir som de tenkte. Av erfaring vet de at det ikke er kaos, koret har oppnådd en trygghet.

Dette stiller krav til dirigenten, for hun må være veldig tilstede. Det blir en skapende prosess der og da.

Hvis et arrangement skal improviseres fram, vil hun gi nøkler til folk. Improvisasjonen kan ligge i melodien, på tre/fire toner, på klang, som at det skal bygges opp til en stor klang og så ned igjen, slik arrangementet er på ”Kilden”. Her begynner melodien, og så kommer en tone som så bygges opp og opp til en høydepunktklang, for deretter å bygges ned igjen, så kommer melodien igjen, og så er arrangementet over.

Det kan ikke være så mange slike arrangementer på en konsert, en eller to går bra. Variasjon er viktig for Grete. Det tenker hun også på når hun arrangerer, hun tenker på at arrangementene skal bli forskjellige. Derfor bruker hun mye tid på tankeprosessen.

I arrangementet av ”kilden” starter improviseringa ved at bassen ligger i bunn (grunntone), så vandrer tonene mellom sangerne; kvint, sekst, septim, oktav, sekund, ters osv..... På konserter er det litt tilfeldig hvordan folk står, så tonene er ikke delt ut på forhånd. Hun vet hvem som skal på toppen, disse er de eneste som vet, og disse gjemmes til slutt. Det gjelder å finne et passe tempo slik at musikken brettes ut som en vifteform. Da kan det være skummelt å være ny sanger og ikke vite helt hva jeg skal syngje. Du må ta tonen etter sidemannens tone! Sånt noe er gøy, sier Grete. Det er nok mange flere utfordringer for kammerkorets medlemmer enn andre kormedlemmer!

Gehøret utvikles.

Når koret synger folketoner står de ofte rundt i kirka, noe som gir en egen stemning for tilhørerne. Dette er det tenkt på i arrangeringa. Det skal bli en annen lytting for publikum. Det skjøre, det at stemmen av og til svikter, kommer også bedre fram. Arrangementet blir ”rent, uten pudde og parfyme”! Denne renheten tiltaler Grete Pedersen, både på godt og vondt. Hun vil gjerne utvikle det enda mer, enda mer ytterligere i det vokale uttrykk, få viska ut begrep om hva som er stygt og pent, fint og ikke fint.

Grete Pedersen kombinerer gjerne to folketoner i et arrangement, som f.eks. ”Kven kan seia ut den glede”, og ”Jesus gjør meg stille”. Det gjelder å se hva som passer. Noen ganger har koret lagt flere toner oppå hverandre, som et collage, noe som kan bli veldig fint. I det eks som er nevnt synger mennene melodien mens kvinnene kommer inn med et kløster, og etterhvert kommer solisten (Sondre Bratland) inn med ”Kven kan seia”. Melodien kvedes, og etterhvert kommer også bordunklingen inn i basstemmen. Denne improviseres. Når solisten begynner å syngje hører du det knapt. Koret syngjer så sterkt, og det er meninga.

”Jesus gjør meg stille” kan sies å være et mer minimalistisk arrangement. Melodien syngjes svakt, og i kanon. Dette gir en følelse av vev, eller teppe. Referansen her er ”Ligiti Lux et Terra”, et verk fra 1960-tallet, der man syngjer en melodi i kanon. Det høres og ser vanskelig ut på notene, men så er det noe enkelt som skjer: En melodi syngjes unisont, i kanon, og der man starter på forskjellige steder. (se noteeks. neste side)

I ”Akk Fader, la ditt ord” begynner guttene, jentene kommer inn først vers 2, og veldig svakt og noen sekunder etter guttene. (= time-feeling) Det blir en slags kanon. Jentene blir etterhvert sterkere og gutta svakere og svakere, og på et tidspunkt skifter ”time-feelingen”, og publikum føler de følger timingen til jentene, pga de blir sterkere og sterkere. Da forrykkes de i tid. Dette er et fint musikalsk uttrykk synes Grete Pedersen, for det forskyver musikken på en måte. Noen ganger lykkes dette på en konsert, andre ganger ikke. (se noteeks. s. 62)

Det med å forskyve er en måte å arrangere på. Det er ikke en ny arrangeringsmåte, den finnes i flere tradisjoner, også fra 1400-1500-tallet i Quad-libet-sang. Da var melodien i et annet tempo. Denne måten å arrangere på er ny i folketonearrangementer. Mange elementer i Gretes arrangementer er tatt fra andre musikkjangre, også samtidsmusikken.

Neste sider: s. 61: noteeks. ”Jesus gjør meg stille”

s. 62: noteeks. ”Akk fader, la ditt ord din ånd”

Ebm

# JESUS GJØR MEG STILLE

G#H/SB

HERRE  
SOLIST

JESUS, GJØR MEG STILLE, STILLE  
LAD MIG HVILE I DIN TRØST  
NÅR MIG SATAN VIL FORVILLE  
LAD MIG HØRE BLOT DIN TRØST

JENTER,  
TEPPER, INDY. TEMPO  
V. 1

HERRER

TAL DU TIL MIT TRETTE HÆRTE,  
SKJENK DET, HERRE, SALIG RD  
O FORDRIV ALL NØD OG SMERTE  
STYRK MITT HÅR OG ØK MIN TRO!

→ LIGG

DAMER

**Out**  
VOKT DU MIG FOR HVER EN FÆRE  
NÅR JEG TANKELØS GÅR FREM  
FRA DEN ONDE SKULTE ØNARE  
FRELST MIG DU, MIN GUD OG VEN!

GUTTER  
BÅNN + 1 + 5

DAME  
SOLIST

JESUS, DAN MIN EGEN VILJE  
SÅ DEN HELT GÅR OPP I DIN,  
AT ET NOGET OSS MÅ SKILLE,  
MEN DU HELT OG FULDT BLIR MIN!

