

Sang i museumsformidling

Om bruk av sang i museumsformidling med spesielt vekt på bruk av *syngende guider* på Hedmarksmuseet



Kristine Lundsbakken

Masteroppgave

Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo

Høsten 2013

Takk!

Takk til Freya Pernille Anduin som sendte sin «speciale» til meg. Jeg hadde hatt en minikonsert for noen dansker på visningstur og kom i forbifarten til å fortelle at jeg skrev masteroppgave om sang i museumsformidling. Dagen etter fikk jeg tilsendt en oppgave om levendegjøring i museumsformidling via e-post.

Takk til informantene mine som har delt sin tid og sine erfaringer med meg. Det har vært hyggelig på alle plan. Takk til alle de fire museene jeg har arbeidet på og alle mine tidligere og nåværende kollegaer. Uten den erfaringen og gleden det har vært å arbeide på disse museene hadde jeg skrevet en masteroppgave med et helt annet innhold.

En stor takk til Even Ruud som har vært en god veileder fra en krøket start til et spennende og interessant masterprosjekt. Han har vært oppmuntrende og konstruktiv i sin kritikk og har gitt veiledning når det måtte passe meg. Takk til de andre som har lest oppgaven oppgjennom forskningsarbeidet og kommet med lærerik og nødvendig kritikk av ulik art.

Takk for all støtte, hjelp og tålmodighet fra venner og familie. Min tre år gamle sønn, Tille Kristian, har vært spesielt tålmodig. Tille; *Nå har du en mastermamma!*

Vallset, 23.oktober 2013

Kristine Lundsbakken

Innhold

1 Innledning	5
1.1 Bakgrunn.....	5
1.2 Avgrensning av tema.....	6
1.3 Problemstilling.....	7
1.4 Oppgavens struktur.....	8
1.5 De fire museene.....	9
1.6 Om sang som <i>immaterielt kulturuttrykk</i>	12
1.7 Om begrepet <i>syngende guide</i>	13
1.8 Om den syngende guiden.....	15
1.8.1 <i>Historikere versus sangere</i>	15
1.8.2 <i>Formidlingsevne</i>	17
2 Metode	19
2.1 Deltakende observasjon.....	19
2.1.1 <i>Om utvalget av observasjonssteder</i>	21
2.1.2 <i>Feltarbeid i egen kultur</i>	21
2.1.3 <i>Forskerens rolle</i>	22
2.2 Det kvalitative forskningsintervju.....	24
2.2.1 <i>Intervjuguide</i>	25
2.2.2 <i>Om informantene</i>	29
2.2.3 <i>Etiske spørsmål</i>	31
2.2.4 <i>Forskerens rolle</i>	31
2.2.5 <i>Bearbeiding og analyse</i>	32
2.3 Litteratur.....	33
2.4 Om kvalitative metoder, hermeneutikk og fenomenologi.....	33
3 Fire narrativer	36
3.1 Norsk Folkemuseum.....	36
3.2 Hedmarksmuseet, avdeling Domkirkeodden under Hedmark Fylkesmuseum AS.....	40
3.3 Kirsten Flagstad Museum, avdeling Domkirkeodden under Hedmark Fylkesmuseum AS.....	44
3.4 Prøysenhuset, avdeling Prøysenhuset under Hedmark Fylkesmuseum AS.....	45

4 Formidlingsformer	47
4.1 Omvisning med sang integrert.....	47
4.2 Minikonsert.....	48
4.2.1 Folkemusikk og folkedans i Telemark.....	49
4.2.2 Bestilte opplevelser for arrangementer utenfor normal åpningstid.....	50
4.3 Et aktivt deltagende publikum.....	51
4.3.1 Festivaler og lignende.....	52
4.4 Levendegjøring gjennom førstepersons formidling.....	53
4.4.1 Rollespill.....	54
4.4.2 Lærer i rolle.....	55
4.5 Fortellerstund.....	56
4.6 Barnetime.....	56
4.7 Formidlingsopplegg på andre arenaer.....	57
5 Sangens funksjoner	58
5.1 Vekke følelser.....	59
5.1.1 Nostalgi.....	62
5.2 Konkretisering.....	63
5.3 Levendegjøring.....	65
5.3.1 Tivolisering.....	68
5.4 Vekke konsentrasjon og oppmerksomhet.....	69
5.5 Vekke nysgjerrighet og interesse.....	71
5.6 Sosiale funksjoner.....	73
5.6.1 Kommunikasjon.....	73
5.6.2 Tilhørighet og kollektiv identitet.....	76
6 Avslutning	79
6.1 Oppsummering.....	79
6.1.1 Hva er syngende guider?.....	79
6.1.2 Hvordan bruke sang i museumsformidling?.....	79
6.1.3 Hvorfor bruke sang i museumsformidling?.....	81
6.2 Konklusjon.....	82
Referanser	84
Litteratur.....	84
Muntlige kilder.....	86
Internett.....	87

1 Innledning

1.1 Bakgrunn

Mitt første møte med museumsverdenen begynte etter at jeg hadde studert folkemusikk på Høgskolen i Telemark. Jeg flyttet til Oslo for å studere der, og fortsatte kontakten med ei venninne fra studiet. Vedkommende hadde fått seg jobb på Norsk Folkemuseum og foreslo at jeg også skulle sende inn en søknad. Det gjorde jeg, og startet der som formidler høsten 2007. Jeg har alltid vært interessert i historie, og med masse opplæring i emnet fikk jeg etterlenget kunnskap. Det var en givende jobb som krevde at jeg skulle stå foran store grupper å fortelle. Jeg begynte også, ettersom jeg er sanger, å benytte sang i museumsformidlingen. Dette viste seg å være svært virkningsfullt.

Som en følge av arbeidet som formidler på Norsk Folkemuseum begynte jeg, sommeren 2009, som *syngende guide* på Hedmarksmuseet (i skrivende stund en del av Hedmark Fylkesmuseum AS), Domkirkeodden, på Hamar. Jeg hadde søkt jobben før jeg begynte på Norsk Folkemuseum, men var ung og hadde ikke gode nok kvalifikasjoner på daværende tidspunkt. Hovedårsaken til at jobben ble min denne gangen, i tillegg til at jeg hadde blitt noen år eldre, var erfaringene fra Norsk Folkemuseum. På Hedmarksmuseet var det meningen at jeg skulle synges i tillegg til å være guide, altså; *syngende guide*. Jeg kunne derfor fortsette å benytte sang i museumsformidlingen.

Som en følge av jobben på Hedmarksmuseet, og deriblant gode kollegaer, fikk jeg høsten 2012 en forespørsel om å begynne å arbeide på Kirsten Flagstad Museum og en forespørsel om å arbeide på Prøysenhuset. På Kirsten Flagstad Museum var det ikke vanlig med sang i formidlingen, selv om Kirsten Flagstad var operasanger, mens på Prøysenhuset var det vanlig til en viss grad.

Mitt arbeid på disse fire, ulike museene har gitt meg masse kunnskap om god formidling. Det har gitt meg en evne til å kunne snakke, fortelle og synges foran fremmede mennesker uten å nøle, eller oppleve noen form for prestasjonsangst. I tillegg er jeg blitt bedre til å innstudere nytt stoff; enten det er historie, formidlingsopplegg eller sangrepertoar som kan brukes i formidlingen. Ikke minst har min interesse for museumsarbeid økt.

Som *syngende guide* har jeg snakket med gjester som syntes sang i formidlingen var fantastisk. Mange har fortalt meg at det de akkurat har fått være med på har vært den beste museumsformidlingen de noensinne har opplevd, og at de aldri vil komme til å glemme det.

Jeg har sett gjester begynne å gråte, og jeg har fått masse driks av utenlandske turister. Jeg har mange ganger lurt på hva dette kommer av. Hvorfor er det så bra å benytte sang i museumsformidlingen, og hva er det som gjør det så bra? Er det akustikken i Hamardomen som gjør opplevelsen så fantastisk? I så fall, hvorfor oppleves sang i museumsformidling så bra også på andre steder på Hedmarksmuseet og på andre museer der det ikke er noe spesiell akustikk?

Dette masterprosjektet vil handle om museumsformidling. Det vil også handle om musikkopplevelse og musikkformidling, og hvordan man kan knytte musikken inn i museumsformidlingen. Jeg begynte, som jeg tidligere har nevnt, å knytte sang inn i museumsformidlingen allerede da jeg jobbet på Norsk Folkemuseum. Her var ikke dette vanlig, men jeg ville gjerne benytte det jeg var flink til, og fant altså ut at dette var vellykket. På Hedmarksmuseet var *syngende guide* et begrep lenge før jeg begynte å jobbe der. Av den grunn vil prosjektet handle i hovedsak om Hedmarksmuseet, om hvordan begrepet ble til og hva som ligger i begrepet. Jeg vil finne ut hvorfor sang blir brukt i museumsformidlingen, og hvordan dette foregår i praksis. Sangens mange virkninger og funksjoner i museumsformidlingen vil bli en viktig del av mitt masterprosjekt.

Mitt ønske er at flere museer skal begynne å bruke sang i formidlingen. Om andre museer leser denne masteroppgaven om hvordan syngende guider ble til, og etter hvert ble vanlig på Hedmarksmuseet, kan de bruke denne informasjonen ved utformingen av deres formidlingsplaner.

1.2 Avgrensning av tema

Denne masteroppgaven, som har fått navnet; «Sang i museumsformidling. Om bruk av sang i museumsformidling med spesielt vekt på bruk av *syngende guider* på Hedmarksmuseet», avgrenser seg til bruk av sang, og ikke bruk av musikkinstrumenter i museumsformidling. Selvfølgelig vil jeg komme inn på bruk av musikkinstrumenter også, men i hovedsak er det kun bruken av sangstemmen som belyses i denne oppgaven. Det er flere grunner til dette, og den ene er det eksisterende begrepet *syngende guider* (og ikke spillende guider).

Sangstemmens enkelhet ved at den er tilstedeværende og ikke trenger å stemmes, og sangstemmens evne til å gi sterkere og dypere inntrykk fordi den er så personlig, er også grunner til at jeg avgrenser denne oppgaven til i hovedsak å omhandle bruken av sang. Dette innebærer at jeg har brukt ordet *sang* i stor grad, også der hvor ordet *musikk* kunne vært brukt.

Denne oppgaven er en musikkvitenskapelig oppgave. Jeg er musikkviter og sanger, og forholder meg dermed spesielt til musikken. Jeg synes historie er spennende, men jeg har ingen akademisk utdanning innen historie (foruten musikkhistorie) og denne oppgaven vil derfor ha mye «å gå på» når det gjelder det historiefaglige. Samtidig håper jeg at mennesker med historiefaglig bakgrunn vil finne oppgaven lærerik på andre måter.

Når det gjelder den museumsformidlingen jeg skal beskrive i min oppgave så er den ikke knyttet til alle slags museer. Når jeg bruker ordet museum eller museer i denne oppgaven, mener jeg kulturhistoriske museer og for eksempel ikke et kunstmuseum eller et teknisk museum. Dette fordi jeg ikke har hatt noen særlig erfaring med andre museer enn kulturhistoriske museer, og fordi jeg tror, men ikke vet, at sang i museumsformidlingen passer best på kulturhistoriske museer. Dette kan selvfølgelig diskuteres, men det vil jeg ikke i denne oppgaven.

Som informanter har jeg brukt de som jobber på Hedmarkmuseet (i hovedsak) som syngende guider eller som er ansatt i formidlingsavdelingen eller av en eller annen grunn har noe viktig å si om bruk av sang i museumsformidling. Jeg har ikke brukt museumsgjester som informanter på grunn av masterarbeidets begrensninger. Jeg er sikker på at man hadde funnet mye interessant om man hadde brukt museumsgjester som informanter.

Jeg har tatt utgangspunkt i fire museer; Norsk Folkemuseum, Hedmarksmuseet, Kirsten Flagstad Museum og Prøysenhuset. Jeg vil likevel fokusere mest på Hedmarksmuseet fordi det er her begrepet *syngende guide* blir brukt. Denne forskningsoppgaven viser derfor ikke et totalbilde av bruk av sang i museumsformidlingen i Norge anno 2013.

1.3 Problemstilling

Da jeg fant ut at min oppgave skulle handle om syngende guider, måtte jeg finne en problemstilling. Jeg tenkte først på å knytte begrepet musikkformidling inn i forskningsspørsmålet for og belyse at jeg, med oppgaven, på et vis skulle finne ut om musikkformidling og museumsformidling kan kombineres. Så fant jeg etter hvert ut at formidling generelt kom til å stå sentralt i oppgaven uansett, og at musikkformidling derfor, i hvert fall indirekte, automatisk ble dekket. Jeg tenker derfor at min problemstilling bør være så enkel som mulig, og likevel favne om alt jeg ønsker å ta med om musikkformidling i museumsformidlingen. Jeg har formulert min problemstilling i tre forskningsspørsmål:

- *Hva er en syngende guide?*
- *Hvordan bruke sang i museumsformidling?*
- *Hvorfor bruke sang i museumsformidling?*

Som tidligere nevnt er begrepet *syngende guide* viktig i oppgaven. Spørreordet *hvordan* viser til en praktisk tilnærming som blir viktig i denne oppgaven. *Hvorfor* er et godt spørreord fordi det spisser inn problemstillingen og gjør det enklere å drøfte gjennom oppgaven, det gir samtidig svar på noe viktig.

Svarene på mine forskningsspørsmål henger sammen og er innbyrdes avhengige. I tillegg må svarene kunne betraktes som foreløpige sett i betraktning av undersøkelsens begrensede omfang. Som tidligere nevnt vil forhåpentligvis resultatene inspirere til ytterligere forskning om bruk av sang i museumsformidling.

1.4 Oppgavens struktur

Jeg vil starte med å kort gjøre rede for hva et museum er og så beskrive de forskjellige museene som jeg har tatt utgangspunkt i, slik at leseren får nyttig bakgrunnsinformasjon om disse. Videre vil jeg ta for meg sang som *immaterielt kulturuttrykk* for å vise at sang i og for seg er og har sin egen kulturhistorie. Deretter vil jeg fortelle om begrepet *syngende guide*; hva er en *syngende guide* og hvordan ble begrepet til? Dette for at leseren lettere skal kunne sette seg inn i oppgaven som helhet. Så vil jeg også ta for meg hva som kreves av den syngende guiden under delkapittelet; *Om den syngende guiden*. Kapittel 2 er metodekapittelet hvor jeg vil gjøre rede for mitt metodebruk.

I kapittel 3 vil jeg presentere mine egne narrativer, eller fortellinger om erfaringer fra de ulike museene som jeg har tatt utgangspunkt i ved mitt masterarbeid. I kapittel 4 trekker jeg ut konkrete formidlingsformer fra de ulike narrativene og gir en beskrivelse av disse. I tillegg vil jeg trekke inn sitater fra intervjuene.

Videre vil jeg, i kapittel 5, finne frem til ulike funksjoner sang kan ha i museumsformidlingen. En del av funksjonene har jeg vært inne på før, og blant annet vil sitater fra intervjuer være med å understreke funksjonene.

Til slutt kommer avslutningskapittelet med oppsummering og konklusjon.

1.5 De fire museene

Siden dette forskningsprosjektet til stor grad vil handle om museer, vil jeg nå kort forklare hva et museum er. Et museum skal blant annet bevare og formidle noe viktig for ettertiden. Det internasjonale museumsrådet, ICOM, har denne definisjonen på et museum:

Et museum er en permanent institusjon, ikke basert på profitt, som skal tjene samfunnet og dets utvikling og være åpent for publikum; som samler inn, bevarer/konserverer, forsker i, formidler og stiller ut materielle og immaterielle vitnesbyrd om mennesker og deres omgivelser i studie-, utdannings- og underholdningsøyemed (www.icom-norway.org/definisjon.html).

Jeg har jobbet med formidling på fire ulike museer. For at leseren skal forstå mest mulig av forskningen, vil jeg nå kort beskrive disse museene som jeg har knyttet til mitt forskningsarbeid ved hjelp av blant annet observasjon, deltagende observasjon, og intervjuer. Hedmarksmuseet vil få en litt fyldigere beskrivelse enn de andre museene fordi jeg, som nevnt tidligere, vil fokusere mest på det i min forskning.

Norsk Folkemuseum på Bygdøy er Norges største kulturhistoriske museum. Det inneholder store innendørs utstillinger og friluftsmuseum. Friluftsmuseet blir regnet som verdens første, da det var kong Oskar den andres Samling fra 1881 som var starten på museet. Kong Oskar den andre var interessert i historie og kulturvern, og samlet derfor gamle bygninger. De første bygningene han samlet var Hove-stua og stavkirka fra Gol. Norsk Folkemuseum ble grunnlagt i 1894 av Hans Aall, og bygde videre på denne samlingen (Bjorli 2004). Trond Bjorli skriver i sin artikkel, *Fra Stue til gårdstun, Hans Aalls friluftsmuseum 1898-1946*, at Norsk Folkemuseum var en av flere store pionèr-museum i friluftsmuseumsbevegelsen:

Hans Aalls Norsk Folkemuseum regnes sammen med Anders Sandvigs Maihaugen på Lillehammer, Georg Karlins Kulturen i Lund i Sverige, Bernhard Olsens Frilandsmuseet i København og den største pioneren av dem alle, Artur Hazelius' Nordiska museet og Skansen i Stockholm som de store pionèr-museene i friluftsmuseumsbevegelsen. 24 år gammel ble Hans Aall inspirert av svenske Artur Hazelius til i Kristiania å lage et nasjonalt kulturhistorisk museum med en landsomfattende friluftsavdeling (Bjorli 2004).

I dag har Norsk Folkemuseum mange enheter. Disse er: Ibsenmuseet, gårdsdriften ved Bygdø Kongsgård, Eidsvoll 1814 på Eidsvoll, Norsk Farmasihistorisk Museum, Norsk Etnologisk Gransking, Bogstad Gård i Sørkedalen og Norsk Folkemuseum (<http://www.norskfolkemuseum.no/no/Malgruppe-Innganger/Om-museet/>). I min forskning vil jeg først og fremst snakke om enheten Norsk Folkemuseum, selv om jeg også har drevet med formidling av gårdsdrift og dyrehold, primært for barnehager, på Bygdøy Kongsgård. Jeg utelater formidlingen på Bygdøy Kongsgård fra min forskningsoppgave fordi den har foregått uten bruk av sang.

Hedmarksmuseet er et museum som omhandler området Hedmarken, med kommunene Hamar, Stange, Ringsaker og Løten. Hedmarkens historie fra jernalderen, gjennom middelalderen, etter reformasjonen og til i dag er noe av det Hedmarksmuseet kan formidle til publikum.

Hamar fikk bispesete i 1152 og domkirken lå på det området Hedmarksmuseet ligger i dag. Derfor heter området Domkirkeodden. 30 år etter reformasjonen, i 1567, forsvant middelalderens Hamar på grunn av den nordiske sjuårskrigen med svenskene. Ødeleggelsene som oppsto på domkirken ble aldri reparert (Sæther 2005). Det er i dag kun ruiner igjen av domkirken som sto ferdig ca år 1200, men disse ruinene, og spesielt den gjenværende søyla, har blitt et kjent merke på Hamar. Byen var den eneste innlandsbyen i middelalderen, og den eneste byen som forsvant etter middelalderen. Hamar, som vi kjenner i dag, fikk ikke bystatus igjen før i 1849, og byen ble da flyttet et stykke østover.

I mellomtiden ble området, Domkirkeodden, kjøpt av en bonde som bygde seg en stor gård, Storhamar Gård. Forfallet på ruinene ble med dette verre fordi bonden brukte den gamle domkirken som steinbrudd (Sæther 2009). På begynnelsen av 1900-tallet ble området et museum. Vær og vindt tæret hardt på ruinene, og på 1980-tallet ble ruinen så skrøpelig at man måtte igangsette tiltak for at den ikke skulle falle ned. Etter mye om og men ble det bygget et vernebygg av glass over ruinene. Dette vernebygget ble ikke bare et vernebygg, men også et kirkebygg, et kulturbygg og en konsertsal (Sæther 2010). Mange mennesker vier seg her hver sommer og det arrangeres flere konserter her. Både dette nye og det gamle bygget kalles i dag for Hamardomen.

Museet har i dag en museumsbygning som vi kaller Storhamarlåven. Storhamarlåven var i middelalderen en bispeborg, og ble etter reformasjonen residens for lensherren, Hamarhus slott, og på 1700-tallet ble den låve på Storhamar gård. Storhamarlåven, slik den står i dag, ble tegnet av arkitekt Sverre Fehn og sto ferdig i 1974 (Sæther 2009). Museumsbygningen får dermed en mangartede historisk betydning. Bygningen huser

forskjellige slags utstillinger selv om mange kommer hovedsakelig for å se på selve bygget enten på grunn av dets historiske eller arkitektoniske betydning.

Hedmarksmuseet har et stort folkemuseum i tillegg til det museet kan formidle om middelalder og jernalder. Opplandenes Folkemuseum var i sin tid et museum som favnet et større område enn Hedmarken, men som etter hvert ble, sammen med Stiftelsen Domkirkeodden, Hedmarksmuseet. Folkemuseet består av et friluftsmuseum med bygninger flyttet hit fra forskjellige steder på Hedmarken, samt en barfrøstue fra Østerdalen og en hovedbygning fra Grimsrud på Helgøya på grunn av det tidligere samleområdet (Rivrud 1993). Folkemuseet består også av utstilte gjenstander i Storhamarlåven.

Under Hedmark Fylkesmuseum AS ligger avdelingen Domkirkeodden. Denne avdelingen består av Hedmarksmuseet, som jeg har beskrevet ovenfor, og *Kirsten Flagstad Museum*. Jeg fikk ekstravakter på Kirsten Flagstad Museum som følge av jobben på Hedmarksmuseet. Kirsten Flagstad Museum ligger i Hamar sentrum og handler om operasangeren Kirsten Flagstad. Flagstad ble omtalt som århundrets stemme, og museet viser blant annet bilder av henne, kostymer hun har brukt, og gjenstander hun har eid gjennom sitt livsløp og sin karriere. I tillegg kan man høre innspillinger av hennes stemme, og se videoopptak. Museet ligger i Strandstuen, Hamars eldste hus, som også er huset hun ble født i. Inne i museet kan man gjerne gå rundt på egen hånd, for det er et forholdsvis lite museum, men man kan også få historien om hennes oppvekst og hennes karriere fortalt av guiden.

Prøysenhuset var, da jeg arbeidet der, et nasjonalt kulturhus og museum som tok for seg Alf Prøysens liv og forfatterskap. Prøysenstua er husmannsplassen hvor Alf Olafsen ble født, og han tok senere navnet Prøysen etter denne husmannsplassen. Prøysenstua var en av mange husmannsplasser som lå etter vegen Præstvegen. Husmannsplassen ble et museum ettersom folk kom langveisfra for å se hvordan Prøysen vokste opp. Det var store standsforskjeller mellom husmannsplassene og de digre gårdene som eide husmannsplassene. Dette, samt andre urettferdigheter, skildret Prøysen i forfatterskapet sitt:

Han skrev om grågrenda på landsbygda: gårdsarbeideren, husmannen, spelemannen, taterfolk, tjenestejenta, sydama – om barn og gamle. Og ingen skrev oftere og mykere og med større iakttakelsesevne om kvinner. Han skrev om det som var fattigslig og vanskelig, om de svake i samfunnet og de som hadde liten makt og han trakk opp skarpe klasseskiller. Men i diktningen ga han oppmuntring og viste at natur, kjærlighet og glede finnes for alle. Hans tema er universelle (Prøysenhuset 2012).

I skrivende stund er ikke lenger Prøysenhuset en del av Hedmark Fylkesmuseum AS, og det er heller ikke et museum lenger. Dette fordi Ringsaker kommunes planer om nytt Prøysenhus, finansiert av Arthur Buchardt, lå så langt unna ICOMs definisjon av museum (som jeg tidligere har sitert) at Fylkesmuseet ikke kunne godkjenne dem. Når jeg i denne forskningsoppgaven forteller om Prøysenhuset og Prøysenhusets formidling, mener jeg det slik som det var under Hedmark Fylkesmuseum AS anno høsten 2012.

1.6 Om sang som *immaterielt kulturuttrykk*

I ICOMs definisjon av et museum, som jeg tidligere har sitert, står det blant annet at et museum formidler og stiller ut immaterielle vitnesbyrd om mennesker og deres omgivelser (www.icom-norway.org/definisjon.html). Et *immaterielt kulturuttrykk* vil si noe som er mer enn objekter og monumenter og som er i og fremstår i tida. Det er ikke et produkt, men er levende og har en dynamisk karakter (Rønningsgrind 2013). Sang er dermed et slikt immaterielt kulturuttrykk og vitnesbyrd om mennesker og deres omgivelser. Her er et utdrag av definisjonen av immateriell kulturarv som står i ABM-utvikling sin utredning om UNESCOs konvensjon av 17. oktober 2003 om vern av den immaterielle kulturarven:

Immateriell kulturarv betyr praksis, framstillinger, uttrykk, kunnskap, ferdigheter – samt tilhørende instrumenter, gjenstander, kulturgjenstander og kulturelle rom - som samfunn, grupper, og i noen tilfeller, enkeltpersoner anerkjenner som en del av sin kulturarv. Denne immaterielle kulturarven, som er overført fra generasjon til generasjon, blir stadig gjenskapt av samfunn og grupper i forhold til deres miljø, i samspill med naturen og med historien og gir dem en følelse av identitet og kontinuitet, noe som fremmer respekt for kulturelt mangfold og menneskelig kreativitet (ABM-utvikling 2010).

Sang er altså en del av en immateriell kulturarv om den blant annet blir overført fra generasjon til generasjon og blir gjenskapt. Dette revitaliseringsaspektet, som er en viktig del av definisjonen av et immaterielt kulturuttrykk, viser at slike kulturuttrykk ikke er faste, men blir skapt i øyeblikket. Dette belyses eksempelvis her av konservator Bjørn Sverre Hol Haugen:

Dans er eit immaterielt kulturuttrykk, og revitaliseringsprosessen skil seg på det viset frå revitalisering som gjeld hus, bunad og mat. Eit hus som blir bygd med inspirasjon frå eit tradisjonelt gardshus, ta campingplassen sine stabbursliknande hytter som døme, blir ståande lenge og blir sjåande like ut til noen bygger om eller riv det ned. Ein bunad som får sin form gjennom meir eller mindre grundig rekonstruksjon av gamle plagg, får ein nokså lik utforming gjennom lang tid. Plagga overlever ofte brukaren.(...)Med song, musikk og dans er det annleis. Sjølv om dansen blir skapt i ei form av dei som rekonstruerer, blir i ytste konsekvens det uttrykket som ein tilskodar opplever av dans eller ein meddansar si kjensle av dansen, skapt på nytt for kvar dans. Vidare er song, musikk og dans utøvande former som kan karakteriserast som kunst. Og det estetiske uttrykket i praksisen blir slik viktig (Haugen, Hol 2009:104-105).

1.7 Om begrepet *syngende guide*

Begrepet *syngende guide* forteller om en guide eller en formidler på et museum som bruker sang som virkemiddel. Formidlingen kan også ha hovedvekt på musikken og dermed indirekte formidle historie. Selvfølgelig er det viktig at repertoaret har stor relevans til det museet forteller om ellers. Benjamin Kippersund, spillende og syngende guide på Hedmarksmuseet, forklarer begrepet på følgende måte:

En syngende guide er en som synger for å formidle den kulturen som var, som prøver å formilde den stemningen som det var før, og som prøver å formidle musikken
(Kippersund 2012).

Det er også viktig at musikerne holder et høyt kvalitetsnivå slik at virkningen blir så stor som mulig.

Hvem som var den første syngende guiden på Hedmarksmuseet kan diskuteres. Selv om en eller to guider brukte sang før vernebygget over domkirkeruinene ble til, kom begrepet og dermed kravet om sangtalent, trolig ei stund etter. Jeg skal nå fortelle om Lene Tøsti, som trolig var den første syngende guiden på Hedmarksmuseet, basert på hennes egne ord.

Lene Tøsti ble guide på Hedmarksmuseet den første sommeren etter at vernebygget over domkirkeruinene var ferdig, altså i 1999. Historien om hvordan hun ble ansatt er ganske interessant. Tøsti var en ivrig sanger som trengte en sommerjobb. Ragnhild Nyhus, som var formidlingsleder på dette tidspunktet, kjente faren til Tøsti. Han og Nyhus snakket sammen

om at det hadde vært flott med sang i Hamardomen, og dermed ble Tøsti ansatt som guide (Tøsti 2013).

Tøsti forteller at hun brukte sang integrert i omvisningene, og hun fikk mange gode tilbakemeldinger. Det var ikke noe krav til at man måtte kunne synge på museet den gangen. I og med at publikum på omvisningene ikke visste om at hun skulle synge, synes hun ikke at det var skummelt, og prestasjonsangsten uteble. Publikum ble selvfølgelig overrasket over sangen, som kom uventet og akustikken som var overveldende. Hun ble også spurt av museet om å synge under spesielle anledninger, som for eksempel når turoperatører kom for å se hva museet kunne tilby, eller på arrangementer. Hun forteller også at hun da ofte sto gjemt bak en ruin mens hun sang, noe som førte til en sterk opplevelse blant annet på grunn av akustikken (Tøsti 2013).

Det første repertoaret Tøsti brukte var to gregorianske sanger hun hadde lært på Olsokspillet i Malungen. Hun mener å huske at det var Siri Lappegård som var leder for dette spillet. Etter hvert utvidet hun repertoaret med andre sanger, og det ble også ansatt flere guider som kunne synge eller eventuelt spille et instrument. Til slutt var de så mange at det ble mulig å få til en minikonsert hver søndag i sesongen, og det ble mer et *krav* at man skulle kunne synge for å bli guide på museet (Tøsti 2013).

Jeg fortalte Ragnhild Nyhus om hva Lene Tøsti hadde berettet, og spurte henne om dette stemte. Nyhus svarte: *Ja, det stemmer det! Je hørte a synge inni Domen... Åh, je bynte å grine vettu* (Nyhus 2013)!

Wenke Melbye, tidligere resepsjons- og bookingansvarlig på Hedmarksmuseet, bekrefter også at Lene Tøsti var den første syngende guiden på Hedmarksmuseet. I tillegg forteller Melbye om musikalsk aktivitet lenge før vernebygget kom opp på Domkirkeodden. Det er altså ikke noe nytt å holde konserter, gudstjenester og så videre på dette området. Melbye kan også fortelle at under åpningsseremonien av vernebygget var det både sang og dans av profesjonelle artister som var engasjert utenfra museet. Før åpningen var det holdt flere gudstjenester inne i vernebygget, og da ble det sunget i forbindelse med det (Melbye 2013). Den spesielle akustikken var altså kjent før åpningen.

Magnus Tonning Riise, syngende guide på Hedmarksmuseet, forteller om aktivitet sangmessig inne i Hamardomen i forbindelse med 1000-årstriologien, som var forestillinger fordelt på årene 1999, 2000 og 2001. Det ble brukt gregoriansk sang i disse historiske spillene som altså foregikk inne i Hamardomen. Fra domkirkens guttekor, som Tonning Riise var med i, ble det til den siste delen av triologien valgt ut fire som skulle få større roller. Av disse fire ble tre senere syngende guider på museet (Riise, Tonning 2013). Tonning Riise forteller her

om hans egen formening om hvorfor Hedmarksmuseet begynte å bruke sang i museumsformidlingen:

Siden vernebygget oppsto så vil jeg påstå at dette er noe som nesten har kommet av seg selv. Det var ikke en person sin genistrek: Oi, syng inni der! Med en gang man oppdaget den akustikken så tror jeg på en måte det at musikk ble en del av formidlingen umiddelbart. Plutselig ble det konserter der inne, det ble gudstjenester hvor man kanskje sang mer enn man ville gjort før vernebygget var der. Jeg tror alle skjønnte at dette var en veldig effektiv formidlingsmetode (Riise, Tonning 2013).

Den aktiviteten som ble utøvet på Domkirkeodden i årene før og etter vernebygget oppsto, har alle bidratt til at begrepet *syngende guider* ble til.

1.8 Om den syngende guiden

1.8.1 Historikere versus sangere

Når formidlingsavdelingen på Hedmarksmuseet, her representert av museumspedagog Asbjørg Einvik Vestli, skal ta inn nye guider er de opptatt av at de skal kunne syng:

Det er flere sangere nå enn det noen gang har vært. Vi ser etter syngende guider, men også spillende (spesielt fløyte). Ikke alle må syng, men størsteparten. De siste åra har kanskje 2 av 10 ikke sunget. Når vi har intervjuer til nye guider så må de syng en sang (Vestli 2013).

Hva med historieformidlingen? Om man så godt som bare ser etter syngende guider, vil ikke historieformidlingen komme i andre rekke? Tonning Riise snakker om en debatt omkring dette temaet:

Det var en debatt i starten: vil musikken komme på bekostning av historien? Vil folk som kan musikk, ikke få til historien (Riise, Tonning 2013)?

Vestli forteller at debatten startet med at Nyhus, som var formidlingsleder da den første syngende guiden ble ansatt, syntes at museet burde legge mer vekt på historiekunnskap enn sang:

Så et år ble det laget en utlysningstekst hvor historiekunnskap sto i fokus. Det kom en person på intervju med historiekunnskaper som ble ansatt, men dette fungerte ikke. Da ble det bevist en gang for alle at det er ikke sikkert det er lurt med historiekunnskaper (i alle fall mente noen det) (Vestli 2013).

Jeg synes det er interessant at sangere blir ansatt oftere enn historikere. Har sangere kanskje mer utstråling? Tonning Riise har erfaring med at sangere ofte er flinkere enn historikere til å formidle fordi de har drevet med det aktivt:

Jeg tror museet har gradvis måttet bygge opp sin tillitt til at det er fullt mulig å få til begge deler. Som sagt er jeg ikke den eneste guiden her på museet som har fått spørsmål om jeg studerer historie eller noe sånt, fordi de er imponert over hvor mye vi kan. Sangere er vant med å formidle, vant med å lære mye. Sånn at jeg tror nok museet har forstått at de kunne få til begge deler. Det var en stund de hadde noen sangere og noen historiefolk som ble ansatt på grunn av det aspektet. Det er det lite igjen av (Riise, Tonning 2013).

Tonning Riise forklarer altså at fordelene ved å bruke sangere i museumsformidlingen er at de er vant til å formidle for et publikum og de er vant til å lære mye. I følgende sitat argumenterer Tone Østli, som blant annet er syngende guide på flere museer og frilans sanger, seg fram fra til at som museumsguide har man plikt til å grave seg ned i historien som en historiker gjør. Hun runder også av med at en musiker også på mange måter er en historiker:

Det er ikke dermed sagt at om du er musiker så er du flink til å formidle, eller om du er historiker så får du ikke til å formidle. Det er klart at de som er sangere, de som har gått musikklinja eller Toneheim – det er klart at vi er vant til å stå på ei scene. Vi er vant til å ta inn ei historie som kanskje ikke i første omgang er vår egen og formidle det sånn at folk kan skjønne det og få ei opplevelse ut av det. (...) Jeg skjønner debatten for musikere har ikke gravd seg ned i historia på generell basis, men det er klart at når du tar deg jobb som museumsguide så er det din plikt å grave deg ned i historia for museet. (...) Men hvis en tenker på det, så er musikere også historikere bare i et annet felt enn middelalderhistorie, nyere historie, eldre historie og vikingtid. Vi graver oss ned i musikkhistoria- Vi er historikere (Østli 2013).

1.8.2 Formidlingsevne

Da jeg spurte Ranveig Nordbryhn, museumspedagog på Hedmarksmuseet, om hva de ser etter når de tar inn flere guider svarte hun:

Formidlingsevne, helt klart. Det er flere ting som spiller inn, men det aller viktigste er evnen til å få fram et budskap. Har du ikke den så passer du vel dårlig i den jobben her.(...) Det å kunne omsette tørre fakta og få det såpass innunder huden at du kan formidle det videre til noen som ikke vet så mye, det er viktig og det er en av de tingene som vi ser etter hos folk som søker jobb her (Nordbryhn 2013).

Alle mennesker er forskjellige. Dette gjelder også for de syngende guidene. Vestli forklarer at det er ikke bare sangstemmen de ser etter når de skal ta inn flere guider men også utstråling, formidlingsevne og personlighet:

Vi har mange søkere hvert år, rundt 20-30 søkere og vi tar inn 2-3 hvert år. Vi ser ikke bare etter om de kan synge, vi ser på utstråling også, og formidlingsevne. Det har også mye med personlighet å gjøre, kanskje aller mest. Om man har holdninger som ikke passer inn så kan man finne seg en annen jobb. Det er også viktig å være moden (Vestli 2013).

Nordbryhn forteller blant annet om at det er viktig at den syngende guiden har evnen til å få fram et budskap:

Sangere og musikere er vant til å være på ei scene. De er vant til å være i en formidlingssituasjon, så det kommer vel helt naturlig for dem. Jeg har en teori om at det er derfor vi har så mange sangere her også, for de er gode formidlere, de er vant til å stå på ei scene, de er vant til å få fram et budskap som du ikke nødvendigvis trenger å snakke deg fram til. Det vil si at de er vant til å legge i litt ekstra for at folk skal skjønne hva de mener. Da kommer det lettere for dem å formidle historie også. (...) Det å stå foran en hel haug med folk, helt alene, det er en ganske skummel ting for du får all oppmerksomheten, all fokus er rettet mot deg og det er ganske skummelt. Det er du nødt til å gjøre her. Har du gjort det før, er det enklere (Nordbryhn 2013).

Østli er også enig i at «har du gjort det før, er det enklere». Hun forklarer også at det er viktig «å lese» gruppa før man setter i gang formidlingen, fordi alle grupper er unike:

Hver eneste gruppe er helt forskjellig fra andre grupper. Der ligger det noe; du kan aldri formilde historia likt fordi alle grupper er forskjellig. En må virkelig sjå an de menneskene man har framfor seg. Der ligger det en pedagogisk vinkling også. Ting som kanskje fungerer og er artig og spennende for ei gruppe, vil kanskje være ganske uinteressant for ei anna ei. Noen ganger kan en jo bomme, og spesielt i begynnelsen når man er uerfaren og kanskje ikke så vant til å lese gruppa en har framfor seg, men det er sånn som man lærer seg (Østli 2013).

Det Østli forklarer ovenfor går under Dorothy Irvings begrep; *scenisk beredskap*. Det å inneha *scenisk beredskap* betyr at man har tilegnet seg ferdigheter og har oppøvd evne til å kunne forholde seg riktig og fleksibelt i forhold til de forskjellige situasjonene som kan oppstå (Nesheim 1994). Det å inneha scenisk beredskap fører til større trygghet under formidlingsoppleggene. Man blir ikke redd for at noe skal gå feil under oppleggene fordi man vet man klarer å sno seg unna. Man har tilegnet seg forskjellige måter å forholde seg til museumsgjestene på som kommer godt med i ulike situasjoner.

I dette sitatet snakker Vestli om mye av det samme som Nordbryhn, og indirekte forteller hun her at formidlingsevne er viktigere enn å kunne synge eller å ha historiefaglig bakgrunn. Likevel har de som kan synge en formidlingsfordel:

Sangere er vant til å opptre. De er vant til å stå foran folk og det er en formidlingsfordel. Kunnskap om historien kan man lære seg. Selvsagt har man masse kunnskap å hente fra om man har historiebakgrunn. Det er når historien og sangen utfyller hverandre at det blir bra. Derfor må man heller ikke bare fokusere på sangen (Vestli 2013).

Vestli runder av med noe viktig i museumssammenheng: *Det er når historien og sangen utfyller hverandre at det blir bra.*

2 Metode

Jeg har brukt tre metoder i min forskning. Dette har vært deltagende observasjon, kvalitativt intervju og litteratur. Jeg skal nå beskrive disse metodene, om problematikk som har oppstått, og hva jeg har gjort for å unngå slike problemer.

2.1 Deltagende observasjon

Jeg har brukt fire narrativer i mitt forskningsarbeid. Disse er basert på mine deltagende observasjoner fra de fire ulike museene jeg tidligere har beskrevet; Norsk folkemuseum, Hedmarksmuseet, Kirsten Flagstad Museum og Prøysenhuset. Jeg har selv brukt sang i museumsformidlingen, og har sett andre gjøre det. Narrativene beskriver blant annet ulike formidlingsopplegg jeg har vært med på, og hvordan jeg har knyttet i hovedsak sang, men også toraders trekkspill, lur og seljefløyte, med i museumsformidlingen. Jeg har allerede beskrevet de forskjellige museene og forklart litt om hva slags museum de ulike museene er. Dette for at leseren lettere skal kunne forstå de konkrete observasjonene og eksemplene jeg kommer med.