OVERTONE MIX

HERRE  
SOLIST

T Lars Oftedal 1892  
O Anders Hovden 1927  
M Norsk folketone (Setesdal)

## 377

*d. Salgmann*

Kven kan sei - a ut den gle - de å få  
ve - ra Kris - ti brud, gå med krans og kvi - te  
kle - de heim til him - me - len, til Gud!

TEPPER, SOM START

TUTTI  
HERRER

- + 2 Før eg låg i synd og våde,  
tung var all min gang og veg.  
Då kom Jesus med sin nåde,  
å kor glad han gjorde meg!
- + 3 Ja, den dagen — å for sæle!  
Aldri meir eg gløymmer den,  
då eg hørde hyrdingmæle,  
då eg vart ein Jesu ven!



EV. FREHØY, SOLISTER  
BÅNN VÆK

+ BÅNN

# AKK FADER, LA DITT ORD DIN ÅND

G. H. Sæverid

G#m

V. 1 FORSANG + HERRER

V. 2 HERRER ... i troen finst og sterke ... til lavint  
DAMER PÅ TEGN (OBS! ul. tidly) på tegn.

V. 3 S/A TEKST: TOTTI TEKST

O HELIG ÅND KOM, GI OSS SA-TIL DEG VÆR SKATT VI JUKKER DAG OG NATT  
1x 2x: LYS OG KRAFT, SOM FEDRENE HAR HATT

DA KRISTE DOM- MEN STOD, SOM TRE MED FRISKEST ROT

MED FRUKT SOM PUR-PUR OG SOM SNE, O HERRE. LA DET SKJE

DE

Med noen arrangementer kan det låte tøft med parallelle kvarter/kvinter, men de må ikke bli gjennomgående hele veien. Når skal vi fravike det, når blir øret trøtt av det? – det er spm som kommer under/i prosessen med arrangementene. Arrangøren må finne balansen. Helhet for konserten må det også tenkes på. Mellom to melodier kan man legge et kluster. Noen av klusterne er bestemt hvordan de skal være; at noen begynner med en sekund, deretter tar noen en sekst, andre en halvtone under/over, kvarttone under/over, -at det er utstudert. Andre eks er ulike skalaer som kan brukes, der de ulike stemmene starter på forskjellige toner, etterhvert ender disse på en akkord, og der kan Grete ta bort toner/legge til, ta bort folk, og dermed kan nye akkorder skapes der og da. Igjen er dette et eks på samspillet mellom kor og dirigent. Hun kan der og da bestemme at hun vil ha de og de tonene, og sangerne må som sagt være konsentrerte. Hun kan også velge at noen synger lyse, akkordfremmede toner, og når Grete hører hva som kommer kan hun så slå av/på ettersom det passer. Hvordan dette skjer? Det kan være nok at hun ser på de som f.eks. har de lyse tonene og vise dem ved tegn/bevegelser.... Noen ganger lar hun toner ligge som overgang mellom sanger, ofte er det ikke avtalt på forhånd.

Grete Pedersen ha absolutt gehør, noe som er en fordel, for hun vet hvilke toner hun skal trekke fram, f.eks. fram mot en e eller f, slik at hun kan styre det i en retning hun vet fungerer. Hun har en formening om hvor koret skal. Av og til dreier arrangementet i en annen retning enn hun trodde. Hun hadde kanskje tenkt å gå i den retninga, men når det skjedde, må hun kanskje gå i en annen retning. Koret kan ha satt igang ting hun ikke visste om, noe helt nytt kommer fram, og da kan hun spinne videre på det igjen. Et veldig reelt samspill!

Noen av kormedlemmene vet at om Grete ser på dem vil hun ha dem til å improvisere, og frihet til å gjøre hva de vil i en liten periode.

Å trekke fram enkeltstemmer, av og til for en liten solo, er også noe hun benytter seg av. Spennende for koret; hvem vil dirigenten skal synges solo i dag? Etter mange konserter kan noen ting gro fast. Noe kan etterhvert virke innøvd/innstudert. Masse prøving og feiling har det vært i prosessen.

Når noe skurrer veldig, hva skjer da? Da gjelder det å finne fine overganger, evt begynne på ny sang. Kravene skjerpes for dirigenten i improvisert musikk. Skapende der og da!

Å be folk synges ikke helt presis er også et interessant trekk. Det kan være fantastisk at det er presist, men også at musikken er upresis, eller at folk ikke synger lik tekst. Tralleteing kan ofte gi gode effekter når ikke folk traller likt, gir rikere korklang. Hun vet ikke om spelemannslag tenker sånn, men hun synes det fungerer bra i korskammenheng.

Musikkbildet blir ikke så rikt. Musikken kan gjerne sveve litt. Det er ikke å forakte å synges en melodi helt enkelt heller, unisont. Alle kan synges melodien på sin måte, på likt. Å synges melodien fritt. Unisont og fritt, og legge på kruller der de måtte ønske, med fri tonalitet. Slik var salmesangen i gamle dager, med forsiringer bla. Spennende å høre på! Frodig! Dette med ulike tempi er en gammel tradisjon, og verdt å ta fram igjen.

Under arbeid med folketonegudstjenestene ble dette jobba aktivt med. Organisten improviserer mens menigheten og koret synges melodien. Menigheten kommer etterhvert inn i det nye, og tør å synges ut, de opplever frihet, de trenger ikke å følge noen. Organisten bare akkompagnerer, styrer ikke sangen.



Mange har arrangert folkemusikk, Brahms, Lindeman og Grieg, men de holdt seg til den tempererte skala og innen romantisk tradisjon. Knut Nystedt prøvde seg på å arrangere folketonen slik de ble sunget.