Tove Thagaard beskriver deltagende observasjon som:

Deltakende observasjon innebærer at forskeren er til stede i de situasjonene hvor informantene oppholder seg, og systematisk iakttar hvorledes personene handler (Thagaard 2010:65).

Dette er en god måte å studere relasjoner mellom mennesker, eller situasjoner hvor kontakt mellom mennesker er vesentlig. Mine deltakende observasjoner har mye å gjøre med slike situasjoner fordi det handler om formidling.

Katrine Fangen skriver i sin bok, *Deltagende observasjon*, at;

Et overordnet formål med deltagende observasjoner er å kunne beskrive hva folk sier og gjør i sammenhenger som ikke er strukturert av forskeren. Dette skiller deltagende observasjon fra for eksempel psykologiske (eller sosiologiske) eksperimenter, der situasjonen er bevisst styrt for å kunne utforske hvordan folk reagerer på de betingelsene forskeren legger opp (Fangen 2004:31).

Dette vil si at man studerer hvilke aktiviteter menneskene selv setter i gang, og man studerer hva de sier uten at man nødvendigvis stiller dem spørsmål (Fangen 2004:31). Som observatør skal man finne kunnskap i det man ser, og kanskje finner man noe interessant som ikke deltagerne eller informantene har lagt merke til selv. Jeg vil påstå at jeg har sett mye som ikke de andre på de forskjellige museene har tenkt på, noe som har gjort forskningsarbeidet spennende og interessant.

En fordelaktig faktor ved deltagende observasjon er at man kommer nært innpå mennesker. Man involverer seg i samhandling med andre, samtidig som man iakttar hva de andre foretar seg. Den nære kontakten ved samhandling med mine informanter har gjort det lettere å få relevant informasjon til mitt forskningsarbeid. Det informantene sier, kan prøves opp i mot hva de gjør, noe som er en fordel i forhold i en intervjusituasjon (Fangen 2004).

Mine følelser, inntrykk og refleksjoner har preget meg gjennom hele forskningsarbeidet, og observasjonene er delvis blitt tolket ut fra disse. Fangen skriver at en fordel ved deltakende observasjon er at man får informasjon som informantene, av ulike grunner, ikke forteller om på et intervju. Hun skriver også at man også får bruk for sine egne inntrykk, følelser og refleksjoner i arbeidet. Disse følelsene, inntrykkene og refleksjonene kan være en del av datamaterialet, og selv om ikke alle følelser og inntrykk er lette å sette ord på, preger det likevel forståelsen slik at man får et bedre utgangspunkt for tolkning av hendelser som man observerer (Fangen 2004).

Fangen skriver om viktigheten av et grundig forarbeid ved bruk av deltagende observasjon som metode. Jeg har forstått viktigheten av å lese annen forskning om temaet før start på egen forskning. Dette for å unngå å gjøre det samme som andre forskere. Er man godt forberedt før man begynner, kan man sikre aktualitet og fremtidig interesse for området, samtidig som man får en god forforståelse (Fangen 2004). I mitt tilfelle har det ikke vært noen andre som har skrevet om det samme, men det har vært nyttig og lese seg opp på mer generelle områder som musikkformidling, museumsformidling, musikkens virkninger, musikkopplevelser og lignende.

Det er viktig å skrive ned det man tror man kommer til å finne før man kommer til stedet der man skal observere (Fangen 2004:45). Jeg gjorde dette da jeg reiste tilbake til Norsk Folkemuseum for å observere. Mine observasjoner var på mange måter sammenfattende med mine forhåndsantagelser, men også på mange måter annerledes. Dette har nok med å gjøre at det er noen år siden jeg har jobbet der, og formidlingsformer og opplegg forandrer seg med tiden. Det var også helt annerledes å ikke lenger ta del i formidlingen.

2.1.1 Om utvalget av observasjonssteder

Utvelgelsen av observasjonssteder har vært enkel fordi jeg, som tidligere nevnt, har tatt utgangspunkt i de forskjellige museene jeg har jobbet. Det er, ifølge Cato Wadel, tre grunner til at det er lurt å starte der man er og bruke sin nåværende situasjon eller tidligere engasjement som forskningsemne:

Det er i det minste tre grunner til å gjøre dette: (1) En har allerede adgang, (2) en har allerede data, (3) en kan fortsette å bruke en rolle som en har innehatt i dagliglivet (Wadel 2013:29).

Wadel forsvarer også det å begynne forskningen der man selv befinner seg i samfunnet:

Å starte hvor du selv befinner deg i samfunnet innebærer nødvendigvis verken selvdigging eller subjektivitet. I den grad en er opptatt av allmenne sosiale relasjoner, sosiale institusjoner eller kulturelle verdier blir det ikke «seg selv» en studerer. En bruker sin egen situasjon som «inntak» til en videre studie (Wadel 1991:29).

Jeg ser dermed ingen store ulemper i å bruke de stedene jeg har arbeidet som utgangspunkt for min forskning, heller mange fordeler. Det har blitt nyttig å ta mest interesse i Hedmarksmuseet som observasjonssted fordi det der er en selvfølge med sang i museumsformidlingen. Meningen med studiet har vært å vise hvordan det kan foregå, og ikke hvordan sang blir brukt generelt på museer rundt omkring.

2.1.2 Feltarbeid i egen kultur

I min forskning har mitt eget arbeid og mine egne erfaringer og observasjoner som formidler og syngende guide på ulike museer blitt en nøkkelinformant for masterprosjektet. De mange erfaringene jeg har fått oppgjennom tida, har jeg nyttet godt av i arbeidet. Min forskning i museumsverdenen har på denne måten vært som å forske i egen kultur og ikke som å studere en fremmed kultur, som mange andre forskere gjør.

Det å drive feltarbeid i egen kultur er som å studere en del av sin egen virkelighet (Wadel 1991). Det vil si at jeg deler mange av de samme erfaringene som informantene og har dermed ikke hatt problemer med de sosiale eller kulturelle kodene.

Det kan på mange måter være problematisk å stille seg utenfor og forsøke å beskrive det selvsagte ved feltarbeid i egen kultur. Spørsmål som en observatør i en fremmed kultur

naturlig ville stilt, blir kanskje ikke stilt av en observatør i egen kultur, fordi de er så selvsagte (Wadel 1991). Thagaard beskriver dette, og forklarer at man må forsøke å se sin egen kultur med andres øyne:

Den felles erfarings- og kunnskapsbakgrunnen som forsker og informant har, kan føre til at forskeren har problemer med å stille spørsmål ved forhold som synes selvsagte innenfor kulturen. For en utenforstående ville opplysninger om «selvsagte» forhold være viktige for å oppnå en forståelse av kulturen. For en som observerer sin egen kultur er det et hovedpoeng å oppnå et perspektiv hvor han eller hun kan se sin egen kultur med andres øyne (Thagaard 2010).

Det er ikke lett å oppnå et slikt perspektiv. Dette fordi det ofte tas for gitt:

Som flere samfunnsforskere har påpekt, er mange av våre grunnleggende verdier og store deler av vår kulturelle kunnskap, uuttalt og ubevisst. (...) Det kan være vanskeligere å få tak i mange forhold i vår egen kultur enn i en fremmed kultur, nettopp fordi de tas for gitt (Wadel 1991:18).

Når jeg nå skal gå inn på forskerens rolle, tar jeg med meg noe av denne problematikken som oppstår når man gjør feltarbeid i egen kultur:

2.1.3 Forskerens rolle

Wadel skriver her om forskerrollen ved feltarbeid i egen kultur:

Et grunnleggende synspunkt er at forskerrollen vanligvis ikke er den rollen som gir lettest adgang. En bør ikke insistere på bare å være forsker – det kan hindre adgang.(...) Forskjellen mellom dagliglivsforskning og fagliglivsforskning ligger i at en i dagliglivet «er den en er». I fagliglivet må en som oftest være noe annet i tillegg til forsker for å få adgang til deltakende observasjon. Dette innebærer ikke at man ikke også er forsker. Det innebærer at en «gjerder inne» og «henger på» sin forskerrolle i andre roller (Wadel 1991:27-28).

Jeg har ikke hatt problemer med å få adgang til deltakende observasjon eller bli akseptert på de forskjellige stedene. Dette fordi jeg, som tidligere nevnt, har vært en av dem. Jeg har vært «ansatt» i alle de fire museene jeg har tatt utgangspunkt i, og har opplevd mye av det samme som informantene mine på de forskjellige stedene. Siden mitt eget arbeid har vært svært viktig i datamaterialet, har jeg for det meste fungert som fullverdig deltager. Det som kan være negativt ved å være fullverdig deltager er at man kanskje ikke klarer å konsentrere oppmerksomheten nok til å se alt som man kunne sett som bare observatør eller om man hadde hatt mindre betrodde oppgaver som en deltagende observatør ofte har.

Selv om jeg har mange av de samme erfaringene som informantene, har jeg ingen utdanning innen museologi eller historiefag, altså har jeg ikke samme kunnskapsbakgrunn som en del av dem. Dermed har jeg hatt en del å lære også i prosessen, og jeg har både prøvd å stå utenfor og følt meg utenforstående flere ganger. Det har ikke vært vanskelig for meg å stille meg åpen og nysgjerrig til det informantene sier, noe som kan være en utfordring for enkelte forskere, men det likevel vært vanskelig å stille seg i en posisjon som om jeg ikke har visst noe fra før.

Jeg er blitt møtt med velvilje med min tilstedeværelse som observatør, og folk har interessert seg for emnet. Det har ikke vært vanskelig å forholde seg til informantene spesielt med tanke på, som jeg tidligere har nevnt, at jeg blir sett på som en av dem. Jeg kjenner de fleste i miljøet, og har ikke virket fremmed på mine informanter. Derfor har de åpnet seg for meg, både når det gjelder observasjon og under intervjuer. Av og til har jeg kanskje vært litt for lik de andre. Dette kan være en ulempe fordi det da kan være vanskelig å ivareta forskerrollen, men som tidligere nevnt, er det ifølge Wadel, ikke alltid så stort poeng å bare være forsker.

Thagaard (2010) skriver at det er mulig å endre «inntrykksteknikkene», altså hvordan forskeren ønsker å bli oppfattet. For eksempel kan man velge å kle seg likt eller ulikt som informantene. Om man kler seg likt som informantene, kan man bli oppfattet likt som dem. Det kan virke både som en ulempe og som en fordel. Om man i motsatt fall kler seg ulikt kan man bedre ivareta forskerrollen, noe som skaper en distanse (Thagaard 2010). Dette har i stor grad å gjøre med identitet, og at man på mange måter kan velge hvordan man vil være. Likevel kan man ikke endre sine grunnleggende egenskaper og væremåter selv om man er forsker (Thagaard 2010). På Hedmarksmuseet har jeg for eksempel kledd meg ulikt som informantene under intervjuer, men ikke under deltagende observasjon.

2.2 Det kvalitative forskningsintervju

I tillegg til egne observasjoner og deltagende observasjoner, har jeg gjort intervjuer med andre syngende, eller spillende, guider og ansatte på museene og spesielt på Hedmarkmuseet. Med disse intervjuene vil jeg komme inn på viktige formidlingsaspekter, avhengig av hvilken av gruppene jeg intervjuer. Samtidig vil jeg komme inn på hvordan begrepet *syngende guide* ble til og hva som ligger i begrepet. Jeg vil komme inn på hva som fungerer så bra med benyttelse av sang i museumsformidlingen og om informantene har noen tanker om hvorfor sang i museumsformidling er viktig. Jeg vil også finne ut hvordan andre guider og ansatte oppfatter jobben.

Det kvalitative forskningsintervjuet har mange fordeler innenfor mitt tema. Jeg trenger utfyllende informasjon om opplevelser mennesker har hatt i forhold til sang i museumsformidling. Med det kvalitative intervjuet får jeg innsikt i informantenes egne erfaringer, tanker og følelser. Et intervju beskrives slik av Steinar Kvale og Svend Brinkman:

Forskningsintervjuet bygger på dagliglivets samtaler og er en profesjonell samtale. Det er et intervju der det konstrueres kunnskap i samspill eller interaksjon mellom intervjueren og den intervjuede. Et intervju er bokstavelig talt en inter-view (fra fransk entrevue), en utveksling av synspunkter mellom to personer i en samtale om et tema som opptar dem begge (Kvale og Brinkman 2010:22).

Sett på denne måten virker det ikke særlig avansert å gjøre en intervju-undersøkelse. Dette er derimot ikke tilfelle. Intervjueren må være reflektert og forberedt på mange plan. Kvale og Brinkman kommer her inn på denne problematikken:

Siden forskningsintervjuet ligger så tett opp til dagliglivets samtaler, er det lett å slutte at det er lett å gjennomføre. Dette er en illusjon. At det tilsynelatende er så enkelt å gjøre et intervju, har nok bidratt til forskningsintervjuets popularitet. Det er altfor lett å begynne å intervju noen, uten form for forberedelse eller refleksjon (Kvale og Brinkman 2010:34).

Det kan blant annet være vanskelig å velge hvilken form en skal ha på intervjuet. Dette er ofte avhengig av tema og målgruppe. Det er viktig med kunnskap om emnet før man begynner et intervju eller intervju-undersøkelser. Da har man større mulighet til å vite hva slags spørsmål

man skal stille. Kvale og Brinkman (2010:123) understreker her betydningen av god forberedelse før man skal utføre intervjuer:

Èn definisjon av vitenskap er systematisk produksjon av ny kunnskap. Uten presentasjon av eksisterende kunnskap om undersøkelsestemaet er det vanskelig for både forskere og lesere å konstatere hvorvidt kunnskapen som innhentes via intervjuene, er ny, og dermed hvilket vitenskapelig bidrag undersøkelsen representerer.

Kvale og Brinkman (2010:126) skriver blant annet om viktigheten av *tilbakegang* i et forskningsprosjekt som bruker intervju som metode. Det kan være lurt og hoppe hit og dit for å se helheten i arbeidet, for å intervju nye informanter eller gjen-intervju enkelte av informantene, eller for eksempel gjen-analysere enkelte deler av intervjumaterialet. Jeg har selv vendt tilbake til tidligere faser i forskningen. Dette har vært både for å intervju nye informanter og for og gjen-intervju «gamle» informanter.

Mitt tema er ikke særlig personlig belastende og dermed har det heller ikke vært vanskelig å vite hvordan jeg skulle gå fram på selve intervjuene. Allikevel er det viktig at man forsøker å være aktivt lyttende og forståelsesfull for at praten skal flyte godt, og for at intervjuet skal være en god opplevelse for informanten.

Thagaard (2010) beskriver et intervju på denne måten:

Formålet med et intervju er å få fylldig og omfattende informasjon om hvordan andre mennesker opplever sin livssituasjon og hvilke synspunkter og perspektiver de har på temaer som blir tatt opp i intervjusituasjonen. Intervjuer gir et særlig godt grunnlag for å få innsikt i informantens erfaringer, tanker og følelser. De begivenheter og erfaringer som de forteller om, er gjenfortellinger av hendelser og preges derfor av informantens forståelse av det han eller hun har opplevd.

2.2.1 Intervjuguide

Dalen beskriver her hva en intervjuguide er og hvorfor det er lurt at intervjueren benytter *traktprinsippet* ved utformingen:

En intervjuguide omfatter sentrale temaer og spørsmål som til sammen skal dekke de viktigste områdene studien skal belyse. (...) Ved utarbeiding av en intervjuguide kan

en benytte «traktprinsippet». Med dette menes at intervjueren begynner med spørsmål som ligger i randsonen i forhold til de mer sentrale og kanskje de mest følelsesladde temaene som skal belyses. (...) De innledende spørsmålene bør være av en slik art at de får informanten til å føle seg vel og avslappet. Etter hvert vil spørsmålene fokuseres mer mot de mest sentrale temaene. Mot slutten må «trakten» imidlertid åpnes slik at spørsmålene igjen handler om mer generelle forhold (Dalen 2011:27).

Det er altså viktig å forberede informanten aktivt med en godt lagt opp intervjuguide. I og med at mitt tema ikke er særlig personlig belastende, har jeg ikke hatt sterke grunner til at informantene trenger å forberedes spesielt. Likevel har jeg forberedt informantene ved å starte med innledende spørsmål som: *Hva jobber du som og hvor lenge har du jobbet her?* Jeg har også prøvd å finne kjernen midt i intervjuene. På denne måten kan man si at min intervjuguide er lagt opp ved *traktprinsippet*.

For at informanten skal tørre å åpne opp for sine erfaringer, tanker og følelser er det spesielt viktig å lytte og motta på en god måte. En slik aktiv lytting krever tilstedeværelse. Intervjueren må bruke sin forforståelse på en slik måte at han åpner for størst mulig forståelse av informantens opplevelser og uttalelser (Dalen 2011). Aktiv lytting kan være utfordrende for en fersk forsker. Det innebærer og ikke bruke intervjuguiden slavisk, men å være så sensitiv og oppmerksom på det informanten har å si at man blant annet kan stille oppfølgings spørsmål om viktige emner i undersøkelsen.

Evnen til å stille gode oppfølgings spørsmål krever fleksibilitet og erfaring fra intervjuerens side (Kvale og Brinkman 2010:151-152):

Beslutninger om hvilke av de mange dimensjonene hos en intervjuperson som skal forfølges, krever at intervjueren har øre for og kunnskap om intervjutemaet, sensitivitet overfor intervjuets sosiale relasjon, og at intervjueren vet hva han eller hun gjerne vil spørre om.

Jeg har forsøkt å forholde meg fleksibelt til intervjuguiden, og noen ganger har jeg heller ikke brukt den. Likevel har det vært vanskelig å stille gode oppfølgings spørsmål. Gode oppfølgings spørsmål har enkelte ganger dukket opp i bevisstheten etter at jeg har begynt å transkribere i ro og mak. Jeg har med andre ord mye igjen å lære som intervjuer.

Et forskningsintervju kan utformes på forskjellige måter. For min del har det variert en

del hvordan intervjuene har artet seg, og som oftest har jeg utformet intervjuene delvis strukturert. Jeg har stilt informantene forberedte spørsmål utformet som min egen intervjuguide rundt bruk av sang i museumsformidling. Jeg har, som tidligere nevnt, forsøkt å være åpen for oppfølgingsspørsmål fra meg, og tilleggsinformasjon fra informantene.

Intervjuene ble, med enkelte unntak, tatt opp med voice-recorder, og varte rundt 30 minutter. Når intervjuguiden var ferdig, har jeg avsluttet intervjuene med en mer ustrukturert samtale hvor informanten får utdypet ting som han/hun mener er viktig om emnet. Noen har også kommet med gode råd angående forskningsspørsmålene.

Intervjuguide

Intervjuguide for ansatt

1. Hva jobber du som/hva er din stilling, og hvor lenge har du jobbet her?
2. Hva slags innflytelse har du på formidlingsoppleggene her på museet? Kan du bestemme hva de skal handle om, være med å bestemme?
3. Hva legger du i begrepet syngende guide?
4. Hva er så bra med å synge på et museum?/Hvorfor tror du at sang er så effektivt i museumsformidling?
5. Hva slags omvisninger har dere som inneholder sang?
6. Har dere noe krav til repertoar for guidene?
7. Er det ditt inntrykk at sangen understreker historien?
8. Hva ser dere etter når dere ansetter guider?
9. Hva slags publikumsreaksjoner har dere fått?
10. Hva er din oppfatning av hvordan og hvorfor Hedmarksmuseet begynte å bruke syngende guider?
11. Hvorfor fortsetter dere med dette i dag?
12. Eventuelt: på hvilken måter bruker du sang i museumsformidlingen?
13. Har du noen tanker om bruk av sang på andre museer?

Intervjuguide for syngende guider

1. Hva gjør du til daglig, og hvor lenge har du jobbet her?
2. Hva legger du i begrepet syngende guide?
3. Hva er så bra med å synge på et museum?/Hvorfor tror du at sang er så effektivt i museumsformidling?
4. Hva slags formidlingsopplegg har du vært med på (forskjellige omvisninger, skoleopplegg)? Fortell om disse og har du brukt sang?
5. Hvordan planlegger du repertoaret ditt?
6. Har du noen spesielle måter/steder du pleier å stå/bevege deg?
7. Hva slags stemmebruk benytter du deg av?
8. Hvordan knytter du sangen inn i museumsformidlingen? Forteller du hva du skal synge før eller etterpå? Lager du noen overganger, er det noen spesielle ting du sier før en sang?
9. Har du stort sett det samme opplegget, og hvordan tilpasser du deg forskjellig publikum?
10. Hvilke publikumsreaksjoner har du fått?
11. Blir publikum interessert i deg personlig om du synger eller spiller enn om du ikke hadde gjort det?
12. Har du opplevd noen vanskeligheter ved det å være syngende guide?
13. Morsomme historier? Har du noen triks eller erfaringer du vil dele?
14. Hva liker du best ved å jobbe her på museet?
15. Synes du museet burde lagd mer opplegg fordi de har så mange syngende guider?
16. Har du noen tanker om hvordan begrepet syngende guider ble til?
17. Har du noen tanker om bruk av sang på andre museer?

2.2.2 Om informantene

Jeg har til sammen intervjuet åtte informanter i mitt forskningsarbeid. Informantene har jeg valgt å navngi. Jeg har også besluttet å forklare hva slags arbeid vedkommende har eller har hatt ved museet. Dette mener jeg er viktig for å underbygge informantenes troverdighet, og derfor har jeg valgt å se bort fra eventuelle personlighetshensyn.

På Hedmarksmuseet har jeg intervjuet informanter med mer enn to-års erfaring som syngende eller spillende guide. Dette fordi det er viktig både erfaringsmessig og for troverdigheten at de har holdt på en stund. Jeg har intervjuet følgende syngende/spillende guider:

1. Benjamin Kippersund, har studert folkemusikk og film og fjernsynsvitenskap og har jobbet som spillende og syngende guide på Hedmarksmuseet i fire år.
2. Magnus Tønning Riise, musikkteater-student og har jobbet som syngende guide på Hedmarksmuseet i tre år.
3. Tone Østli, frilans sanger med klassisk skoloring og har jobbet som syngende guide på Hedmarksmuseet i 13 år. Hun har også jobbet på Kirsten Flagstadmuseet siden 2003, og på Prøysenhuset siden våren 2013.

Disse har alle tre lang tids erfaring med sang i museumsformidling, og spesielt Østli som har jobbet som syngende guide på Hedmarksmuseet i 13 år.

Av faste ansatte på Hedmarksmuseet har jeg intervjuet:

4. Ranveig Nordbryhn, museumspedagog og leder for Hamar Middelalderfestival. Hun har også arbeidet som spillende guide.
5. Asbjørg Einvik Vestli, museumspedagog.
6. Magnus Sempler Holte, formidlingsleder på Hedmarksmuseet og Kirsten Flagstad Museum.

I tillegg har jeg intervjuet tidligere ansatt på Hedmarksmuseet:

7. Wenche Melbye, tidligere resepsjons og bookingansvarlig.

På Prøysenhuset har jeg intervjuet:

8. Elin Kvernmoen, daværende formidlingsleder.

Det har ikke vært lett å bestemme på forhånd hvor mange informanter jeg skulle ha med i forskningsprosjektet, men dette har vist seg etterhvert som forskningen har kommet i gang. I følge Fangen er det sjelden at alle spørsmål om utvalg vil ligge klart i starten av et prosjekt. Det vil i mange tilfeller gi seg selv i forhold til hvem man kommer best i kontakt med, eller det kan være tilfeldigheter som rår (Fangen 2004). I et tilfelle gjorde jeg en avtale om å gjøre et intervju med en tidligere ansatt på Hedmarksmuseet. Vedkommende utsatte intervjuet flere ganger, og til slutt måtte jeg gi opp å få til intervjuet. Dette var en utfordring for meg, men jeg har funnet ut at informasjonen denne tidligere ansatte eventuelt har, blir for vanskelig å få tilgang til. Fangen beskriver denne problematikken på en god måte. Selv om hun egentlig snakker om deltagende observasjon, velger jeg å ta med beskrivelsen nettopp fordi den omhandler nettopp dette problemet som man også på samme måte kan oppleve når man skal intervjuer:

Er det noen som aktivt unngår kontakt med deg, bør du ha svært gode grunner for å presse deg på. Reflekter over hva du mister av kunnskap ved ikke å snakke med disse, og skriv eventuelt i forskningspublikasjonen om at visse deltagerperspektiver ikke er med i analysen fordi enkelte typer personer unngikk kontakt (Fangen 2004:53).

Ved et tilfelle ble jeg spurt om å komme på besøk til informantene. Jeg hadde ingen formening om at dette var uhensiktsmessig. Fangen (2004:52) skriver om at hun på et tidspunkt i sin forskning ikke ville dra hjem til informantene hun studerte fordi hun ikke stolte på dem. En viktig grunn til dette var at de var nynazister og hadde andre holdninger enn henne. Mitt intervju hjemme hos informantene ble som et hyggelig og avslappende intervju med middag, øl og vin. I tillegg ble det masse å transkribere i etterkant. Med dette intervjuet ble utformingen mer en samtale mellom forsker og informant, basert på lite struktur. Hovedtemaene var selvfølgelig bestemt på forhånd, men informantene kom med temaer i løpet av intervjuet, og jeg tilpasset meg disse. På denne måten kom vi inn på veldig mye interessant, og noen ting som jeg ikke hadde tenkt på i forkant. Jeg har altså ikke hatt problemer med å bruke venner og gode bekjente som informanter. Det kunne selvfølgelig ha vært problematisk om jeg hadde hatt et mer belastende forskningstema.

2.2.3 Etiske spørsmål

Som forsker som tar i bruk det kvalitative forskningsintervjuet som metode, har jeg måttet ta hensyn til etiske spørsmål. Disse forholder seg til samtykke, informasjon og konfidensialitet. Kvale og Brinkman beskriver her informert samtykke:

Informert samtykke betyr at forskningsdeltakerne informeres om undersøkelsens overordnede formål og om hovedtrekkene i designen, så vel som mulige risikoer og fordeler ved å delta i forskningsprosjektet. Informert samtykke innebærer dessuten at man sikrer seg at de involverte deltar frivillig, og informerer dem om deres rett til når som helst å trekke seg ut av undersøkelsen (Kvale og Brinkman 2010:88).

Angående samtykke har alle mine intervjusamtaler vært frivillige. I begynnelsen av forskningsarbeidet samlet jeg inn skriftlig samtykke, men i henhold til datatilsynet så var ikke dette nødvendig, og dermed var det nok at informantene samtykket muntlig. I forkant av intervjuet fikk hver enkelt informant muntlig informasjon om forskningsprosjektet. Dette gjaldt både hensikten med forskningsprosjektet, bruk av opptaker, bruk av navn og sitater.

Kvale og Brinkman beskriver her hva konfidensialitet innebærer på følgende måte:

Konfidensialitet i forskningen innebærer at private data som identifiserer deltakerne, ikke avsløres. Hvis en undersøkelse vil offentliggjøre informasjon som er potensielt gjenkjennelig for andre, bør deltakerne erklære seg innforstått med at identifiserbar informasjon offentliggjøres (Kvale og Brinkman 2010:89).

Under mitt arbeid med intervjuene har jeg tatt hensyn til konfidensialitet. Om noen har kommet med personlige forhold under intervjusamtalene som ikke har vært hensiktsmessig eller fornuftig med hensyn til personvern, har jeg valgt ikke å ta med dette. Mange velger å gi informantene fiktive navn og alder. Jeg har valgt, som tidligere nevnt, å bruke navnene og opplysninger om arbeidsforhold i min forskning for å understreke informantenes troverdighet i henhold til tema.

2.2.4 Forskerens rolle

Fangen (2004) skriver at informantene oftest liker å bli observert eller intervjuet. Mennesker elsker å snakke om seg selv, og oppmerksomheten forskeren gir dem skaper en følelse av betydning for informantene. En del informanter er nysgjerrige på forskeren og ønsker kontakt

med en interessant person. Mange ønsker en person de kan betro seg til om sine frustrasjoner. Det er viktig at intervjueren mestrer å skape et rom der intervjupersonen fritt og trygt kan snakke. Dette kan man oppnå ved å gi av seg selv (Kvale og Brinkman 2010:35). Jeg har på mange måter gitt av meg selv under intervjusamtalene. Ofte har jeg også fortalt om mine erfaringer omkring det å være en syngende guide uten å forsøke å lede informantene i noen retning.

2.2.5 Bearbeiding og analyse

Ved transkripsjon har jeg ikke gjort mange endringer på intervjuene. Dette for å bevare intervjusamtalenes autenticitet. Jeg har allikevel forsøkt å gjøre informantenes muntlige framstilling litt mindre muntlig ved å kutte ut unødvendige ord som; *eh, jo, liksom* og så videre.

Etter transkripsjonen måtte jeg analysere intervjuene. Intervjuanalyser kan variere kraftig i kvalitativ intervjuforskning fordi det er få standardregler eller prosedyrer som er allment godkjent. Det meste avhenger av undersøkelsens formål og tema, og derfor finnes det ikke noe eksakt svar på hvordan analysen skal utføres (Kvale og Brinkman 2010:35).

Jeg leste gjennom intervjuene etter transkripsjon og kodet dem med tall fra 1 til 10 etter kategorier jeg mente var viktige:

1. Begrepet syngende guide
2. Omvisning med sang integrert
3. Minikonsert
4. Andre formidlingsformer
5. Vekke følelser
6. Konkretisering
7. Levendegjøring
8. Vekke konsentrasjon og oppmerksomhet
9. Vekke nysgjerrighet og interesse
10. Sosiale funksjoner (kommunikasjon, tilhørighet og kollektiv identitet)

Dette gjorde det oversiktlig for meg å bruke intervjustater der det passet. Denne analysemetoden bestemte jeg ut i fra undersøkelsens formål og emneområde, og det som passet best til akkurat disse intervjuene og dette materialet (Kvale og Brinkman 2010). Jeg

har fortolket informantens utsagn og beretninger om aktuelle hendelser og opplevelser ut i fra min egen forforståelse (Dalen 2011), og dermed fått masse brukbar empiri.

2.3 Litteratur

Omfanget av litteratur om emnet var svært beskjedent eller fraværende. Jeg har tatt utgangspunkt i sitatene fra mine intervjuer, det jeg har lært fra observasjoner og egne erfaringer, kombinert litteratur om blant annet museumsformidling og musikkens funksjoner til dette.

Jeg har altså brukt forskjellig slags litteratur på grunn av mitt tverrfaglige emne. Noe av litteraturen har jeg kjent til fra før, som Even Ruuds forskjellige bøker om musikk og identitet, musikk og helse og så videre. Annen litteratur som var kjent fra før jeg begynte mitt forskningsarbeid er bøker som museene, og spesielt Hedmarksmuseet, har gitt ut. Disse er ofte blitt brukt i forbindelse med opplæring av nye guider/formidlere.

Et eksempel på litteratur som jeg ikke kjente til før jeg begynte er Freya Pernille Anduins oppgave om levendegjøring i museumsformidling: *Dette er ikke 1800-tallet, levende museum på Hjerl Hede, Den Gamle By i Århus og Den Fynske Landsby*. Et annet eksempel er Gabrielssons artikkel *Strong experiences with music*. Han gjør rede for en undersøkelse angående SEM (strong experiences with music), og jeg bruker noe av forskningsresultatene hans for å underbygge mine resultater.

Jeg har ikke søkt noe særlig i databaser. Dette fordi jeg har forsøkt, men ikke fått noen gode treff. Den viktigste måten jeg har skaffet meg relevant litteratur på, har vært å gå til litteraturlistene og kildene på artikler eller bøker som har vært relevante og forsøke å finne disse.

2.4 Om kvalitative metoder, hermeneutikk og fenomenologi

Mine forskningsmetoder har i all hovedsak vært *kvalitative*. Det å finne ut av hvordan det er å være menneske i ulike sammenhenger, og hvordan virkeligheten oppfattes av forskjellige mennesker, er på mange måter målet ved kvalitativ forskning. Jeg vil nå sitere Nyeng som skriver om hvordan og hvorfor kvalitativ metode går i dybden på fenomener:

Kvalitative metoder er fremfor alt knyttet til induksjon, ikke til verifikasjon av allmenne påstander, men til begrepsdannelse – til å finne mangfold i data, å avdekke summen av de kvalitetene som samlet sett gjør et sosialt fenomen til det det er. (...) I

kvalitativ metode er det derfor ofte slik at variasjon i datamaterialet er noe man ønsker, og ikke et problem som hindrer entydige konklusjoner. Det er dette som ligger i at kvalitative metoder går i dybden – at deres mål er å si «mye om lite» fremfor lite om mye eller mange (Nyeng 2012:72-73).

Det er i så måte viktig at det man finner ved kvalitativ forskning er detaljrikt, omfattende og skaper best mulig forståelse for fenomenet man forsker på (Nyeng 2012:73). Når jeg nå skal forske på bruk av sang i museumsformidling, vil jeg forsøke å oppdage dette fenomenets former og funksjoner, noe som skaper forståelse av fenomenet.

I tillegg til forståelse er det i kvalitativ forskning lagt stor vekt på tolkning, og metodene har flere vitenskapsteoretiske grunnlag som legger vekt på fortolkning, blant annet *hermeneutikk* (Thagaard 2010):

Hermeneutikk kan også beskrives som læren om tolkning. Det handler om å fortolke et utsagn ved å fokusere på et dypere meningsinnhold enn det som umiddelbart blir oppfattet. For å oppnå dette må budskapet settes inn i en sammenheng, eller en helhet, og den enkelte delen må forstås ut fra helheten (Dalen 2011). Fangen skriver her hva det vil si å ha en hermeneutisk grunnstilling:

En hermeneutisk grunnstilling er således at du alltid vil ha en førforståelse før du påbegynner din forskning. Din førforståelse vil gradvis modifiseres etter hvert som du tilegner deg kunnskap (Fangen 2004).

Jeg bruker en hermeneutisk grunnstilling i mitt forskningsarbeid. Dette fordi jeg tolker datamaterialet mitt med min egen forforståelse.

I tillegg til at jeg har denne hermeneutiske grunnstillingen, har jeg også et *fenomenologisk* syn på forskning. Kort beskrevet bygger fenomenologi på at det er én verden og flere virkeligheter. I fenomenologisk forskning er målet å finne noen av de måtene verden kan fremtre for oss på: *vi erfarer verden som den ene eller andre formen for virkelighet alt etter som hvordan vi lar den fremtre for oss*. Fenomenologisk forskning bruker i største grad kvalitative metoder, og særlig bruker den metoden intervju for å innhente empiri (Nyeng 2012:36):

Ofte brukes også uttrykket fenomenologiske intervjuer for å understreke at man vektlegger det beskrivende heller enn det forklarende, at man forsøker å se verden

gjennom respondentenes øyne og ønsker å stimulere til en åpenhet som skal gi forskeren data om virkeligheten slik den fremtrer for den som er engasjert i den på et praktisk plan. I fenomenologien smelter med andre ord det indre og det ytre sammen i erfaringsbegrepet (Nyeng 2012:36).

I fenomenologisk forskning er det altså viktig hvordan mennesker opplever ulike sider ved sin tilværelse, noe som jeg har prøvd å finne ut gjennom intervjuer. Når jeg gjengir intervjuutdrag bruker jeg altså en empiri som bygger på fenomenologien.

3. Fire narrativer

Dette kapittelet består av narrativer fra de fire forskjellige museene jeg har gitt en beskrivelse av tidligere. Mine erfaringer med formidlingsformer og formidlingsopplegg der jeg har inkludert sang og/eller musikk vil stå sentralt. Kapittelet står i kursiv for å understreke det muntlige språket i narrativene.

3.1 Norsk Folkemuseum

Min tid på Norsk Folkemuseum var spennende, lærerik og viktig for meg. Jeg lærte mye om mennesker, og vokste også selv som menneske. Jeg ble kjent med mange flotte kollegaer som hadde minst like sære interesser som meg. Arbeidsstedet var romslig både faglig og sosialt. Jeg merket fort at rollen som formidler passet meg bra, det var som om noe inni meg falt på plass. Det var ikke så lett for ei jente med bred dialekt og null retningssans å komme til storbyen, men på Norsk Folkemuseum fant jeg likesinnede, og kom på et vis tilbake til landsbygda. Jeg utviklet meg akademisk på grunn av studiene på Universitetet i Oslo, men tiden på Norsk Folkemuseum var også på et vis et studium.

Da jeg jobbet på Norsk Folkemuseum brukte vi mange formidlingsformer og vi hadde mange formidlingsopplegg. Jeg syntes det var spennende og krevende å lære seg alle de forskjellige oppleggene og måtene å formidle på. Som formidlere hadde vi forholdsvis frie tøyler angående hvordan vi ville at formidlingsoppleggene skulle foregå i praksis. Noen opplegg hadde kanskje heller ikke noe manus, men vi fikk litteratur og opplæring som gjorde at vi følte oss komfortable nok til å fortelle om emnet. Ofte foregikk det flere formidlingsopplegg eller omvisninger på samme tid, noe som krevde at vi lærte oss å tenke fort og kanskje snu om hvis en bygning plutselig var opptatt. Jeg skal nå komme inn på flere formidlingsopplegg der jeg har lagt inn sang og musikk. Alle formidlere er forskjellige, og dette er mine måter å gjøre det på.

*Et av mine første formidlingsopplegg var for barn og hadde navnet «Kua Baselin». Opplegget var en type «**Rollespill**» som startet med at barna, som for eksempel kunne være barnehageunger eller elever på småskolen, ble møtt av ei budeie. Budeia lurte på om barna har sett kuene hennes. Hun forteller, hele tiden som i en samtale med barna, om hva ei budeie er og at det er så trist på museet nå fordi det ikke er noen kuer der lenger. Om ikke barna kommer med forslaget selv, så spør budeia om barna vil være kuene hennes. Dette vil de*

selyfølgelig. Jeg pleide å bevege meg litt lenger bort sånn at jeg kunne lokke på dem. Man kan eventuelt også bruke lur.

Etter at barna blir lokket på, går budeia sammen med dem til et tun. På tunet spør budeia barna om hva slags hus de tror de bor i, altså kuene. Etter en gjettekonkurranse, går de inn i fjøset og må stå slik kua skulle stå sånn at bæsjen, som forresten kalles kuruke, kommer på rett plass slik at budeia bare kan sope det ut gjennom et hull i veggen. Budeia leker at hun melker dyra. Hun forteller at nå har det gått en hel vinter og at kuene derfor er skikkelig sultne og vil ut på sætra å gjøre seg fete.

Når kuene har gått ut av fjøset får vi et skifte i handling. Formidleren sier at nå har vi sett hvordan dyra hadde det på en gård, og nå skal vi se hvordan barna hadde det. «Dere skal få lov til å være ungene mine!» Jentene får gå inn i stua med mor, mens guttene må være ute med far til mora roper på dem. I stua er det godt og varmt med fyr i peisen. Jentene leker at de lager grøt, og de roper inn guttene: «Håper det er greit at det blir grøt i dag også, akkurat nå er det det eneste vi har, men dere kan få flatbrød til!» Alle leker at de spiser, og etterpå spør budeia om de skal ta oppvasken. De blir enige om at den kan stå fordi de kan bruke opp igjen tallerkenene og skjea senere. Vaske seg trenger man heller ikke å gjøre før det blir lørdag - og hvor går man egentlig på do her?

Innimellom alt dette om hygiene og andre ting om hvordan det var før i tiden, våkner Even, ei dokke som ligger oppi vogga. Jeg pleide å ta opp ungen og vise barna hvordan han er reivet og fortelle hvorfor man gjorde dette. Jeg sang noen bårsuller slik at dokka, Even, fikk sove igjen:

*Sulla, lulla... sulla lulla bâne
Sulla meg litt du mamma mi, vil du ha snorer i trøya di?
Gule hell blå dæ skar du få, du mamma mi, mamma mi
Sulla, lulla... sulla lulla bâne
Bysjan, bysjan lite bân, no ska bâne såvå
Jinta stilt åt ramna gå, gâsmål krok åt klåvå
Sulla, lulla...sulla lulla bâne
Sporven satt på låvådør, fekk itte pipa tel å låte
Kjære mor, gi bâna mat, og læt dom itte grâte
Sulla, lulla...sulla lulla bâne
Ride, ride ranke til møllerens hus
Der var det ingen heme enn ei rætte og ei mus
Og ei lita kattepus
Høna marte, hanan garte, døkkerne dæinse i enga –
Og jinta pisse i senga!*

Formidleren spør kanskje barna om hva menneskene før i tida gjorde i stedet for å se på tv eller spille dataspill på kvelden. Det kommer noen forskjellige svar. Jeg fortalte at her går det ikke an å slå på lyset, så derfor måtte man gjøre ting som ikke trengte så mye lys, som for

eksempel å synge for hverandre. Jeg pleide å synge en sang eller to. Om god tid kunne jeg også lære bort en enkel sang til barna. Jeg fortalte også barna at det går an å lage seg en seljefløyte og spille på den. Jeg fortalte om seljefløyta og demonstrerte hvordan den brukes ved at jeg spilte en slått. Til slutt fortalte jeg et eventyr.