Grete Pedersen finner inspirasjon til sine nye arrangementer fra alle musikktradisjoner, fra samtidsmusikk til barokk musikk. I bunnen ligger folkemusikken, med kveding m.m. Innfallsvinkelen til folketonene er mange, se bare på "Gåte". Grete er ikke redd for at ting skal bli forflata, mye mer redd for at ting skal bli for konverserende, at det blir tatt for mye vare på. Kanskje kan koret stoffet bedre og bedre, og blir sikrere, men Grete mener at stoffet skal ut og leve blant folk. Forskjellige innfallsvinkler kan komme, du kan like eller ikke like, men det er på en måte en del av livet.

Innenfor folkemusikkmiljøet synes mange det er flott det Oslo kammerkor gjør. Grete har fått mange gode tilbakemeldinger, og det frister til å gjøre mer, til å holde på.

Tekster skrives ned, noen arrangementer blir skrevet ut. Mange ønsker notene for å bruke dem i egne kor, men sannheten er at få noter m/arrangementer fins. Dette er også en del av tradisjonen, traderinga! Men hun ser også problemene mange vil møte når de må skrive ut arrangementene selv, det kan bli feil. Kormaterialet må skrives ut for å leve videre.

Oslo kammerkor har hatt nært samarbeid med flere tradisjonsbærere. Utøverne har blitt kjent med tradisjonen, og har fått en viss trygghet til denne.

Koret har også sett at notetegnene vi er kjent med ofte ikke fungerer i folkemusikken.

Noteskriften er ikke tilfredsstillende.

Derfor kan enkelte arrangører lage sin egen måte å notere på. Se eks av Henrik Ødegård.

(neste sider)

Grete synes dette forklarer/hjelper noe, men er ikke godt nok. Noen tilfredsstillende løsning er ikke funnet enda.

Forskjellige former har fungert, som noen tegn i gregoriansk sang som viser om tonene går opp/ned.

Dette er altså et problem for arrangørene av folketonen/folkemusikk. Slike opplysninger til notasjonene som Henrik Ødegård gir er en måte å komme over problemet på.

Muntlige beskjeder/overlevering er en annen, noe Grete Pedersen benytter seg av i sine arrangementer. Jeg har nevnt tre fingre som kan bety durters. Litt knekk på fingeren indikerer moll. Fingre kan også benyttes for å markere akkorder.

## **7.2. Henrik Ødegaard.**

Nå til Henrik Ødegård og hans arrangement.

Jeg har snakket med ham, og spurte han om hvordan han jobbet med arrangementene.

Til "Dåm"-prosjektet fikk han et kassett-opptak, ingen noter, slik Sondre Bratland sang. Han visste at sangerne kunne teksten og melodien, sangen hadde en fasong som de kunne.

Arrangementet er mer nyansefullt enn en vanlig korsats/arrangement, og det er mange tette klanger. (se neste sider; "Krist stod op av døde").

Gutta visste hvordan de kunne synge, og damene retta seg etter dem. Notasjonen sier mye.

Den angir også forklaring på hvissinga i S/A, som repeteres i mye av arrangementet. Spesiell virkning, gir en ostinatfølelse.

Utfordringa hans var å skrive ned tonene. Han sier det er mer i musikken enn det han kunne skrive ned med tradisjonell notasjon, derfor benyttet han andre tegn, som forklares på første side.

Henrik Ødegaard:







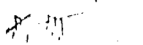
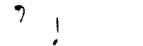
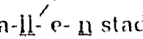
# Krist stod op af Døde

Blandet kor (SSATBB)

Etter en norsk folketone sunget av Sondre Bratland

Tekst: Anonym fra 1200-tallet, oversatt av M.B. Landstad.

Om notasjonen:

-  : Tonen synges litt kortere enn notert
  -  : Tonen synges mye kortere enn notert
  -  : Tonen synges litt lengre enn notert
  -  : Tonen synges mye lengre enn notert
  -  : Tonen synges 1/4 tone ( ca. 50 cent) høyere enn notert
  -  : Teksten hviskes, med individuell start og tempo
  -  : Synges så raskt som mulig
  -  : Pustetegn
  -  : Kort glissando opp til tonen
- a-ll- e- n stad: Strek under bokstav/er, stavelse: "Syng på" denne!

The musical score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It begins with a 'Wisper. mf' instruction. The Soprano part has a long horizontal line. The Tenor part starts with 'Krist stod op' and 'f:'. The Bass part has 'f: > mf' and 'kri kvent'. The lyrics are: 'Krist stod op af Dø-de, Og frelste os af Mø-de Thi vil vi al-le væ-re glad Og Lø-ve Gud i vi-ters vi-ters'. There are various musical markings like 'x', 'v', and 'u' above notes, and 'kri kvent' and 'fre selvst' below the Bass line.

S  
A  
T  
B

*f* *Ind tpo*

ky Krist stod op *f* (brystklang)

ky Son Var *f* *krøst* → han *paralle*

a-ll-e-n stad. ky-ri-e e-le-i-son Var han

ky *krøst* Son *selvt* Va

ei op-sta-n-den a-ll Ver-den var for-gang-en Men ei ter

ei op-sta-n-den a-ll Ver-den var for-gang-en Men ei ter

SI: Så lo-ve vi vor Her-re kjar

SII: *krøst* *stod op*

ha-n opp-stan-de-n er Så lo-ve vi vor Her-re kjar

ha-n opp-stan-de-n er Så lo-ve vi vor He-rr-e kjar

sta Så lo-ve kjar

I  
S  
II  
A  
T  
B

Ky-ri-e e - le - i - son  
 Ky-ri-e e - le - i - son  
 Ky-ri-e e - le - i - son

Gud vi gi-ve A-ron...  
 Gud vi gi-ve A-ron, og  
 Gud vi gi-ve A-ron, og  
 Gud vi gi-ve A-ron, og

Ky — — — le — — — son Gud vi gi — — — ve A-ron, og

I  
S  
II  
A  
T  
B

Her - ren Hal - le - lu - ja med Liv - se - ns lyst  
 Her - ren Hal - le - lu - ja med Liv - se - ns lyst  
 Her - ren Hal - le - lu - ja med Liv - se - ns lyst  
 Her - ren Hal - le - lu - ja med Liv - se - ns lyst  
 Her - ren Hal - le - lu - ja med Liv - se - ns lyst

Syn - ge højt for Her - ren Hal - le - lu - ja med Liv - se - ns lyst  
 Syn - ge højt for Her - ren Hal - le - lu - ja med Liv - se - ns lyst  
 Syn - ge højt for Her - ren Hal - le - lu - ja med Liv - se - ns lyst

Syng højt for Her - ren Hal - le - lu - ja med Liv - se - ns lyst

I II  
 A  
 T  
 B

han er vor Hjer-tens trøst — kist stod op  
 han er vor Hjer-tens trøst — ky - ri - e  
 - stus han e-re, vor Hjer-te-ns trøst — ky-ri-e e-le-i-son  
 ky - ri - e e - le i -

*mp* *mf* *mf*

Hal - le - lu - ja — Hal - le - lu - ja — Hal - le -  
 Hal - le - lu - ja — Hal - le -  
 Son — ky - ri - e

Thi vil vi a-ll-e væ-re glad Loo-ve Gud  
 lu - ja Thi vil vi a-ll-e væ-re glad Loo-ve Gud  
 lu - ja Thi vil vi a-ll-e væ-re glad og Loo-ve Gud  
 kist stod op

*Ind: tpo*

krist stod op s. 5.

all - en stad ky son

all - en stad ky krist stod op

8 a - ll - e - n stad - ky - ri - e e - le - i son

ky son

5/4

Dur: ca 3'30"

### 7.3. Gunnar Eriksson.

Gunnar Eriksson har også arrangert noen melodier på denne CD`en. Jeg har snakket med ham om 2 av arrangementene.

”Jeg ser deg du Guds lam”:

Her kveder jentene i 1. vers. Etterhver kommer herrestemmene inn, med et ”lydteppe”, og med bordun på dominanten (kvinten), pga åpenhet. Så kommer også en mediant, stor ters ned fra grunntonen. Dette gir en harmonisk følelse. Denne klangen blir så borte, pga tekst, ”så sank du ned”, og mannsstemmene kommer inn med en fallende skala, kluster. (Se fig. B neste side.)

Dette kluster innleder 2. vers. Her er Sondre Bratland solist, og mannstemmene er med, etterhvert kommer også damene inn.

I 3. vers tynnes klusteret ut, og det er Berit Opheim som er solist. Damestemmene kommer inn med en ”klokkeklang”, et ostinat –”i evighet”- i S/A. (Se fig.C neste side.) Dette er en 13/8 takt, og som ikke har sin rot i folkemusikken, men som Gunnar Eriksson har brukt en del av i sine arrangementer. Det er først enstemt, så tostemt, og deretter også med tenor og bass.

”Tenk når eingong”

Dette arrangementet starter med ”o” i mannsstemmene, og damene kommer inn med et ostinat ”når ein gong”. Her har Gunnar Eriksson gjentatt tekst/melodi fra sekvensen ”..når eingong..” fra versene, han har laget noen ”reprisesoner”, en refleks av melodien. Dette skaper nye assosiasjoner, kanskje klokkeklang.

Det er 3 vers i folketonen. I versene er det solister (Sondre Bratland og Berit Opheim) med et korteppe(mannsstemmer) bak, som får et cresc. i vers 2, før decresc. kommer i 3. vers. Ostinatet m/ jentene gjentas i 1. og 2. vers. Til slutt improviserer Berit Opheim.

Neste sider; s. 71: ”Jeg ser deg du Guds lam”

s. 72: ”Tenk når eingong”.

(A) solo  $\epsilon b m$  ? Jeg ser deg

Tutti AT (8)  $\epsilon b m$  (VI-3)

Jeita v.2 (1)

(B) 3 A sanke din mel v.1

(8) T B } slutet av v.2 w. uppiat

(C) i.e.v.3 i e vighet e-vighet i

S solo 1 + solo 2 etc 3 3 2/1

13/8

evig het evig het eller A<sup>2</sup> 2-3x sedan na

(A) e.v.2 "gale" Toenke nars en gang

(8) nars en gang v.2 luppil

(B) + ibland bas bo

(C) slutet v.3 samma som C men + oktaver + 2 soti ibland nars en gang

Gutten siste vers  
 Uns Bud inn



# TENK NÄR EINGONG

Ebm

G. ERICSSON

*trilli*

NÄR EIN GONG

2-3 x

v1 JENTE SOLO

*SOLI*

v2 JENTE SOLO

i BLANT

B b 0

v.3 GUTTESOLO

M/ IMPROVISAJON EN JENTE

CODA

i e - vig - het, e - vighet, i

evig - het, evig - het

NÄR EINGONG

+ eventuelt

Ein gang i himmel - salen

ev. harmon

#### **7.4. Bjørn Andor Drage.**

For Bjørn Andor Drage var det viktig at arrangementene skulle bli bruksorientert på plata ”Op, Op I skal utsjunge”. Han hadde en ide om å kombinere gammeldags blandakor med rockemusikere. Alle folketoner så langt (rundt 1990) var uten for mye elgitar og rock`n roll. I Bodø var det et flott musikkmiljø rundt domkirka på den tida, og de spilte i alle slags stilarter. (Drage var organist i domkirken)

Bortsett fra besetning og stil, så er arrangementene nokså tradisjonelle. Han tenkte at de skulle kunne brukes av alle typer kor.

Senere har han laget litt mer ”rare”(ifølge ham selv!) korarrangementer, kanskje fordi han, som han sier, ble ferdig med stilen fra 90-tallet.

På flere av melodiene samarbeidet han med musikerne om arrangementene, og for Bjørn A. Drage var det viktig at sangene fikk en form som både bevarer deres autentiske følelse, og gjør dem interessant for dagens publikum.