Dette var altså min måte å gjøre formidlingsopplegget «Kua Baselin» på. Norsk Folkemuseum hadde tenkt å skifte ut opplegget, for de syntes ikke det fungerte noe særlig med akkurat fortellingen om «Kua Baselin». Jeg tok bort fortellingen om «Kua Baselin» og flettet inn lokking, sang og eventyr. Selvfølgelig varierte jeg opplegget etter hvem som kom.

Jeg mener at lokkinga, sangen for dokka, Even, som våkner og de andre folketonene gjør opplegget levende for barna. Det at de selv får være kuer og barn fra gamle dager gjør at de kan leve seg inn i tida og lære om hvordan dyr og mennesker hadde det. De forstår at før i tida var musikk både underholdningsmusikk og bruksmusikk. Dette forsterkes også om de får lære seg sanger fra denne tida. Jeg vil hevde at det ikke er noen annen måte som er så effektiv for å komme nært en annen tid på som å synge sangene fra denne tida. Man får føle det på kroppen.

Repertoarvalget var enkelt. Fordi jeg skulle lokke på barna tok jeg den lokken som jeg kom på akkurat i øyeblikket. Bånsullene for dokka, Even, er forskjellige bånsuller fra Hedmark knyttet sammen med et slags ostinat. Bånsuller kan ofte være rolige, men det behøver de ikke å være. I denne sammenhengen var det viktig at de var rolige slik at Even skulle få sove. De andre sangene jeg sang var folketoner som har litt fart i seg. Dette for å formidle variasjon og glede rundt folkesang. Seljefløytespillet ble automatisk regulert på grunn av mitt lille repertoar. Jeg spilte med andre ord de slåttene jeg kunne.

«Den gamle garden», «Vanlig runde», «Menneske og bomiljø», «Middelalder» og «By og land» er alle omvisninger eller formidlingsopplegg der jeg selv har lagt inn sang i formidlingen. Jeg benyttet altså formidlingsformen «**Omvisning med sang integrert**». På disse omvisningene skulle man besøke forskjellige bygninger, og som regel sang jeg en sang innimellom når gruppa mi satt rundt langbordet eller lignende. Dette slo godt an. Her kunne jeg også bruke dokka, Even, som en inngangsport til å synge, eller jeg brukte andre ting som jeg snakket om. Noen eksempler er at jeg sang ei gammel vise om Vaterlands bru når jeg snakket om Oslos historie, og jeg sang den gamle salmen «E veit i himmelrik ei borg» fra Hallingdal når jeg var i stavkirka fra Gol i Hallingdal. Hvis en gruppe var ordentlig treig til å gå, kunne jeg finne på å lokke på dem for å skape godt humør og forventning.

Vi hadde andre formidlingsopplegg der sang og musikk var innskrevet i manus, og som dermed ble en viktig del av opplegget. Et av disse var formidlingsopplegget for barn «Ut

og søke tjeneste». Her brukte vi sangleken med samme navn, samtidig som vi forsøkte å formidle til barna om hvordan det var å bo i Oslo før i tiden. Et annet formidlingsopplegg for barn der sang og musikk var innskrevet i manus, var «Juletreffest». Formidlingsformen kaller jeg «**Rollespill**» eller en form for «**Lærer i rolle**». Her fikk barna være med på en reise til 50-tallet og juletreffest på Bedehuset. Festen ble avsluttet med gang rundt juletreet mens alle barna sang akkompagnert med trøorgel. Her var det en av formidlerne som sang sammen med barna og organiserte selve juletregangen, mens en annen sto for akkompagnementet. Jeg fikk prøve meg på begge deler, men som regel ble det til at jeg spilte trøorgel fordi det var få som kunne traktere instrumentet.

Norsk Folkemuseum har gjestestuer der man kan spise mat og feire festlige anledninger. Grupper kan bestille forskjellige omvisninger som kulturelt innslag. Jeg kaller dette for «**Bestilte opplevelser for arrangement utenfor normal åpningstid**», og det går under formidlingsformen «**Minikonsert**» på grunn av den store andelen av sang og på grunn av det viktige opplevelsesaspektet. Mange foretrekker en omvisning i stavkirka og Hovestua med sang. Her sang jeg religiøse folketonen i stavkirken og festlige folkesanger i Hovestua.

Som formidler på Norsk Folkemuseum har man også muligheter til å jobbe som «**Tunvert**». Tunverten har ansvar for sitt tun og forteller og passer på når publikum kommer dit. Jeg tok på meg en del helgevakter som tunvert. Jeg var ofte i Østerdalstunet. Hit tok jeg med meg torader og seljefløyter som jeg spilte på for dem som kom inn. Jeg sang også, og lot publikum få prøve å spille på seljefløyta. Ingenting av dette var annonsert, og det var noe jeg fant på selv.

Andre ganger har jeg jobbet som tunvert i Grøslitua på Numedalstunet. Her har det vært en eventyrstund eller «**Fortellerstund**» kalt «Det var en gang» for barn til faste tider. I tillegg til eventyr, sang jeg og spilte seljefløyte. Dette var en koselig stund for barna med fyr i peisen og nykøkt kaffe til foreldrene. «Det var en gang» kunne også foregå som bestilt omvisning der jeg hadde omtrent det samme opplegget.

Et annet opplegg som jeg har gjort tilnærmet det samme på bestilte omvisninger som da jeg har vært «Tunvert», er «**Samiske fortellinger**». Opplegget er ganske likt som «Det var en gang» og går under den samme formidlingsformen, altså «**Fortellerstund**». «**Samiske fortellinger**» går ut på å fortelle om bostedsplassene til samene, om den samiske tradisjonen, og mest av alt fortelle samiske fortellinger. Jeg hadde mange koselige stunder sammen med barn og voksne i lavvoen. Jeg lærte meg noen joiker fordi jeg meldte meg på et kurs på internett, og kunne dermed flette inn joik i omvisningen eller som tunvert. Mange var av den grunn (at jeg faktisk kunne joike) overbevist om at jeg var ekte same. Dette sier mye om hvor

viktig sangtradisjon er i en kultur, og dermed hvor viktig sang kan være i formidling på kulturhistoriske museer.

3.2 Hedmarksmuseet, avdeling Domkirkeodden under Hedmark fylkesmuseum AS

Jeg gikk fra å være formidler på Norsk Folkemuseum til «syngende guide» på Hedmarksmuseet. Jobben fikk jeg fordi jeg hadde jobbet på Norsk Folkemuseum og fordi jeg er sanger. Jeg hadde jobbet på museum før, og visste dermed litt om hva jeg gikk til. Likevel var det en annerledes arbeidsplass på flere vis.

Hedmarksmuseet er på mange måter et lite og hyggelig museum. Sosialt står Hedmarksmuseet som arbeidsplass, etter min mening, i en særklasse. Her finnes en spøkende tone mellom ansatte enten det er pedagoger, sommeransatte, vaktmestre eller konservatorer. Også på dette museet lærte jeg veldig mye. Spesielt synes jeg det å lære om lokalhistorie var spennende.

På Hedmarksmuseet var det forholdsvis få formidlingsformer og formidlingsopplegg, i alle fall som foregikk på én gang. På Hedmarksmuseet er man flinke til å tilpasse formidlingsoppleggene sine til dem som kommer, og hvor lang tid vedkommende har på seg til å oppleve noe. Det som er unikt med Hedmarksmuseets formidling er at man søker etter syngende guider. Dette begrepet er blitt ganske kjent, og er noe som museet reklamerer for. De syngende guidene har et godt omdømme.

Jeg skal fortelle om ulike formidlingsopplegg med bruk av sang og musikk som jeg har benyttet på Hedmarksmuseet. Dette er formidlingsopplegg jeg har vært med på enten alene eller sammen med andre, bestilt eller ikke-bestilt, et fast opplegg eller noe jeg har utviklet på egenhånd.

*En spennende formidlingsform på Hedmarksmuseet er «**Minikonsert**». Minikonserten varer som regel i 30 minutter, men dette kan variere. Det kan være en minikonsert integrert i en omvisning eller den kan stå alene som formidlingsform. Minikonserten foregår hovedsakelig i Hamardomen på grunn av den fantastiske akustikken der inne. Hedmarksmuseet har også andre steder med flott akustikk, så minikonserten kan fint tas andre steder om ønskelig, eller om Hamardomen er opptatt.*

Grunnen til at Hamardomen egner seg så fint til bruk av sang og musikk er, som nevnt ovenfor, den mektige akustikken. Mennesker som har hørt sang der inne, sier at det er en opplevelse for livet. Med en etterklang på over tre sekunder er det ikke all musikk som egner

seg. Det er derfor unikt og bruke sangstemmen der inne om man passer på at det man synger ikke går i altfor høyt tempo.

Når jeg har en minikonsert alene bruker jeg å be publikum gå inn og sette seg ned på stolene. Så går jeg inn og synger Magnushymnen, en gregoriansk sang fra Orknøyene. Orknøyene var i middelalderen en del av Norge, og siden vi ikke har så mange bevarte gregorianske sanger fra Norge, er dette en fin måte å formidle Hamars middelalderhistorie på. Mange gjester synes dette er en spennende måte å begynne konserten på, enten de vet om at noen skal holde en minikonsert for dem, eller ikke. Jeg synger noen ganger en gregoriansk sang til, gjemt bak søyla. Det å gjemme seg sånn at ikke publikum ser vedkommende som synger, er virkningsfullt på flere måter, ikke minst fordi akustikken kommer bedre frem på denne måten enn om man skulle stått rett foran publikum. Når jeg nærmer meg slutten av sangen, kommer jeg fram fra gjemmestedet. Dette er på et egnet tidspunkt musikalsk sett. Ofte har det skjedd at publikum har trodd at sangen er et opptak, eller at jeg har brukt en form for forsterkning, før jeg har kommet synlig fram.

Jeg begynner å fortelle om domkirka. En gang i denne fortellingen, når det passer seg, kan jeg stoppe og begynne å synge en gregoriansk sang. Jeg forteller mer om kirka, reformasjonen og krigen med svenskene og kommer til bonden som kjøpte området. Jeg sier noe sånt som; «bonden bygde seg en stor gård, så stor at den het Storhamargård. Han så at det hadde vært en bispeborg her, og bygde seg enn diger låve oppå den. Her hadde han 90 kuer, og 90 kuer på 1700-tallet var veldig mye.» Så synger jeg en kulokk enten foran publikum eller gjemt. Jeg fortsetter å fortelle om bonden og om hans bruk av steinene fra domkirka.

Jeg forteller om at ingen tenkte på å ta vare på det gamle på den tiden, men de brukte det de hadde til det mest fornuftige for dem. Jeg peker på døpefonten og forteller noe sånt som; «Den sto ikke inni kirka fordi ingen kom inn i kirka før de ble døpt. Døpefonten sto ute på kirkebakken, og folk kom kanskje langveis fra på kalde vinteren for å døpe barna sine. Vannet ble skiftet kun en gang i året, til påske, og derfor måtte de hakke hull i isen og putte hele ungen oppi.» Så synger jeg flere bårsuller fra Hedmark knyttet til hverandre ved hjelp av et slags ostinat (se sitert tekst under beskrivelsen av formidlingsopplegget «Kua Baselin» på Norsk Folkemuseum). Jeg forteller at døpefonten ble tatt med til en gård på 1700-tallet, og når museet vil ha den til dåp, ville ikke etterkommerne fra gården fortelle hva de hadde brukt den til. De hadde nemlig brukt den som dobøtte.

Jeg forteller at det ikke var før på slutten av 1800-tallet at folk begynte å tenke på å ta vare på det gamle, og de ville opprette et museum her på Domkirkeodden. Så synger jeg for

eksempel Griegs «Solveigs sang», eller «Aagots fjeldsang» fra «Fjeldeventyret» eller en folketone. Jeg forteller om museet og om hvordan vernebygget tok plass. Jeg avslutter minikonserten med å synge «Pie Jesu» eller en folketone.

Utenom selve minikonserten er ikke de syngende guidene egentlig pålagt å synge. Om man har en omvisning, enten den er bestilt eller ikke, er det guidens valg om hun/han ønsker å bruke sang i formidlingen eller ikke. Noen ganger blir vi oppfordret til å synge av museumsgjestene eller ansatte på museet, og ønske imøtekommes så sant det lar seg gjøre. Jeg for min del bruker sangen så ofte jeg kan. Dette fordi jeg liker jobben min, og den handler om å formidle museet. Når sang brukes i museumsformidlingen har jeg erfart at publikum lever seg inn i historien og hører bedre etter i resten av opplegget. Under en vanlig middelalder-omvisning kan jeg ofte synge både ved inngang til Hamardomen og ved endt omvisning. På denne måten setter jeg stemningen når museumsgjestene entrer Hamardomen og får en god og definert avslutning på omvisningen. Dette kommer derfor under formidlingsformen «**Omvisning med sang integrert**».

I tillegg til minikonsertene har vi årlig en ren konsert som bare legger vekt på musikkopplevelsen; «Guidenes aften». Guidenes aften går ut på at de syngende guidene som jobber hver sommer, har en konsert sammen på kveldstid. Det har vært god publikumsoppslutning på disse konsertene, og i tillegg har det også ført til god stemning mellom guidene.

Jeg bruker også sang i andre omvisninger på Hedmarksmuseet, som for eksempel tunomvisning. En tunomvisning vil si en omvisning på et av folkemuseets gårdstun eller lignende. Her går vi inn i to eller tre hus og forteller om forskjeller og likheter i levemåte og så videre. Siden vi ikke har mye tid på disse omvisningene tar jeg ofte bare en sang til slutt, gjerne en kulokk fordi jeg synes dette formidler den gamle bondekulturen på en god måte. Om vi er i Veslhovsbygningen fra Vallset, passer det med en sang fra Vallset, gjerne en jeg har lært av bestefar, og forteller at jeg sjøl kommer derfra. Jeg forteller kanskje at min bestemor sov i denne bygningen når hun plukket poteter som ung, før hun møtte bestefar. Dette er med på å skape kontakt med publikum, noe som igjen fører til god og nær formidling.

Det å være guide på Hedmarksmuseet innebærer å være vakt, eller en slags «**Tunvert**», på forskjellige steder. Når det ikke er faste eller bestilte omvisninger, kan vi gi museumsgjestene en historisk orientering om museet uten å forlate vaktposten. Et av disse stedene er Hamardomen. Her er det vanlig å demonstrere akustikken enten som en del av en historisk orientering eller ikke. Dette er veldig populært, selv om noen blir forlegne over å få slik «særbehandling».

Bjørn Sverre Hol Haugen, konservator på Hedmarksmuseet, har hatt omvisninger om forskjellige emner på folkemuseumsdelen/friluftsmuseet. Noen av disse har jeg vært med på for å synge. Sangen var her med på å krydre opplegget, og for å vise levende kulturarv. Jeg har også vært i rolle noen av gangene, det vil si at jeg har vært for eksempel ei «innejinte» som har kommet ut når det er kommet «fræmen» – og sagt litt og sunget.

*Noen ganger er det selskaper i en av stuene på friluftsmuseet, Barfrøstua. Noen av disse gruppene ønsker noe kulturelt fra Hedmarksmuseet for å underholde gjestene sine. Tilbudene museet kommer med er varierende ut fra hva selskapet ønsker, og går under formidlingsformen «**Bestilte opplevelser for arrangement utenfor normal åpningstid**». Noen ganger har jeg hatt «**Omvisning med sang integrert**» for dem, men som oftest en «**Minikonsert**». Folk ønsker å starte og/eller slutte i Barfrøstua både for å vite litt om stedet, og fordi det er praktisk. Under disse omvisningene pleier jeg å synge sanger fra Østerdalen inne eller utenfor Barfrøstua, siden stua er hentet derfra. Det samme gjelder folk som spiser på Hamarstua Spiseri, som ønsker noe kulturelt under arrangementet sitt.*

På Hedmarksmuseet har jeg også hatt rene sangoppdrag i regi av museet. Dette har blant annet vært på «Hestens dag» og andre arrangementer. Her har jeg sunget i eller utenfor en bygning, både for å levendegjøre museet og for å underholde publikum.

Under arrangementet «Liv i stuer og tun» i 2012 og 2013 hadde Hedmarksmuseet åpent mange tun for publikum. Min kollega Ranveig Nordbryhn er fløytist, og vi forberedte noen sanger sammen til denne dagen. Ikledd taterkostymer gikk vi rundt mellom tunene, solgte ting, snakket tull med folk og hadde små konserter. Praktisk var dette vellykket på grunn av den store publikumsoppslutningen og gode tilbakemeldinger. Taternes sangtradisjon er et stort kapittel for seg selv. Folk er generelt opptatt av kulturen deres som har hatt en betydelig, om ikke alltid like ønsket, plass blant annet på Hedmarken. Dermed kan man si at dette var dette vellykket også på andre plan.

På «Halloween» 2012 hadde vi åpent for skummel feiring på museet. De museumsansatte kledde seg ut som forskjellige norske skrømt, og mange av dem var direkte knyttet til museet som «munken Lodve», fange i fangehullet og portvakt. Jeg var utkledd som trollkjerring og gjemte meg i et av vernebyggene. Her kom barna inn for å bli skremt. Siden jeg liker å bruke sang i enhver anledning, og siden jeg også fikk beskjed om det, sang jeg; «Når trollmor har lagt sine elleve små troll», med skummel stemme. Jeg improviserte over melodien og måter å bruke stemmen på. Til dette var det mange forskjellige slags reaksjoner. Noen turte ikke komme inn, mens andre sang sammen med meg. Jeg mener dette fungerte godt på grunn av musikkens stemningsskapende og oppmerksomhetsfangende funksjon.

3.3 Kirsten Flagstad Museum, avdeling Domkirkeodden under Hedmark fylkesmuseum AS

Som tidligere nevnt har det ikke vært noen tradisjon for syngende guider på Kirsten Flagstad museet. Magnus Sempler Holte, formidlingsleder på Hedmarksmuseet og Kirsten Flagstad museum, forklarer her hvorfor:

Vi har ikke hatt sang i omvisningene og det er nok av ganske enkle grunner er at de som har jobba der ikke har vært sangere eller sangerinner, men også fordi når man først er på Kirsten Flagstad museet så må man spørre seg sjøl om man skal stille seg opp og konkurrere med Kirsten Flagstad i en omvisning. Det er et litt kinkig spørsmål fordi den levende stemmen er alltid finest, men det blir vanskelig å ha en omvisning på Kirsten Flagstad museet uten å spille av et lite lydspor med henne og hennes sang og da er det litt sånn derre... ja hvordan er det og stille seg opp og skal liksom «konkurrere» med det? Det er ikke nødvendigvis sagt hva som er best akkurat der, men til nå har det løst seg ved at de som jobber der mest ikke synger (Holte, Sempler 2013).

*Min første dag på Kirsten Flagstad Museum begynte med at jeg ordnet litt rundt om kring. Jeg forberedte meg på en rolig dag mens jeg støvsugde og leste meg opp om Kirsten. Så kom de første gjestene. Disse hevdet at de ikke hadde noe behov for en omvisning på museet eller å høre noe om Kirsten, og ville gå rundt selv. Etter en stund kom en av dem bort til meg og spurte om jeg var sanger. Jeg svarte ja, og da lurte han på om jeg kunne duetten «La chi darem la mano» fra Mozarts «Figaros bryllup». Vi sang den sammen for de andre gjestene. Min med-sanger var kanskje ikke den mest begavede sangeren, men han gledet seg voldsomt over at jeg hadde vært med han og sunget. Han hadde fått en opplevelse for livet. Denne spesielle museumsformidlingen kan passe under formidlingsformen **«Et aktivt deltagende publikum»**.*

Omtrent ett år senere møtte jeg denne mannen igjen på Kirsten Flagstad museet. Han fortalte meg om sin utrolig flotte opplevelse da han hadde sunget duett med en av guidene. Dette hadde betydd mye for han. Jeg fortalte at det var meg han hadde sunget med, og responsen var overrasket, men glad: «Var det deg!? Kan jeg få gi deg en klem?» Tone Østli forteller her at hun som guide på Kirsten Flagstad-museet har sunget, men at det har vært situasjonsbetinget. Museumsgjestene er opptatt av musikk og vil høre hva guiden

driver med ellers eller lignende. Om guiden forteller i løpet av samtalen at hun/han er sanger, er det kanskje ikke så rart at hun/han blir bedt om å synge på et slikt museum:

På Kirsten Flagstad-museet blir det litt annerledes. Jeg har sunget der også, men det blir litt mer hvis jeg kommer i prat med folk og det faller seg naturlig. Der er det Flagstad som skal formidles og hun synger jo sjøl. Hun formidler sin egen historie. Det er ikke det at jeg ikke vil synge, men jeg spiller alltid cd der. Og hvis jeg synger er det fordi det faller seg naturlig i samtalen. Det kommer fram på en eller annen måte at jeg studerer musikk. Det er litt mer situasjonsbetinget (Østli 2013).