Videre er det viktig at de forskjellige musikkformene og tradisjonene får plass sammen, uten at alt er presset inn i en og samme form. Det må være variasjon i arrangementene. Her er både rene korpartier og drivende gitarsoloer, skjønn sang (sopran-solo) og elektroniske effekter, - og de får lov til å komplettere hverandre i stedet for å slå hverandre ihjel.

Plata representerte et nybrottsarbeid; det er den første plata som presenterte folketoner fra Nordland i moderne musikkdrakt. Drages ønske er at sangene blir brukt mer enn i dag.

Det er ikke alle som er begeistret for rockearrangementene, men gjennom denne type arrangement gjøres de gamle tekstene mer bruksvennlige blant folk, ihvertfall etter nordnorsk tradisjon, der man er vant til kontraster.

”Langviso”, en folketone fra Beiarn ved Bodø, har et rockete komp, og koret synger unisont i alle tre versene. I vers 1 og 2 synger bare mennene, mens damene ikke synger før i 3. vers.

Formen på versene er en A-del og en B-del, der oppbygninga har følgende mønster:

A-A-B-A. A-delen har en veksling mellom kor og musikere, hver på 4 takter m/opptakt, og B-delen har 8 takter. I tillegg er det et coda: ”Amen” over 2 takter, og med 6 repetisjoner.

Musikken er ganske rockete, med orgel/synth, blåsere, gitar, bass og slagverk.

Jeg får følelsen av at musikken/kompet blir en kontrast til teksten. Teksten sier noe om hvor strevsomt livet er, melodien er riktignok i Gm, men kompet er arrangert slik at det får et ”durpreg”. Jeg tenker at her skinner det nordnorske kontrastfylte igjennom, det som også kalles nordnorsk toneleie.

Noteeks. s. 75-76.

”Akk Fader, la ditt Ord, din Ånd” er en folketone fra Bodin i Bodø, er også en av de mer rockete arrangementene på plata. Melodien er i E-dur. Her har Drage arrangert versene slik: 1. vers synger damestemmene unisont. Det er ingen overgang mellom 1. og 2. vers, og i vers 2 og 3 synger koret 4-stemt, som noteeks viser for 3. vers. Mellom vers 2 og 3 er det 17 takter (ett vers) mellomspill av altsaksofon. Kompet spiller ca 12 takter etterspill m/fade out.

Denne folketonen har jeg hørt på konsert, og da improviserte koret et ostinat som ble mellomspill. Dette ostinatet ble øvd inn under øvelsen før konserten. Ostinatet ble også gjentatt av saksofon og orgel (HammondB eller C3)

Noteeks. s 77-78.

”Dagen viker og går bort” er en folketone fra Korgen. Dette er en rolig og nærmest lyrisk presentasjon av en folketone. Den starter med en kort intro, før solisten synger vers 1 og 2, med koret som akkompagnerer. I andre vers synger koret 4-6-stemt, som notene viser. Mellomspillet er ett vers med gitarsolo og kornynning som vers 2. Deretter kommer 3. vers med 5-delning i mannsstemmene. I tillegg til gitar er det bare synth og perkusjon som komp. Dette gjør at den vare stemninga i folketonen bevares.  
Noteeks. s. 79-80.

Arrangementet på ”Nu hviler mark og enge” er også et eks på et lyrisk uttrykk i en folketone. Musikken og teksten er vevd sammen, det hele får en rolig, avslappende, nærmest vuggesangpreg. Alt hviler, også musikken.  
Kor og saksofon kommer gradvis inn, og får følge av synth og perkusjon. Så begynner solisten å synge 1. vers. Musikken ligger som et ”teppe” bak.  
Mellomspill består av sopransaksofon-solo. 2. vers synger koret unisont. Det hele rundes av med improvisasjon i koret.

Her har Drage tenkt på variasjonen, en myk start før det mer rockete følger som spor 2. Lytter man til hele CD`en ser man at dette er noe som preger melodivalget; vekslings mellom de rolige og de rocka arrangementene.

Et annet eksempel på variasjon er ”Ret gjerne vil jeg flytte”. Her har operasanger Hugaas eksperimentert med å synge nært mikrofonen, han får da en spesiell nasal klang. Uttrykket i arrangementet får et nærmest gregoriansk preg. Solisten får bare følge av mannstemmene her, og de deltar i ostinat-blokker som gjentas i mellomspill og som etterspill. Basstromme er også markert brukt i dette arrangementet.

”Om skabelsen”, en Petter Dass tekst med melodi fra Lofoten, har en glad og dansende karakter. Skapergleden er i fokus, også i arrangementet. Denne folketonen har mange vers, som her presenteres med solister i flere av dem. Vers 5 synges av solist, med akkompagnement i kor m/ etterslag. Artig innslag, og er med på å understreke gleden. Koret synger to vers firestemt. Blokkfløyta har en sentral rolle her, det er et artig trekk å la den få en sentral plass i et arrangement.  
Denne folketonen passer koret, for her kommer gleden fram!

Drage har funnet fram vakre melodier som blir formidlet på en fin måte av koret. Jeg synes plata er flott og har mange variasjoner i arrangementene, noe som gjør at man stadig kan finne nye interessante melodiblokker/klanger m.m. Det som også er så bra er at dette er bruksmusikk, noe meninga med arrangementene var, ifølge Drage. Folketonene får en mulighet til å leve videre!

# "Langviso"

Folketone fra Beiarn, Nordland

Arr: Bjørn Andor Drage 1990  
T: Per Davesa

S/A

T/B

1

I  
Et  
Saa

Ver - den er en  
Mo - ders Barn er  
slut - ter jeg; faer

Rep. ad lib.

Gm C Gm C Gm

3.vers; S/A synger unison med T/B

6

møi - som Gang i gje - nom Tor - ne - ha - ven.  
syn - dig fød, har Tid og Da - ge tal - te.  
ver - den vel med alt dit Brask og Bram - men.

C Am7(b5) D7 Gm C

6

10

Vor  
Det  
En

Vej er Sand-ful,  
fø - des og med  
Strik - ke for hver

tung og trang fra  
Græ - de - brød i  
sim - pel Siel er

Mo - ders Liv til  
Suk og dag - lig  
al din Lyst og

Gra - ven.  
Kla - ge.  
Gam - men.

Gm C Gm C Am7(b5)D7 Gm C

10

©BADMusic1993

1.v. "snakkes":  
2.vers:

(B)

Dæ - dæ-dæ.  
Det rin-der op en Blomster rød, -

17

Fra Bar - ne pat til Svø - be - klud, Ind - til at  
Det rin - der op, en Blomster rød, Staaerfrisk i  
Jeg dig og dit vur - de - re maa, Liig Spø - ger.

17

Gm C Bb Eb/Bb F/Bb Eb/Bb Bb Eb/Bb F/Bb Eb/Bb Bb

Huu - huu - huu.

(A)

24

Aan - den gi - ves ud, Er i - del Trang og Jam - mer - sang i  
Dag, i Mor - gen død, Det fæl - der hen til Støv i - gjen, og  
som jeg spyt - ter paa, Op hold mig ei, Jeg gaaer min Vej, og

24

Eb/Bb C7 D7 Gm C

29

Sor - rig, Suk og Sla - ven.  
al - dri mer til ba - ge.  
slut - ter alt med A - men!

29

Am7(b5) D7 Gm C Gm C

# "Akk Fader, la ditt Ord, din Ånd"

folketone fra Bodin, Nordland

arr. Bjørn Andor Drage 1991

1. Akk Fa-der, la ditt Ord, din Ånd dog  
 z. O Je-sus, Je-sus, kom dog snart og

E E a

rett få o - ver - hånd! Og se hvor full din ur - te - gård av  
 se din vin - gards art! Av død - te vrir - ler stad og land, men

E h E E a

tom og tist - ler står. Din vekst du har vel her, men akk, hvor tynn den  
 hvor er tro - ens brand? Hva hjel - per det vi her, du dø - den for oss

E h E e D7 G E a C7

er! Hvor li - te er dog kraf - ten kjent av ord og sak - ra -  
 led, Når vi ei står mot Sa - tans verk I tro - en frisk og

Hsus4 E/H E a E E/H h

ment!  
 sterk?

E

3. 0

24 Hel - lig Ånd, til deg, vår skatt, vi suk-ker dag og natt. Kom,

E a E h E

28 gi oss sam - me lys og kraft som fed - re - ne har

E a E h

31 havt. Da kris - ten - dom - men stod som tre med ster - kest rot, Med

E e D7 G E a C7 H<sub>sus4</sub> E/H

36 frukt som pur - pur og som she O Her - re, la det skjel

E a E h E


# "Dagen viker og går bort"

Folketone fra Korgen, Nordland

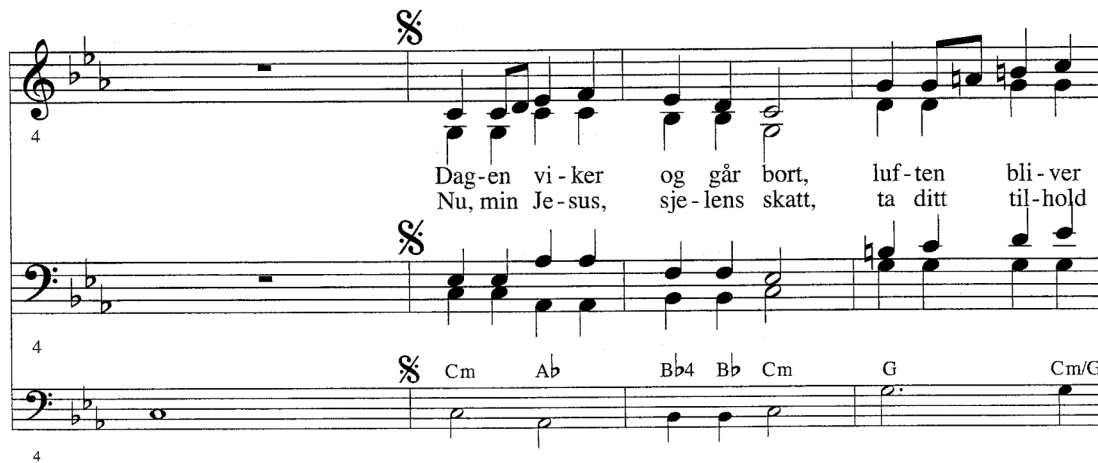
Arr: Bjørn Andor Drage 1990

T: Dorothe Engelbretsdotter

Intro Cm



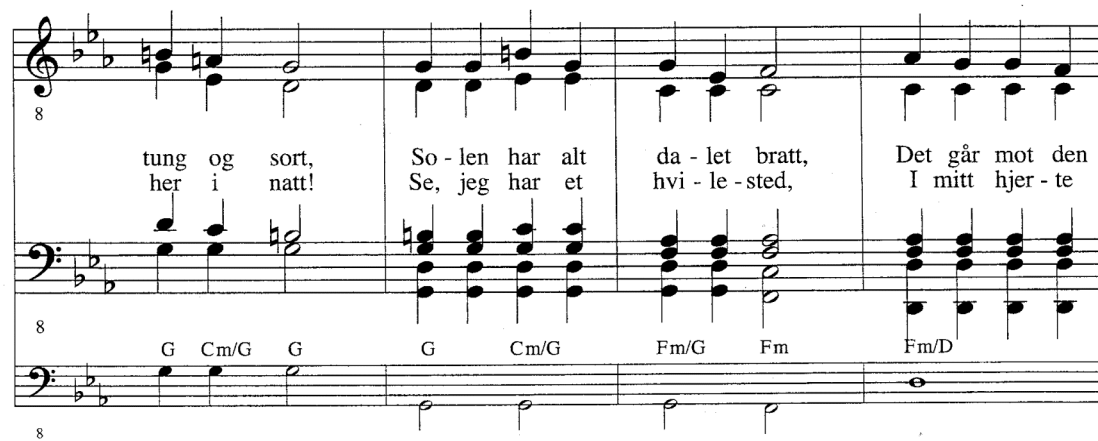
1 (Instrumenter ad lib. Kan synges á capella)