3.4 Prøysenhuset, avdeling Prøysenhuset under Hedmark fylkesmuseum AS

Jeg var helt ny på Prøysenhuset og Prøysenstua da jeg begynte å jobbe der. Jeg hadde vært der en eller to ganger i barndommen, men husket lite fra det. Allikevel var jeg kjent i Alf Prøysens verden, spesielt i visetradisjonen, og jeg følte meg raskt knyttet til Prøysenhuset. Jeg vil si at Alf Prøysens viser er blitt en egen tradisjon på grunn av at nordmenn synger Prøysens tekster hele året, og disse sitter sterkt i folkesjela. Jeg har personlig et inderlig ønske om at dette skal fortsette.

Mange tenker tilbake på sin barndom og minnes Alf Prøysen som blant annet barnetimeonkel. Derfor er mange av Prøysenhusets besøkende pensjonister. Den nostalgiske kraften er stor, allikevel er Alf Prøysen mer enn nostalgi. Hans tekster er like aktuelle i dag, og dette bør formidles til yngre mennesker. De fleste av tekstene er ikke bare koselige, men har alvorlige temaer som man kan skape debatt rundt. Ofte kan man finne flere lag av meninger bak tekstene hans.

På Prøysenhuset kan man ikke ha omvisninger siden man bare er en på jobb og man kan ikke gå fra butikken/resepsjonen. Av den grunn kan man ha en orientering ved inngangen. Når jeg har en orientering på Prøysenhuset er målet mitt å fortelle sannheten om Alf Prøysen på en levende måte. Jeg forteller først om Prøysenstua og de store standsforskjellene som en liten innledning før jeg synger; «Jørgen Hattemaker». Sangen skildrer standsforskjellene på en god måte, samtidig som sang fanger oppmerksomheten til publikum. Det er også viktig å formidle så mye av Alf Prøysens forfatterskap som mulig, ikke bare historikk om hans liv. Visa skaper en direkte tilknytning til opphavsmannen.

Jeg kan fortsette med å fortelle om Alf som liten gutt. Han var annerledes enn alle andre, og likte å være inne sammen med mora, Julie. Han var redd for mye, og spesielt for hester. Faren lurte på hva det skulle bli av han som ikke engang kunne sele på en hest. Visa «Lille måltrost» er skrevet om mora, Julie. Hun hadde fire barn, og teksten; «Jeg har tre som er flinke og en som er go'», henspiller på at Alf var den som var god, og dermed ikke flink. Jeg synger «Lille måltrost», og publikum får en ny opplevelse av sangen som de aldri har opplevd før.

Videre kan jeg fortelle at Julie var sterkt religiøs. Alf kunne våkne om natta av at Julie satt ved sengekanten og ba. Da Olaf, faren til Alf døde, hadde Julie angst for ikke å komme til himmelen. Dette spesielt fordi hun hadde fått et uekte barn, en lausunge. Alf sa til mora si; «Du har gjort så mye godt mor. Tenkj på orda du sa da du var legdjinte – du skar få en dag i mårå. Da skar du bli rein mor.» Da mora døde, skrev Alf sangen; «Du skar få en dag i mårå.» Når jeg synger sangen er det ikke sjeldent at museumsgjestene begynner å gråte. Sangen har fått ny mening på grunn av det jeg har fortalt om, og sangen vekker følelser hos oss som får oss til å huske historiefortellingen.

*Jeg har også hatt opplegg for barn på Prøysenhuset. Dette er oftest på spesielle anledninger, siden man må være to på jobb. Blant annet har jeg hatt «**Barnetime**» og «**Fortellerstund**». «**Barnetimen**» har en åpen form. Man kan bruke instrumenter, lek, høytlesning og sang, og det henspiller seg på Alf Prøysens egen formidlingsform. «**Fortellersunden**» har hovedfokus på høytlesning av Alf Prøysens tekster.*

4 Formidlingsformer

Under dette kapittelet vil jeg ytterligere kategorisere formidlingsformene jeg har beskrevet under kapittel tre, *Fire narrativer*. I disse formidlingsformene er bruk av sang mulig. I tillegg vil jeg bruke sitater fra informantene mine som konkretiserer formidlingsformene. Kapittelet belyser et av forskningsspørsmålene mine: *Hvordan bruke sang i museumsformidlingen?*

4.1 Omvisning med sang integrert

Formidlingsformen *Omvisning med sang integrert* vil jeg tro brukes, og kan brukes på alle slags museer. Dette fordi det ikke trengs masse planlegging av de ansatte for at det skal kunne gjennomføres. Ofte vil formidlingsformen oppstå om en guide som arbeider på et museum tilfeldigvis kan synge, og ytrer ønske om å benytte sang i museumsformidlingen.

Formidlingsleder ved avdeling Domkirkeodden sier det på denne måten:

Sånn er det sikkert flere steder også. Det er personavhengig, at noen tenker at det hadde vært fint å gjøre: «jeg liker å synge og jeg gjør det». Det er kjempeflott (Holte, Sempler 2013)!

Etter min mening vil det å synge aldri bli overflødig fordi det finnes sanger som passer til enhver anledning. Omvisninger har ofte et tema som skal belyses, enten det er Alf Prøysens liv og virke, eller forskjellen mellom by og land i Norge med et historisk perspektiv. Det er viktig at sangen som knyttes inn i omvisningen har en understrekende virkning, og at repertoarvalget i så måte er passende.

Å bruke stemmen til å musisere er veldig personlig, og noe som treffer folk. Ved bruk av sang kan man få museumsgjestene til å våkne opp. De fleste vil ikke forvente sang på en omvisning på et museum, og det er en av grunnene til at det er et sterkt virkemiddel i museumsformidlingen. Her forteller Ranveig Nordbryhn, på Hedmarksmuseet, om at sang treffer/rører og vekker følelser hos museumsgjestene på en måte som gjør det mulig for dem å forestille seg en tid som har vært:

Jeg har fått tilbakemeldinger fra mange sangere, at det går så tårene spruter. De begynner å synge og publikum gråter. Du får en slags emosjonell reaksjon og spesielt ved sang tror jeg. Det er noe som treffer, noen vibrasjoner som bare treffer deg, og det er veldig rørende. Folk kommer ofte og sier at det blir veldig stemningsfullt av sang.

Det er lettere å forestille seg ting. Den emosjonelle siden er veldig sterk – vi får virkelig en reaksjon på det (Nordbryhn 2013).

4.2 Minikonsert

En *Minikonsert* er en stemningsstund der i hovedsak sang, men også andre passende instrumenter, brukes. *Minikonserten* som museumsformidling er ikke så utbredt, men brukes aktivt i denne betegnelsen på Hedmarksmuseet. I tillegg til sangen fortelles det da, som tidligere nevnt, vanligvis om Hamar og Domkirkeodden fra middelalderen og til i dag. Det er en åpen form på *Minikonserten*. Man kan stort sett velge selv det man ønsker å snakke om, og det er ikke bestemt hva slags repertoar man skal benytte. Likevel tror jeg at mange av de syngende guidene synkroniserer seg med hverandre sånn at *Minikonsertene* ikke spriker altfor mye i innhold.

En *Minikonsert* er aller flottest med to (eller flere) personer. Da kan man leke mer med plassering i rommet og man kan også synge tostemt. Både tostemt sang og mer eller mindre koreograferte bevegelser er med på å løfte konserten. Her forteller Magnus Tonning Riise, syngende guide på Hedmarksmuseet, om hvordan han plasserer seg i Hamardomen når han holder en *Minikonsert* alene:

Når jeg har en minikonsert alene så er koreografien en utfordring. Å flytte på seg bare for å flytte på seg er litt sånn: Hei, nå kan dere vente litt mens jeg flytter på meg, og det er litt kjedelig. Hvis jeg har minikonsert sammen med en annen, da flytter jeg på meg mye for å demonstrere akustikken og forskjellen på når jeg er nærme og når jeg er langt unna, også blir det litt variasjon. Det jeg pleier å gjøre hvis jeg har en minikonsert med noen andre er at jeg står oppe ved bakerste alteret i begynnelsen, også beveger jeg meg lenger fram og prøver litt forskjellige steder. Det er vanskelig å gjøre når du er alene, for da blir det bare en lang vent. Så i hovedsak står jeg på samme sted når jeg har de alene (Riise, Tonning 2013).

To guider under *Minikonserten* krever samarbeid og planlegging. Jo mer som er planlagt, jo bedre vil konserten virke for publikum. Noen ganger skulle man hatt mer tid til både koreografi, det man skal si, og øving på sangene. Som oftest må man ta det på sparket. Dessverre peker dette tilbake på et problem som så å si alle museer i Norge har, nemlig dårlig økonomi.

Hvordan en *Minikonsert* utfolder seg kommer en del an på hvilket publikum som kommer, om *Minikonserten* er med en syngende guide eller to, og hvordan dagsformen til guidene er. Det er utrolig mange forskjellige måter å holde en *Minikonsert* på. Om det er to guider på en minikonsert, er det vanlig at den ene starter eller at begge starter sammen, man forteller litt, og synger litt på rundgang.

Angående repertoarvalg, så er det viktig at det som velges er knyttet til historien man skal formidle. Her forteller Tønning Riise hvordan han «følger historien med musikken»:

Jeg prøver å følge historien med musikken. Jeg starter med middelalderen. Da følger jeg middelalderen med den gregorianske sangen. Så kommer jeg til reformasjonen og sjuårskrigen, og via den forteller jeg at det har vært gårdsdrift og at det ble tatt steiner fra kirken. Da begynner jeg å nærme meg nasjonalromantikken, og da kommer noen folketoner. Så avslutter jeg med Pie Jesu av Andrew Loyd Webber fordi at, det høres kanskje litt teit ut, men det er jo sånn at kirken er gamle kirkeruiner i ny drakt av moderne glassbygg. Pie Jesu er en gammel tekst med ny melodi av Andrew Loyd Webber. Det er en sang som mange folk kjenner til. Å knytte det til noe som folk har kjennskap til, er jo bra (Riise, Tønning 2013).

Et museum har et ansvar når det gjelder å formidle historisk korrekt. Hva som er historisk korrekt kan selvfølgelig diskuteres. Hva skal man for eksempel synge i Hamardomen? Vi vet ikke hvilke sanger som ble sunget akkurat der i middelalderen, men synger allikevel gregoriansk sang fra hele Europa uten å sette spesielt spørsmålstegn ved det. Om vi dermed skulle vært helt historisk korrekte, kunne vi ikke sunget noe i Hamardomen fordi vi ikke vet hva som ble sunget akkurat der. Samtidig var det bare menn som sang i domkirkene i middelalderen. Repertoarvalg er derimot enklere for eksempel på Prøysenhuset, hvor all formidlingen utgjør Alf Prøysens egne tekster.

I en *Minikonsert* prøver man å bruke musikk for å skape en stemning (Kippersund 2012). Noen kan oppleve denne stemningen som veldig sterk, og noen føler, ved hjelp av det visuelle, at de går tilbake i tid. Gode sangstemmer, koreografi, drakt og rom fra en annen tid er virkningsfullt og bidrar til at opplevelsen kan bli sterk for den enkelte.

4.2.1 Folkemusikk og folkedans i Telemark

Minikonserten som jeg har beskrevet den ovenfor, er tilpasset Hamardomen og den spesielle akustikken der. Det er derimot ingen grunn til at man ikke skal kunne bruke *Minikonsert* som

formidlingsform også på andre museer. På Norsk Folkemuseum finnes for eksempel formidlingsopplegget *Folkemusikk og folkedans i Telemark*. Formidlingsopplegget har flere likheter med *Minikonserten*, og derfor velger jeg å beskrive det som et formidlingsopplegg under formidlingsformen *Minikonsert*.

Opplegget *Folkemusikk og folkedans i Telemark* blir annonsert ved dette navnet til publikum, men betegnelsen *Takt og tone* blir brukt av de ansatte. Navnet tilsier at opplegget foregår på Telemarkstunet, og har ingenting med folkemusikken og dansens lokale tilhørighet å gjøre. Formidlerne som er med på *Takt og tone*, står fritt til å spille, synge og danse det repertoaret de trives best med. Dette skaper stor variasjon fordi det alltid er tre formidlere med på opplegget, én til å spille og to til å danse. Disse bytter på i henhold til vaktlister og eventuelle belastningsskader på grunn av dansingen.

Formidlingsopplegget *Folkemusikk og folkedans i Telemark* blir brukt hele sesongen på Norsk Folkemuseum, og innebærer én forestilling eller konsert på ca 15 minutter hver time. Det er en populær sommerjobb for musikkstudenter.

4.2.2 Bestilte opplevelser for arrangementer utenfor normal åpningstid

Museene Ringve Musikkmuseum, Norsk Folkemuseum, Hedmarksmuseet og helt sikkert flere andre kulturhistoriske museer i Norge tilbyr ulike opplevelser for gjester utenfor åpningstid. Gjestene kan være konferansegjester, firmaer eller selskapsgjester. Ofte skal gjestene spise middag sammen etter denne opplevelsen, og ofte skjer dette på museet.

På Ringve Musikkmuseum kan man få to forskjellige opplegg med musikk; *Felelåt og Kåseri og sang*. *Felelåt* vil si en minikonsert med fele på ca 25 minutter. *Kåseri og sang* er 15-20 minutter om Victoria Bachke, grunnleggeren av museet, med sang (<http://ringve.no/kulturinnslag/>).

På Norsk Folkemuseum, i samarbeid med gjestestueene, kan man få opplegget *Stavkirke og stasstue*;

Stavkirken fra Gol i Hallingdal ble bygd rundt år 1200, den gang kristendommen holdt på å etablere seg i Norge. Denne vakre praktkirken ligger rett ved Gjestestueene på Norsk Folkemuseum. Det samme gjør Hovestua som ble bygget som stasstue og gjestehus tidlig på 1700-tallet. I disse bygningene kan gjestene være med på en stemningsfull omvisning som kombineres med fremføring av gamle folketoner og skjemteviser. Perfekt for dine utenlandske gjester!

(<http://gjestestuer.no/no/opplevelser/>).

Her får man altså folketoner og skjemteviser i tillegg til historiefortelling.

På Hedmarksmuseet er det vanlig at folk på slike arrangementer har leid for eksempel Barfrøstua, eller skal spise/har spist på Hamarstua Spiseri. Magnus Sempler Holte forteller her om hvordan guidene kan legge formen på formidlingen på flere forskjellige vis, slik at for eksempel gjester som har leid Barfrøstua får en flott opplevelse:

Det gir en veldig flott helhetlig opplevelse for gjestene. Da har de leid seg Barfrø med omvisning og så får de starta allerede der de er og sitter midt i historien sjøl også. På den ene siden har vi kommet langt ut fra det å lage et produkt ut av de minikonsertene, men samtidig i rammene for omvisninger om hvordan de legges opp så er jo tanken hos oss at guidene sjøl i veldig stor grad skal legge formen sjøl fordi det er da vi mener at vi blir best (Holte, Sempler 2013).

4.3 Et aktivt deltagende publikum

Det å knytte publikum inn i formidlingen, hjelper dem til å få historien godt inn i hukommelsen. Det er bevist at å være aktiv deltager er mer lærerikt enn det og bare være lyttende.

Det er mange måter en formidler kan trekke publikum inn i omvisningene, eller lignende, på. Noen ganger kan man stille spørsmål eller føre en dialog sammen med dem. Jeg har tidligere nevnt at jeg har sunget en duett med en gjest på Kirsten Flagstad Museum. Dette var en stor opplevelse for han, og en fin måte å formidle museet på ved å trekke publikum aktivt inn.

Formidlingsformen *Et aktivt deltagende publikum* kan inneholde mye, og det er bare fantasien som setter grenser. En viktig faktor som tar i bruk sang og som levendegjør kulturhistorien, er å lære bort sanger. Museumsgjester som har lært sanger som har relevans til historien museet vil formidle, husker lettere historien enn om de ikke hadde lært sangene.

Noen museer, som Norsk Folkemuseum, har *Tunverter*; en person, ikledt drakt fra en forgangen tid, som passer på og formidler historien til hvert enkelt tun. Noen ganger kan tunverten drive med et håndverk eller lignende som gjestene kan betrakte og ofte også ta del i. Dette er en god måte å lære hvordan det var før i tiden, spesielt med tanke på barn. Som tidligere nevnt, da jeg var tunvert på Norsk Folkemuseum, hadde jeg med meg forskjellige instrumenter som folk fikk prøve. Jeg sang også for de som kom dersom det passet seg slik.

Tilsvarende kan man si at Hedmarksmuseets vaktssystem kan fungere på samme måten. Den som er vakt i Hamardomen spør ofte om museumsgjestene vil høre hvordan akustikken fungerer ved at guiden bare tar en sang, eller det kan skje i forbindelse med en historisk orientering. Noen ganger er det også en slags *Tunvert* på et av tunene. Østli forteller her om hvordan hun bruker sang i tredjeperson på tunet:

Jeg har ikke vært med når det har vært skuespill, men jeg har vært med på å sitte i Grimsrudbygningen, stekt vafler og vært gardkjerring, tjenestepike eller den rolla jeg er blitt hensatt til. Da har jeg brukt en del folkemusikk, for det synes jeg formidler tunet best. Det kommer litt an på sammenhengen. Ofte er det sånn at jeg kommer i prat med folk og diskuterer åssen folk levde, og da spør jeg ganske ofte: «kanskje døkk har lyst tel å høre en folketone, for det syns je høre heme her og i denne tida». Folk forventer det ikke, så du ser at de blir overrasket, men det er alltid positivt. Jeg har aldri, aldri opplevd noe negativt (Østli 2013).

4.3.1 Festivaler og lignende

Som regel er deltagere på *Festivaler eller lignende* i tredjeperson. Noen ganger kan det også forekomme førstepersons formidling ved at en deltager utgir seg for å være for eksempel fra middelalderen eller fra 1800-tallet, alt ettersom hva slags arrangement det dreier seg om. Her forteller Peter Howard at enkelte personer innbilder seg også at de faktisk er fra den tiden de simulerer:

If re-enactment is an exciting and amusing way of spending one's spare time, and if some people discover the fascination of history in taking part or spectating, then that is a worthy result. But having fun is a perfectly worthy objective, and perhaps the problems only arise when they start thinking that it is real, that one can 'step back into the past' (Howard 2003:258-259).

Personene som formidler på *Festivaler eller lignende* kan være helt vanlige mennesker som liker å kle seg ut, altså frivillige. Dermed blir dette en levendegjøring og en opplevelse også for de som formidler, og tar dermed formidlingsformen *Et aktivt deltagende publikum* til en helt ny dimensjon. Følgende sitat er hentet fra Middelalderfestivalen på Hamar sin nettside, og er et eksempel på hvordan en slik festival kan foregå:

Kunstnere og håndverkere fra hele Norge og resten av Europa trekker nå til Hamar med sine varer og opptredener, og stadig flere av lokalbefolkningen deltar som aktører i stedet for tilskuere. Skoler, frivillige lag og foreninger er med og drar det store lasset det er å skape en historisk festival med mest mulig autentisitet samtidig som den kan by på en rikdom av opplevelser og inntrykk. Den enkle middelaldervandringen med fortellinger fra Hamarkaupangen er blitt til en av Norges største Middelalderfestivaler! Konserter, danseoppvisninger, ridderturneringer til hest, blankvåpenkamper, leker og tevlinger, marked med håndverkere og kjøpmenn er bare noen av de utallige aktivitetene (<http://www.middelalderfestival.no>).