4

Dag-en vi-ker og går bort, luf-ten bli-ver  
Nu, min Je-sus, sje-lens skatt, ta ditt til-hold

4 Cm Ab Bb4 Bb Cm G Cm/G



8

tung og sort, So-len har alt da-let bratt, Det går mot den  
her i natt! Se, jeg har et hvi-le-sted, I mitt hjer-te

8 G Cm/G G G Cm/G Fm/G Fm Fm/D



12 mör-ke när. Fine  
dig be-redd. Fine

Ti - den sak - te

12 G7/D Cm Cm Bb/C Cm Bb Ab Fm

12 Fine

16 lis - ter sig, glas-set rin-ner, stan-ser ei; Dø-den oss i

16 Bb4 C4 Bb6 G/C D7(#11) G4 AbMaj Cm/G

16

20 hæ - len går, e - vig - he - ten fo - re - står.

20 Fm Eb9 Ab Bb4 C4 Bb/C

20

## 8. Avslutning.

For meg er de religiøse folketonene en skattekiste, nærmest utømmelig. Både tekst og melodi er viktige, og når folketonene serveres slik som Bodø domkor og Oslo kammerkor gjør, - ja, da er prikken over i`en satt!

Min interesse for folketonene startet med Bodø domkors plate som kom ut i 1991. Jeg var da lærer og organist i en Finnmark-kommune, og i gudstjenestene begynte jeg ”å leke” med folketoner i postludiene.

Etter at ”Dåm” kom ut i 1995, ble det enda mer spennende å lytte til folketoner. Dette var noe helt nytt, og også å oppleve dem på konsert i Moss, der de stod rundt i kirka og sang.

For meg gir denne musikken meg lyst til å delta, og å lære mer.

Mine første forsøk på å lage egne arrangementer av religiøse folketoner i 1991, har etterhvert gitt meg lyst til å lage flere. Både på musikk grunnfag, mellomfag og hovedfag har jeg utvikla dette med å lage egne arrangementer av folketonene.

Det er plater som ”Dåm” og ”Op, Op I skal utsjunge” som har gjort flere enn meg begeistra. Jeg hadde lyst til å bruke disse to platene i hovedoppgaven, pga at de har betydd så mye for meg, og var inspirasjonen til å undersøke fenomenet religiøse folketoner nærmere.

Jeg valgte ”fra tradering til revitalisering” som tema (og overskrift) for denne oppgaven, for i dette ligger alt jeg ønsker å undersøke. Folketonene er blitt til i en muntlig overleveringsprosess (traderingsprosess) fra generasjon til generasjon. De er blitt forfattet av (ofte) kjente personer, og mange er 3-400 år gamle, og noen enda eldre. Etter at teksten er skrevet av f.eks. Petter Dass, har den vandret rundt i landet, og blitt overlevert m/ melodi fra generasjon til generasjon. I denne muntlige overleveringa har det også oppstått varianter, en melodi kunne gjennom prosessen oppstå i ny drakt, og en ny folketone oppstod.

Dette er noe av det særegne v/ folketonene; det finnes så mange melodier til tekstene av Dass, Engelbretsdotter, Brorson m fl.

På 1850-tallet startet innsamlerne sitt arbeid med å bevare kulturskattene. De ville skrive ned folketonene. Den mest kjente av dem var Lindeman, men også andre har bidratt. Det skulle bli enklere å bevare melodiene når de var skrevet ned, ihvertfall var det tanken bak arbeidet til innsamlerne. Traderingen fortsatte, og mange flere folketoner har blitt skrevet ned gjennom årene.

De religiøse folketonene har vært en del av vår kultur i mange år, men ble litt ”glemt” utover på 1900-tallet, - før revitaliseringen satte inn på 1970-tallet.

De religiøse folketonene ble igjen populære, kanskje delvis på grunn av visebølgen som gikk over landet på samme tid. Den gamle folkekulturen fikk et løft, på mange områder.

Det ble populært å kvede igjen. Det var det særlig tre damer som må ta æren for; Agnes Buen Garnås, Kirsten Bråten Berg og Maria Høgetveit Berg.

Vi kaller det som skjedd revitalisering. En gammel tradisjon ble tatt fram og gjort ny igjen.

Jeg har valgt Tamara E. Livingstons kriterier for revitalisering som grunnlag for definisjon, og vurdering av om norsk vokal folkemusikk kan kalles revitalisert. Jeg har også lagt dette til grunn for om ”mine” to korplater kan kalles revitalisert.

Hvordan de religiøse folketonene brukes i dag, i kor, var noe av det jeg ville fokusere på i denne oppgaven. Jeg stilte også spørsmålet; hvordan jobber dagens arrangører med gårsdagens religiøse folketoner?

Jeg har presentert to svært ulike korprosjekter. ”Dåm” med Oslo kammerkor har lagt vekt på folkemusikken i arrangementene, mens ”Op, Op I skal utsjunge” med Bodø domkor har et mer tradisjonelt kortradisjonsuttrykk, men med rockekomp. Dette koret har likevel lagt vekt på tradisjonen, for de synger sangene i original språkdrakt og har tatt fram en nesten glemt sangskatt, som folketonene fra Nordland er.

Jeg konkluderte med at begge platene kan kalles revitalisert.

I arbeidet med å få svar på problemstillinga om hvordan arrangørene jobber med folketonene, har jeg intervjuet dem. Det er en kvalitativ metode, som er en metode jeg også har benyttet i møte med andre kilder. I tillegg til intervju har jeg brukt kildegranskning for å finne ut av historien bak de religiøse folketonene, om tradering, om innsamlingsarbeidet og om revitalisering.

Jeg har fått svar på spørsmål, og har hatt mange interessante samtaler med arrangørene av de to platene. Har fått noen noter til arrangementene, og disse er med i oppgaven for å vise hvordan arrangementene kan se ut. Noen er mer et arbeidsdokument, og viser prosessen med å lage arrangementene. Interessant er det også å se hvor mange utfordringer arrangører får når de skal overføre folkemusikk til noter/korpartitur.

Ulike arrangører jobber ulikt, men det er jo noe som bare er positivt, -resultatene blir mange og forskjellige! De religiøse folketonene har mange ben å stå på!

Jeg har funnet ut, og lært mye om historia til folketonene og om revitaliseringen av dem.

Folketonene har en interessant fortid, og vi ser at de lever i beste velgående i nåtida, - skal tro hva framtiden har å by på!.....

## Kilder:

- Aksdal, Bjørn: Stebarn og øyensten – den folkelige sangens stilling innenfor Lfs. Spelemannsbladet nr 1, 1994.
- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven: Fanitullen, kap 1,4,5,7 og 8. Univ.forl., 1998.
- Apeland, Sigbjørn: Folkemusikkdiskursen: konstruksjon og vedlikehold av norsk folkemusikk som kulturelt felt. Hovedoppgave, Bergen, 1998.
- Baden, Torkil: Toner i tusen år. Verbum, 1995.
- Bremnes, Ola: Jubel og sang, - Petter Dass visebok. Cappelens forlag, 1997.
- Cappelens musikkleksikon, bd 4 og 5.
- Elling, Catarinus: Vore religiøse folketoner. Brøggers boktrykkeri, 1927.
- Garnås, Agnes Buen: Nokre spredde tankar ikring folkeleg song. Norsk folkemusikklags skrifter nr 2, 1984.
- Gaukstad, Øystein: Toner fra Valdres. Utdrag. Valdres bygdeboks forlag, 1973.
- Gjertsen, Ingrid: Religiøs folkesang – folkemusikkbegrepet i forskning og i praksis. Norsk folkemusikklags skrifter, nr 2, 1994.
- Gjertsen, Ingrid: 1990-årenes folkemusikkbølge i Norge. Fra Genklang, 1996.
- Gjertsen, Ingrid: Stafsets nedtegnelser av folketoner til salmer av Kingo. Utdrag fra ”Minder fra forfædrene”. Volda, 1991.
- Gjertsen, Ingrid: Helhetsperspektiv på sanguttrykk i tradisjonssangen. Fra ”Allt under linden den grøna”
- Hansen, Yngve: Norske folketoner arrangert for kor. Hovedoppgave, Oslo, 2000.
- Hansen, Ivar Roger: ”Hamsun og musikk” i Rasisme, monologer, musikk. Tre artikler om Knut Hamsuns forfatterskap. Hamsun-Selskapet, 1993.
- Holme, Idar Magne og Solvang, Bernt K: Metodevalg og metodebruk. Tano,1991.
- Kirkelig kulturverksted: FXCD 107, Bodø domkor: ”Op,Op I skal utsjunge”, 1991
- Kirkelig kulturverksted: FXCD 147, Oslo kammerkor/Berit Opheim/Sondre Bratland ”Dåm”, 1995.
- Lien, Herdis: Kveding eller song? Hovedoppgave, Bergen, 2001.
- Livingston, Tamara E.: Music revivals: Towards a General Theory. Ethnomusicology 43,1996
- Myhren, Dagne Groven: Vokal folkemusikk – en tradisjon og en revolusjon. Årbok for norsk folkemusikk 1994.
- Norges Musikkhistorie, 2001: bd 1: s. 91-117, s. 179-199, s. 215-219, s. 273-287.  
bd 2: s. 71-81, s. 140-147, s. 281-300.  
bd 3: s. 253-269.  
bd 4: s. 189-213, s. 297-329.  
bd 5: s. 84-91, s. 133-144, s. 167-173, s. 237-240, s. 282-287.
- Nrk-hefte: Norsk folkediktning og folkemusikk, 1975.
- Nrk: opptak av dokumentar ”Kilden”, om Oslo kammerkor og folketoner.
- Plateanmeldelser:
- ”Dåm”: Arbeiderbladet 25.1.95  
Credo 05, 95  
Morgenbladet 17.2.95.  
Musikk-fokus nr 4, 95  
Klassekampen 14.2.95  
Sarpsborg Arbeiderblad 14.2.95  
Vest-Telemark blad 12.2.95

Moss Dagblad 13.2.95  
Romerikets blad 12.2.95.

”Op, Op I skal utsjunge”: Nordlandsposten 31.8.91.

Nordlys 27.8.91.

Vårt Land 27.8.91

Hamar Dagblad 27.8.91.

Fædrelandsvennen, 3.9.91.

Nynorsk pressekontor 27.8.91

Nordlys, 23.9.91.

Ressem, Astrid: Folkvisesamleren Olea Crøger. Norsk folkemusikklags skrift nr 16, 2002.

Rosenberg, Neil: Transforming tradition, 1993.

Sandvik, O.M.: Norsk kirkemusikk og dens kilder. Steenske forlag, 1918.

Sandvik, O.M.: Norsk koralhistorie. Aschehoug, 1930.

Sandvik, O.M.: Norske religiøse folketonar I og II. Univ.forl., 1960.

Skaug, Tore: - det tar tid å lære hjartespåret. Samtale med Agnes Buen Garnås. Årbok for norsk folkemusikk 2002.

Skjævesland, Ragnhild S.: Sondre Bratland; Tradisjonsbærer og nyskaper. Hovedoppgave, Trondheim, 1991

Sørnæs, Hilde: Kveding som musikalsk genre. Norsk folkemusikklags skrift nr 14.

Wickstrøm, David-Emil: A revival? A way to look at the last 30 years of Norwegian vocal folk music. Norsk folkemusikklags skrift 16, 2002.