På slike festivaler finnes det et hav av formidlingsformer samlet på ett sted, men med levendegjøring som felles formål. Publikum skal kunne gå rundt og oppleve hvordan livet var i en forgangen tid, og det samme gjelder altså deltagerne.

4.4 Levendegjøring gjennom førstepersons formidling

Som i formidlingsformen *Et aktivt deltagende publikum*, spiller også denne formidlingsformen i stor grad på samspillet mellom formidler og publikum. Guiden presenterer seg som en annen enn seg selv og opptrer i førsteperson. Her forklarer Freya Anduin om forskjellen mellom førstepersons formidling og tredjepersons formidling:

I 1. person spiller man altså en rolle som en person fra 'gamle dage', hvor man i 3. person nok er iklædt tøy fra 'gamle dage' men er sig selv og kan forholde sig til hele det historiske perspektiv. De to former giver en konkret forskel i de muligheter, man som aktør har i formidlingen, idet man i 1. person alene kan uttale sig om ting, man ville have kendt til som den datidige person (Anduin 2009:20).

Guiden må både være kunnskapsrik og dyktig til å improvisere, og kostymene må være gode. Levendegjøring gjennom førstepersons formidling setter krav til formidlerne om både å kunne mye om tida de angivelig skal være fra, og evnen til å se og bruke publikum. Førstepersons formidling fungerer dårlig uten publikums deltagelse, og dette er det formidlernes oppgave å bringe fram (Wiese 2009).

4.4.1 Rollespill

Rollespill er en type førstepersons formidling. Et *Rollespill* på et museum handler om å formidle fortida til publikum, og det finnes mange forskjellige måter å utføre et *Rollespill* på. Noen går langt for å levendegjøre fortida. Howard skriver her at noen til og med ikke pusser tennene sine på ei uke for at detaljene skal stemme slik at *Rollespillet* skal bli så autentisk som mulig:

The search for authenticity by some first-person interpreters, historical re-enactors and living-history participants leads them not to clean their teeth for weeks and to deliberately to take on all the details of the past. They will usually attempt speak the language of the time (Howard 2003:254).

Rollespill kan foregå med flere formidlere, eller bare èn. *Anne Dompidualsstuen* er et eksempel på levendegjøring gjennom *Rollespill* med bare èn formidler. *Anne* er en skikkelse som levde på begynnelsen av 1800-tallet, og med utgangspunkt i det vi vet om henne og tida hun levde i, tar en formidler hennes rolle. Her siteres konservator Laila Grastvedt Wieses egne ord, for å belyse hva et slikt *Rollespill* med èn formidler egentlig er, og om formidlerne som får være *Anne Dompidualsstuen*:

Jentene som gestalter Anne Dompidualsstuen er valgt ut fra evne og lyst til å spille teater og til å improvisere. De har ikke noe fast manus de kan forholde seg til. Vi har derimot fylt dem med informasjon om livsform og levekår fra den aktuelle tida. De har stor frihet til å forme rollefiguren, og deltar aktivt i å stadig fylle ut og forbedre konseptet. Fortolkerne tar imot på brei hedmarksdialekt, og øver seg på å fjerne alle moderne ord og talemåter. Vi har også forsøkt å gi fortolkerne opplæring i relevante arbeidsoppgaver som passer inn i rollespillet, slik at Anne ikke skal gjøre skam på det gode ryktet hedmarkskvinnene hadde for sin flittighet. Det kardes, spinnes og strikkes i Grimsrud i sommersesongen, og ettersom flere av fortolkerne også er utøvende sangere, bruker de også dette som et virkemiddel i formidlingen (Wiese 2009).

Legg merke til at sangen brukes som et virkemiddel for å levendegjøre formidlingen. Bruk av sang i *Rollespill* kan altså gjøre museumsformidlingen enda mer levende. Det er i så fall viktig at man ikke lar sangen foregå som en slags konsert som på en scene, men at det utspiller seg som en naturlig del av det livet som formidleren prøver å la publikum ta del i:

...det som skjer i førstepersons-guiding skal helst være motivert. Det skal virke naturlig at en kanon avfyres eller at det lages mat på det gitte tidspunktet. Det krever derfor en del mer strukturering (Hedmark teater 1999).

Tar man for eksempel utgangspunkt i folkemusikk, må man gå tilbake til å anvende musikken som bruksmusikk. Bruksmusikk betyr musikk som blir brukt i dagliglivet fordi det har en funksjon. Funksjonen kan være å kalle dyra til seg fra beitet, få ungen til å sove eller smile og så videre.

Det skapes en illusjon ved at formidlerne spiller roller, byr på ordentlig mat, bruker tidsriktige gjenstander og tidsriktig musikk. Illusjonen hjelper publikum til å ta del i leken og bli et aktivt deltagende publikum (Wiese 2009).

4.4.2 Lærer i rolle

Lærer i rolle er en flott formidlingsform for museumspedagoger og skoleelever. I hovedsak foregår det i førstepersons formidling, men opplegget inneholder også tredjepersons formidling. Hovedpoenget med *Lærer i rolle* er at museumspedagogen og elevene kan snakke sammen før, under og etter spillet om relevante ting som *Rollespillet* krever.

Museumspedagogen får på denne måten brukt det historiske perspektivet til å lære elevene om forskjeller mellom nåtid og fortid (se sitat Anduin side 52). Samtidig får man en sterk levendegjøring når elevene får være med på et *Rollespill*, altså de får leke at de er i en annen tid og oppleve hvordan det var på den tiden.

På Norsk Folkemuseum hadde museumspedagogen, under formidlingsopplegget *Skolestua*, briller. En lur regel som ble brukt var at da brillene satt på nesen hennes var det spill, og når brillene ble tatt av var det nåtid og ikke lek lenger. Dermed kunne museumspedagogen gripe inn om leken gikk for langt eller om noe trengte forklaring.

I formidlingsformen *Lærer i rolle* kan, som i formidlingsformen *Rollespill*, inneholde sang om dette passer inn i opplegget. Eksempelvis synges en salme under formidlingsopplegget *Skolestua*. Salmesang var vanlig i skoletimene på den tiden formidlingsopplegget angivelig skulle være fra.

4.5 Fortellerstund

Under formidlingsformen *Fortellerstund* finnes det forskjellige varianter, og dette er, som tidligere nevnt, ikke et forskningsarbeid der jeg skal vise alle varianter av formidlingsformer, men noen av de jeg har funnet fram til som kan inneholde sang.

Jeg har hatt disse tre variantene av formidlingsformen *Fortellerstund*; *Det var en gang*, som henspiller seg mest på formidling av norske folkeeventyr, *Fortellerstund*, som henspiller seg, etter min erfaring, på formidling av Alf Prøysens litteratur, og *Samiske fortellinger*, som henspiller seg på samisk kultur og fortellinger. Formidling av norske folkeeventyr og samiske fortellinger bør foregå uten tekst, mens formidlingen av Alf Prøysens litteratur bør leses. Grunnen til dette er at norske folkeeventyr og samiske fortellinger er tuftet på muntlig tradering og ble dermed aldri lest opp. Muntlig tradering er muntlige tradisjoner som gikk fra generasjon til generasjon og som dermed ble fortalt med egne ord, forskjellig fra gang til gang. Alf Prøysens litteratur vil vi ikke forandre, her vil lese det som han opprinnelig skrev, og kanskje også høre opptak av hvor Alf Prøysen selv forteller.

En *Fortellerstund* skal foregå i et lokale hvor det som skal formidles kan få riktigst mulig rammer. For eksempel kan *Det var en gang* foregå i en gammel stue med ild i peisen, *Samiske fortellinger* kan foregå i en lavvo, og *Prøysen-Fortellerstund* kan foregå i en 50-tallsstue.

I en *Fortellerstund* er det å synge sidestilt med det å fortelle, selv om det kanskje ikke står i noe manus at man skal synge. Dette fordi det formidlingsmessig er like viktig å formidle historier med melodi, som uten. Når det kommer til Alf Prøysen, så har han skrevet tekstene til visene som eventuelt synges, så derfor blir det å kunne synge Alf Prøysens viser en stor fordel formidlingsmessig.

En *Fortellerstund* er en effektiv formidlingsform for å lære barn hvordan det var før i tida. Man forsøker å skape stemningen fra den tida ved at det for eksempel brenner i et åpent ildsted og barna sitter på gamle veggfaste benker, eller på et gammelt gulv. Barna blir visuelt tatt med tilbake til en annen tid. Dette forsterkes ytterligere av fortellingene og sangen.

4.6 Barnetime

Barnetimer holdes på Prøysenhuset. Det er en videreføring av Alf Prøysens barnetime på radio. Barnetimen kan varieres i henhold til alder: *Barnetimen for de aller minste*, *Barnetimen for de minste* og *Barnetimen for de største*. *Barnetimen* binder viser og stubber (små fortellinger skrevet av Alf Prøysen) sammen på den måten Alf Prøysen gjorde. Sangen og

stubbene henger sammen i en rød tråd, og barna er i tillegg aktive med sang, lek og spilling på instrumenter. (Kvernmoen 2012).

Barnetimer kan man ha uavhengig av hvor mange mennesker som kommer. Helt konkret starter en *Barnetime* ofte med at Alf Prøysens stemme synger og forteller om *Sparegrisvisa* (*Å du gode sparegrisen min*). Det er for mange barn en spesiell opplevelse å få høre stemmen hans (Kvernmoen 2012).

4.7 Formidlingsopplegg på andre arenaer

Formidlingsopplegg på andre arenaer enn på et museum kan også være museumsformidling, og det går ut på at museumspedagogene drar ut på de arenaene målgruppene er. Arenaene kan for eksempel være barnehager, skoler eller på eldreentre. På Prøysenhuset har de vært aktive ute i barnehager. Her har de ikke hatt opplegg for eller med barna, men holdt «rosinmøter» med personalet i barnehagene. På rosinmøtene får personalet opplæring eller tips om hvordan de aktivt kan bruke Alf Prøysens litteratur i barnehagen.

Prøysenhuset har også hatt opplegg for Den kulturelle spaserstokken. Her har de snakket om Alf Prøysens liv innimellom at de har sunget sanger som passer til (Kvernmoen 2012).

Selv om museer ofte har skoleopplegg på museene, hender det også at museumspedagogene kommer dit hvor elevene er, altså at skoleoppleggene foregår på skolene. Jeg vet at Glomdalsmuseet har hatt slike skoleopplegg, der de for eksempel har fortalt om det tradisjonsrike Grundsetmarten. Hedmarksmuseet har også hatt diverse skoleopplegg på skolene, og ofte forbereder de elevene til et besøk på museet.

5 Sangens funksjoner

Dette kapittelet omhandler sangens eller musikkens funksjoner i forbindelse med formidling på et museum. Med dette kapittelet vil jeg forsøke å gi svar på forskningsspørsmålet: *hvorfor bruke sang i museumsformidling?* Her vil jeg benytte mine intervjuer og observasjoner fra de forskjellige museene jeg har vært i kontakt med. Dette vil i største grad være Hedmarksmuseet fordi det der er flest antall informanter som er relevante for min problemstilling, det er der jeg har arbeidet lengst som guide og det er der man har drevet i størst grad med sang i museumsformidlingen.

Funksjonene som sangen har i museumsformidlingen flyter inn hverandre og er i så måte ikke uavhengige av hverandre. En viktig funksjon som sangen kan gi er *musikkopplevelsen*. *Musikkopplevelsen* kan inneha alle de forskjellige funksjonene som jeg skal kategorisere nedenfor, og kommer derfor litt utenfor disse kategoriseringene. Sterke musikkopplevelser gir en følelse av mening og sammenheng i livet (Ruud 2005). Slike sterke musikkopplevelser kan oppstå ved bruk av sang i museumsformidling om guiden klarer å legge til rette for det, og om de besøkende er åpne for det.

Musikkopplevelser kan oppleves i utallige variasjoner og intensitet, og det er flere særtrekk som kan oppstå og som har et interaktivt forhold til hverandre. Musikken kan sette i gang: bilder, tanker og assosiasjoner, følelser og kroppstilstander. Med kroppstilstander menes det for eksempel at man blir roet ned og avspent kroppslig av musikkopplevelsen eller at man kan få energi av det (Ruud 2009).

Et fenomen som kan oppstå når vi er inne i gode musikkopplevelser er *flow*:

Det handler om en følelse av å forsvinne inn i en tilstand hvor tiden og tanken bare flyter avgårde, hvor det ene innfallet følger organisk etter det andre, hvor vi mister tidsfølelsen og bare lar oss drive med (Ruud 2005:132).

I psykologien er det forsket en del på *høydepunktsopplevelser*. Den amerikanske psykologen Abraham H. Maslow, mest kjent for Maslows behovspyramide, definerte høydepunktsopplevelse som: *Øyeblikk av høyeste lykke og fullbyrdelse*. Han hevdet at sex og musikk var de vanligste kildene til slike høydepunktsopplevelser (Jørgensen 1988:107).

Vi kan si at opplevelsen av fenomenet *flow* i forbindelse med musikk er en musikalsk høydepunktsopplevelse. Jørgensen definerer musikalsk høydepunktsopplevelse eller

musikalsk ekstaseopplevelse som: *en uvanlig og grensesprengende opplevelse* (Jørgensen 1988:107).

Det finnes mange typer musikalske høydepunktsopplevelser, antageligvis like mange som det finnes mennesker, og det kan være vanskelig å beskrive opplevelsen med ord. Dette belyses her av Alf Gabrielsson:

Music experience is a complex phenomenon, and is influenced by a variety of interacting factors. Different individuals react differently, and reactions to the same music may vary on different occasions. Many people find it extremely difficult to describe their experience; it seems to elude common vocabulary (Gabrielsson 2012:547).

Det er flere grunner til at jeg vil bruke Gabrielssons artikkel, *Strong experiences with music*, når jeg nå skal belyse de forskjellige funksjonene sang kan ha i museumsformidling. For det første gir artikkelen en grundig redegjørelse for en undersøkelse om SEM (Strong experiences with music), og dermed hvordan ulike folk reagerer på SEM. Reaksjonene tydeliggjør funksjonene jeg skal komme med. Det er, som nevnt ovenfor, ofte vanskelig å beskrive slike sterke musikkopplevelser med ord, og dermed kan denne undersøkelsen bedre finne vokabular på noe av det museumsgjestene kan oppleve når at guiden benytter sang i museumsformidlingen.

5.1 Vekke følelser

Musikk har en evne til å forandre sinnstilstander, gi glede og mobilisere livskrefter (Ruud 2005:43). Når vi åpner for å lytte aktivt til musikken, og dermed har vilje til å gå ‘inn i musikken’, kan vi oppleve at musikken påvirker følelsene våre (Ruud 2005:113):

Følelser er grunnleggende for det vi opplever som verdifullt i livet, for hvilke opplevelser vi synes er viktige for oss. Vi kunne si at et liv uten følelser lett blir et likegyldig liv. Musikk knyttes ofte til vårt følelsesliv (Ruud 2005:43).

Den følelsesmessige funksjonen ved bruk av sang i museumsformidlingen er sterk. Den gode opplevelsen er noe av det Hedmarksmuseet bruker i markedsføringen sin når det gjelder *Minikonserten*, og den baserer seg på tilbakemeldinger fra museumsgjester om sterke

følelsesmessige reaksjoner. Slike sterke følelsesmessige reaksjoner er kjente for de syngende guidene på Hedmarksmuseet, og de forekommer ikke bare under minikonserten. Ofte skal det veldig lite til for å vekke følelser hos museumsgjestene. Et synlig bevis på at man har skapt en følelsesmessig reaksjon er når gjestene begynner å gråte:

Folk begynner å grine nesten annenhver omvisning med sang. Noen sier: Dette var så uventet og så flott! Og for noen er det det at alt kommer liksom sammen på en perfekt måte; ruinene, glassbygget, akustikken, musikken og den flotte historien. Det kan bli litt overveldende for noen (Riise, Tonning 2013).

Dette sier Gabrielsson også noe om med tanke på SEM: *Everything seems to fit together, all impressions are concordant – the music, people, time, place, atmosphere, the surroundings, etc* (Gabrielsson 2012:558).

Tonning Riise fortsetter:

Noen er bare veldig glad i musikk og kommer etterpå og sier: Fy Søren så nydelig stemme du har! Det kan være litt forskjellig for forskjellige mennesker, men det er ingen tvil om at å sitte i de ruinene med naturen rundt deg, men vernebygget over deg, kanskje sola som spiller et fint lys inni rommet. Sang inni rommet er en veldig spesiell opplevelse – noe som kanskje vi blir litt bortskjemt på som ser det her museet hele tiden. Museet er jo blitt kåret til et av de peneste museene i verden og vi er så vant med det at vi kanskje glemmer det noen ganger. Det er jo veldig spesielt på verdensbasis. Det finns veldig lite steder som ligner (Riise, Tonning 2013).

Når Tonning Riise forteller om sine erfaringer som syngende guide ovenfor, trekker han inn det visuelle som en sterk faktor som er med på å skape følelsesmessige reaksjoner i tillegg til bruk av sang. Selv om Hedmarksmuseet er kåret til et av verdens vakreste museer, er det ikke bare på dette stedet det visuelle kan komme inn som en faktor. På de fleste museer er det spennende bygninger, gjenstander eller lignende som kan vekke følelser for gjestene. Det visuelle og det auditive er begge sterke virkemidler som er med på å skape følelsesmessige opplevelser for den enkelte.

En morsom anekdote som jeg gjerne vil ta med i denne sammenhengen, baserer seg på Lene Tøstis beretninger. Hun fortalte meg at da hun studerte medisin, hadde hun en klassevenninne som kjørte ambulanse for Røde Kors. Studiekameraten fortalte at hun kvelden

før hadde måttet rykke ut til Hamardomen på grunn av en mann som hadde fått hjerteinfarkt. Mannen fortalte at han hadde vært på omvisning, og at guiden hadde overrasket han med så utrolig fin sang at han hadde rett og slett hadde fått vondt i hjertet sitt (Tøsti 2013).

Sommeren 2013 var jeg på Norsk Folkemuseum for å observere bruk av sang i museumsformidlingen. Jeg ble veldig imponert. Folkemusikk og folkedans ble vist fram på Telemarkstunet en gang i timen av dyktige dansere, musikere og sangere. En av formidlerne sang to stev med stor innlevelse. Jeg snakket med henne etterpå, og hun fortalte at det aldri ble kjedelig på jobb, fordi hun fikk lov til å glede mennesker.

Ifølge fysikeren Juan G. Roederer kan vi oppleve følelser på grunn av en del av hjernen kalt *det limbiske system*. Impulser utløses i denne delen av hjernen som fører til at vi opplever følelser. Når musikk utløser reaksjoner i det limbiske system, opplever vi følelser (Jørgensen 1988:60). Isabelle Peretz skriver i sin artikkel *Towards a neurobiology of musical emotions*, at selv om det limbiske systems spiller en fundamental rolle hva følelser og musikk angår, er det ikke lenger en oppfatning at det er begrenset til dette området av hjernen:

The limbic system was designated as the substrate of emotions by Broca a century ago, and later also by Papez (1937). Since then, the concept has gradually developed to include many more regions, both cortical and subcortical... (Peretz 2012:106).

Det er fortsatt store uenigheter i nevropsykologien og nevrobiologien angående følelser. Det pågår blant annet en debatt blant forskere om hvilken hjernehalvdel som styrer eller bearbeider følelser. Det ene synet, *The right hemisphere hypothesis*, handler om at høyre hjernehalvdel bearbeider alle våre følelser:

One view is that the right hemisphere is specialized for processing all emotions by containing all 'modules' for nonverbal affect computation (e.g. Bowers, Bauer, & Heilman, 1993). This position is known as 'the right hemisphere hypothesis' (Peretz 2012:111).

Videre skriver Peretz om det andre synet, *The valence hypothesis*, at den høyre hjernehalvdelen har med de negative følelsene å gjøre, mens den venstre hjernehalvdelen har mer med de positive følelsene å gjøre. Ved studier av EEG-aktivitet kan man se at det er større aktivitet i venstre hjernehalvdel ved behagelig musikk og større aktivitet i høyre hjernehalvdel ved ubehagelig musikk (Peretz 2012:111).

Selvfølgelig er det forskjell på folk; noen kan synes en type musikk er ubehagelig som andre personer kan synes er behagelig eller vice versa. Uansett er det en nevrobiologisk grunn til at folk føler noe når de hører musikk, og det er mye vi ennå ikke vet. Det er spennende at et menneske med hjerneskade kanskje ikke er i stand til å føle musikken, men kan likevel vite hva slags musikk som spilles - eller omvendt. Som Peretz skriver avslutningsvis i sin artikkel:

Much work remains to be done but there is every reason to welcome advances in the biological foundations of musical emotions. We cannot change the way our brain is built, but we can better understand its functioning and adjust musical practices to its biological limitations (Peretz 2012:120).

Hvorfor sang i museumsformidling kan vekke følelser har altså å gjøre med hjernen, og i tillegg, hvor lett påvirkelige vi er som mennesker. Det har også med hvordan vi selv legger til rette for det, som jeg nevnte innledningsvis, og hvordan guiden legger til rette for det. Det er viktig at guiden har en god formidlingsevne og at det er behagelig å høre på både sangen og historiefortellingen for den enkelte museumsgjest.

5.1.1 Nostalgi

Musikkens evne til å forandre sinnstilstander er kjent for de fleste. Ulike opplevelser og erfaringer er med og former vår musikksmak. Det er ikke nødvendigvis musikken som utløser følelser, men musikken kan sette i gang tanker, assosiasjoner, minner om hendelser og så videre som det er knyttet følelser til (Jørgensen 1988:59). Tone Sæther Kvamme beskriver hvordan musikk kan minne om noe og dermed, i overført betydning, skape nostalgiske følelser:

Musikk som vi husker, vil ofte ha rørt oss emosjonelt. Det hender også at musikk fremmer/påvirker følelser når den høres igjen etter mange år, selv om man opprinnelig ikke hadde noe spesielt emosjonelt forhold til den. Musikken kan for eksempel minne om en periode, hendelser eller personer som man savner (Kvamme, Sæther 2006).

I museums-sammenheng er det ofte snakk om nostalgiske følelser, kanskje ikke på et middelaldermuseum fordi ingen har levd så lenge, men på museer hvor gjestene husker noe fra sitt eget liv som de knytter til opplevelsen på museet. Et godt eksempel er Prøysenhuset.

Mange museumsgjester sitter igjen med nostalgiske følelser etter et besøk på Prøysenhuset. Sangen styrker følelsene, enten man hører opptak av Alf Prøysen som synger selv, eller om man hører en guide synge. Det kan diskuteres om Alf Prøysens egen stemme gir mest nostalgiske følelser, eller om en guide likeså greit kan skape den. Mange har opplevd Alf Prøysen på 50/60-tallet, men likevel har hans repertoar og visetradisjon blitt brukt av så mange andre mennesker at man kanskje ikke trenger akkurat hans stemme for å oppleve nostalgi.

Nostalgi er en følelse som ikke bare er god. Den kan være glad, men som oftest er den også trist. Den triste følelsen kan oppstå om man føler at tiden som var er mye bedre enn den som er nå (dette kan være personer som er borte, en god barndom og så videre). Jeg opplevde en museumsgjest på Prøysenhuset som etter endt runde begynte å gråte. Han uttrykte en spesiell form for nostalgi:

Jeg er så lei meg fordi jeg ikke fikk oppleve Alf Prøysen. Jeg vet ikke hva jeg drev på med, kanskje jeg var for gammel til å høre på han da han var på radio?

5.2 Konkretisering

Magnus Sempler Holte forteller blant annet at en viktig funksjon ved bruk av sang i museumsformidlingen på Hedmarksmuseet er at sangen skal være med på å formidle historien: *...den (sangen) er med på å formidle historien, og spesielt når vi på en måte også bruker musikk som også er fra den tida vi formidler historien* (Holte, Sempler 2013).

Det som altså er viktig, om sangen skal være en konkretiserende faktor, er at repertoaret som guidene bruker passer til historien. Den understrekende effekten sangen gir, vil altså bare fungere om repertoaret har en sammenheng med historieformidlingen:

Vi har forskjellige deler av historien som vi har forskjellige sanger vi kan bruke. Til middelalder bruker vi middelaldermusikk som gregoriansk sang, til bondehistorien og nasjonalromatikken kan vi bruke folketonen, og vi kan bruke noe nyere musikk som passer til kirken for å formidle blant annet vernebygget. Det er en fin måte å formidle historien på (Riise, Tønning 2013).

Magnus Tønning Riise forteller ovenfor om hvordan de syngende guidene bruker repertoar som passer til historieformidlingen under en minikonsert. Benjamin Kippersund forteller om repertoar på en annen, men lignende måte:

Jeg prøver å legge det inn sånn at det har en historisk sammenheng med det jeg forteller om. Det blir kronologisk historie, og jeg legger inn musikken sånn at det passer (Kippersund 2012).

Den kronologiske historien, med sangen lagt inn sånn at det passer, er slik Hedmarksmuseet ønsker at formidlingen blir gjort:

Det er vel den måten vi foretrekker å ha omvisningene, at guidene våre gjør omvisningene på den måten at de putter sangene innimellom. Jeg vet at det også er blitt gjort ved at man tar omvisningen først og sangen på slutten. Det synes jeg ikke fungerer like bra. Det at du bygger oppunder en stemning, og det gjør du ikke helt hvis du tar alt sammen på slutten. Fordi du bruke sangen og musikken til å understreke noe; understreke historia, understreke den perioden (Nordbryhn 2013).

I denne sammenhengen vil jeg nå gjengi en hendelse som fant sted da jeg var syngende guide og vakt i Hamardomen:

En eldre dame kom strenende inn i Domen. Jeg spurte om hun hadde billett. «Betale! Ja, hvis det ikke er mer enn 200 kroner for det er bare det jeg har med meg.» Den eldre damen betalte museumsbillett, men ville ikke ha noen historisk orientering. Hun ville bare stå å se på ruinene, og begge kommenterte aktivt. Da jeg spurte henne om hun ville høre en sang, ble hun veldig glad. Hun sa klart i fra at hun ville se på ruinene, og ikke på meg. Jeg sang, og hun begynte å gråte. Hun sa: jeg må bare gå for å ikke ødelegge stemningen.

For denne kvinnen fikk sangen en konkretiserende funksjon som tydeliggjorde den stemningen hun fikk av å se på ruinene. Hun ville at stemningen skulle vare så lenge som mulig, og «bare gikk» etterpå. Jeg tror ikke hun var inne i Hamardomen i mer enn fem minutter. Gabrielsson skriver i sin undersøkelse om SEM at: *Some participants reported that,*

after a strong experience at a concert, they tried to avoid other people in order to be alone (Gabrielsson 2012:556).

Ranveig Helene Nordbryhn forklarer her hvorfor hun ikke forteller hva hun skal spille under en *Minikonsert*:

Jeg knytter det (fløytespillet) opp mot det jeg sier. Det er sjelden jeg sier hva jeg spiller fordi det ikke er relevant i den sammenhengen. (...) Det å sku bryte linja og si at nå skal jeg spille den og den sånn og sånn og sånn... Det fungerer svært dårlig, for meg i hvert fall så gjør det det. Det henger sammen. Igjen så er vi tilbake igjen til at musikken er en del av en historie. Den er der for å understreke noe jeg forteller og da er det ikke viktig når den er fra, det er ikke viktig hvem som har lagd den. Det som er viktig er at den understreker den stemninga som er akkurat der og da. Mine omvisninger blir nesten en forestilling, en teaterforestilling, og du stopper ikke opp midt i en teaterforestilling for å fortelle hvem som har laga manus.(...) Det er ikke musikken i seg sjøl som er viktig, det er sammenhengen (Nordbryhn 2013).

Det er altså, i museumsformidlingen, ikke musikken i seg sjøl som er viktig, men at musikken skal understreke og konkretisere historiefortellingen. Dette forteller også Østli om:

Musikken skal være med på å formidle det gamle. Når du jobber på museum så er det nettopp det jeg sa at historia er det som skal komme fram og formidles. Når musikken er med får du et helt annet perspektiv på det (Østli 2013).

5.3 Levendegjøring

Anne Eriksen skriver blant annet om det historiefaglige synet på fortiden fra 1700-tallet og fram til i dag. På 1700-tallet ble fortiden, historiefaglig, beskrevet som *et fremmed land* (Eriksen 1999). Dette skulle fremstilles intellektuelt, ved hjelp av kildestudier og analyser. Samtidig hadde man en forestilling om at ved hjelp av fantasi, innlevelse og følelser skulle man kunne oppnå en kontakt med denne forgangne virkeligheten. På 1800-tallet levde disse to holdningene side om side: *den strenge historie* og *den bedårende fantasi*, og holdningene finnes fortsatt i dag. Kulturminnevernet ser blant annet på *fortidens annerledeshet* i forhold til moderne kultur når de skal bestemme om noe er et kulturminne eller ikke (Eriksen 119:1999).

Guidenes/formidlernes oppgave på et museum er å hjelpe museumsgjestene til å finne tilbake til nettopp denne *fortidens annerledeshet*. For å oppnå dette, må de beherske en *levendegjørende* formidling av kulturminnene for å legge til rette for de besøkendes egne fantasier. I guidenes formidling av kulturminner er sang et sterkt virkemiddel som nettopp skaper fantasi, innlevelse og følelser.

Domkirken på Hedmarksmuseet eksisterte for så lenge siden at ingen vet mye om kulturen som var den gangen. En må ha flere virkemidler enn bare å se steinen på en ruin for å forstå og minnes om denne kulturen/fortiden, altså formidling. Ranveig Helene Nordbryhn snakker i denne sammenheng om å bruke sang i museumsformidlingen for: *å bygge opp ruinene ved hjelp av lyd* (Nordbryhn 2013).

En ruin minner om tidens gang og menneskelivets kortvarighet. Ruinen er et symbol som kan skape stemning, gi grunnlag for innlevelse og sterke følelser (Eriksen 1999). Den beste formidlingen i så måte, er kanskje sang? Eriksen skriver at det vesentlige med ruinene på Hamar var ikke hva de en gang hadde vært, men hva slags tanker og stemninger de kunne vekke i betrakteren (Eriksen 1999). Derfor er kanskje en guide som synger for å få tilbake denne stemningen viktigere enn en guide som bare forteller om hva det en gang har vært?

Eriksen skriver blant annet at fortiden må gjøres gripbar og forståelig ved hjelp av en følelsesmessig innlevelse:

...kulturminnene angår ikke bare historie-ekspertene. På samme måte som historiske steder og monumenter bidrar de til å gi fortiden materialitet som gjør fortiden gripbar og håndterlig for mennesker utenfor ekspertenes lille verden. Kulturminnene gjør at fortiden blir tilgjengelig for egenopplevelse, og dermed igjen for den livgivende forvandlingen fra historie til minne. Dermed blir de – og ikke minst det virksomhetsfeltet som heter kulturminnevern – et møtested. Her konfronteres oppfatningen av fortidsrestene som vitenskapelig kildemateriale, hele tiden med oppfatningen av de samme restene som middel til en følelsesmessig innlevelse i fortiden (Eriksen 119:1999).

Museumsgjester kan være hvem som helst, og som regel er de, som Eriksen nevnte, altså ikke historie-eksperter. Det er derfor viktig at guidene bidrar til at gjestene får en god egenopplevelse med fortiden. Flere av de som har opplevd sang i museumsformidling har snakket om at sangen har skapt en magisk opplevelse for dem. Slike magiske opplevelser har mange museumsgjester fortalt om på Hedmarksmuseet. I den forbindelse vil jeg komme med

en anekdote fra en dag jeg møtte en pilegrim mens jeg var syngende guide og vakt i Hamardomen:

Pilegrimer møter vi ofte siden pilgrimsleden har Hamardomen som et av de viktigste stoppestedene. Alle pilegrimer får gratis adgang, og de blir ofte overveldet over den religiøse opplevelsen det er for dem å komme inn å se tydelige spor etter en så gammel katolsk domkirke. En amerikansk pilegrim kom inn i Domen og vi begynte å snakke sammen. Jeg ga han en kort, historisk orientering om stedet, og jeg sang en gregoriansk sang. Den amerikanske pilegrimen, som før hadde vært ganske snakkesalig, sto som fjettet, og klarte ikke å få fram et ord. Etter hvert sa han: You are an angel, sent from God. To dager senere, da jeg var på jobb, kom en tysk pilegrim inn i Domen. Han fikk også en historisk orientering og en gregoriansk sang. Etterpå utbrøt han: This was amazing! You must be the angel I have heard about.

Selv om denne hendelsen kan virke både spesiell og morsom, så er det ikke sjeldent som syngende guide å få slike tilbakemeldinger i Hamardomen. Gabrielsson kan underbygge denne religiøse opplevelsen noen kan få ved SEM med hele fem punkter:

(a) Experiences of very general or vague religious character; for instance: 'I felt religious' or 'It was a religious experience. (b) Experiences including visions of heaven, an afterlife, paradise, or eternity. (c) Experiences of special spiritual peace, a holy atmosphere, and/or a Christian community. (d) Experiences of religious communications, either that the music conveys a religious message, or that one seeks contact with God through prayers or songs of praise. (e) The strongest and most detailed reports of religious experiences appeared in descriptions of salvation and meetings with the divine – God, Jesus Christ, or the Holy Spirit (Gabrielsson 2012:563).

Slike religiøse opplevelser som er sitert etter Gabrielsson ovenfor, oppstår ofte i Hamardomen på grunn av det visuelle, det auditive og samtidig vissheten om et gudshus. Spesielt pilegrimer er opptatt av å få slike sterke, religiøse opplevelser på sin ferd som levendegjør stedene de besøker og samtidig levendegjør deres religiøse identitet. Andre museumsgjester er derfor kanskje ikke like mottagelige for slike religiøse levendegjørelser.

De visuelle og auditive virkemidlene, som jeg har nevnt tidligere, er ikke bare med på å vekke følelser, men er også med på og levendegjøre museet. Fantasien settes i gang og løfter opplevelsen ut av virkeligheten og inn i dette *fremmede landet* som det historiefaglig ble beskrevet på 1700-tallet. Hvis man for eksempel går inn i et gammelt hus, vil man visuelt kunne se hvordan det så ut, men kanskje ikke føle på kroppen hvordan det var. Med musikk som konkretiserende faktor kan man enklere få en indre opplevelse av hvordan menneskene der levde.

Ranveig Helene Nordbryhn poengterer her hvor viktig det er med levendegjøring i museumsformidlingen:

Sang og musikk levendegjør historia på en helt unik måte. Det er mye lettere å forstå det. Det er mye lettere å oppfatte det. Hvis du forteller i et hus at budeia satt her og sang til ungen sin... Det virker mye bedre på folk, de skjønner det mye mer hvis du setter deg ned på krakken og synger en båsull! (Nordbryhn 2013).

En viktig faktor som får museumsgjestene til å forstå situasjonen bedre med bruk av sang i museumsformidlingen, spesielt på den måten Nordbryhn forklarer ovenfor, er sangens funksjon som *immaterielt kulturuttrykk*. Sang er noe nært og gjenkjennbart som derfor levendegjør museumsformidlingen. Sang i Hamardomen, spesielt gregoriansk, kan skape en indre opplevelse av «å være» i middelalderen. På samme måte kan *Takt og tone*, som jeg har nevnt tidligere, gi publikum et inntrykk av at de har kommet til en forgangen tid.

Guidedrakter eller kostymer er en viktig del av levendegjøringen, og disse bidrar til at formidlingen ser ekte ut.

Som jeg har beskrevet tidligere har *Rollespill* og *Lærer i rolle* sin basis i levendegjøring. Om sang brukes i denne typen formidling, må den brukes naturlig siden denne typen formidling foregår i førsteperson. Formidleren må dermed ta hensyn til sangens funksjoner fra fortiden, og at det blir en sang tilpasset gjestene siden man bør ha et samspill med dem. Selvfølgelig går det an for en i førsteperson å si: *skar je ta en sang åt døkk?*, spesielt om personen som formidleren skal gestalte er en utadvendt person.

5.3.1 Tivolisering

Hensikten med førstepersons formidling er levendegjøring av historie. Levendegjøringen skjer på en annen måte enn ved tredjepersons formidling. Levendegjøring som formidlingsform krever et godt faglig utgangspunkt og et vitenskapelig fundament. Om dette

ikke eksisterer, vil formidlingen miste troverdighet og bli for underholdningsrettet. Det er viktig å fremstå som et museum og ikke som en temapark eller et opplevelsessenter hvor historieformidlingen er friere (Wiese 2009).

Det har, historiefaglig, vært store uenigheter om levendegjøring på museer, og disse uenighetene er der fortsatt. Mange mener at for mye levendegjøring kan føre til *Tivolisering*, altså gjøre museumsformidlingen om til underholdning med et kommersielt og kanskje også simpelt preg. Dette er altså et begrep som belyser en oppfatning av at levendegjøring i museumsformidlingen er noe som gjøres alene for inntjening av penger og på bekostning av kvalitet. Andre begreper som er blitt brukt negativt om levendegjøring i museumsformidlingen er det europeiske *folklorismus* og det engelsk-amerikanske *fakelore* (Anduin 2009:20).

Debatten omkring levendegjøring og tivolisering på museer har vært lang, hard og bitter. Hazelius, som er blitt nevnt tidligere på grunn av sitt pionerarbeid, ble i sin tid beskyldt for *folklorismus*. Ofte bunner det i en angst for å oppfinne tradisjoner i stedet for å bevare, og tilsynelatende også en del fagsnobberi (Anduin 2009:13).

Kan dette fokuset på opplevelsen, som her blir skapt på grunn av sang, skyve fokuset vekk fra formidlingen av museet og den historie som museet vil formidle? I noen tilfeller kan den nok gjøre det. Jeg har eksempler på publikum som kommer bort til meg, snakker bare om sangen og spør om min musikalske bakgrunn. På en annen side har enda flere kommet bort til meg og snakket om både den historiske formidlingen og den musikalske formidlingen som noe positivt for dem. De snakker om at det historiske og det musikalske lager en slags bro over til hverandre. Det musikalske nyter godt av det historiske og vice versa. Denne opplevelsen, som skaper god stemning, vil på den måten bidra til at museets pedagogiske virkning styrkes:

Samtidig som man har et historiefaglig fundament, er det fullt mulig å satse på det opplevelsesmessige. Opplevelse og læring kan forenes og virke gjensidig forsterkende...(Rosendahl 2011:98).

5.4 Vekke konsentrasjon og oppmerksomhet

Bruk av sang i museumsformidling for å bringe fram konsentrasjon og oppmerksomhet om museet slik at publikum husker så mye som mulig derfra, er definitivt virkningsfullt.

Oppmerksomhet handler om selektiv konsentrasjon som vi gjør både bevisst og ubevisst (Kvamme, Sæther 2006). I dette sitatet forklarer Tone Sæther Kvamme blant annet at en melodi ikke trenger å gå gjennom kompliserte avkodingsprosesser som språket må, og dermed kan alle forstå den. Musikk kan fange oppmerksomhet og få oss til å holde konsentrasjonen over tid:

Sacks og Tomaino (American Music Therapy Association 1995) poengterer musikkens mulighet til å fange oppmerksomhet og å holde på den. En melodi eller lyd er lett oppfattbar og er ikke avhengig av et høyt kognitivt eller intellektuelt nivå. Den må ikke som verbalspråk gjennom en komplisert avkodingsprosess.(...)Musikkens struktur, dens rytme og melodi kan i tillegg hjelpe til å holde konsentrasjonen over tid (Kvamme, Sæther 2006).

På museum er det ofte utenlandske gjester, og guidene må dermed snakke på engelsk. Ofte kan gjestene være fra land der de ikke er like vant til engelsk som vi i Norge, og dermed må språket gjennom en enda større og mer komplisert avkodingsprosess enn om de hadde hatt omvisning på sitt morsmål. Det krever også ekstra mye konsentrasjon når man skal høre på og prøve å forstå et annet språk enn sitt eget. Sang i forbindelse med omvisninger på et museum kan virke som en befrielse for de som hører på, kanskje særlig om omvisningen foregår på et annet språk enn morsmålet. Oppmerksomheten fanges, og gjestene orker å lytte lenger på det guiden har og fortelle. Tone Østli forteller eksempelvis om dette:

Hvis man for eksempel har en gruppe med ungdommer og de begynner å bli urolige og man begynner å synge, så er det akkurat som om – da hører de, da lytter de. Og kanskje, det har jeg faktisk ikke tenkt på før, men det tenkte jeg på akkurat nå, kanskje ved at de lytter til musikken så klarer de også å lytte bedre til historia. Oppmerksomheta er på det som skjer og det blir et veldig fokus (Østli 2013).

Under mitt intervju med Magnus Tonning Riise, kom han med noen tanker om hvorfor sang fungerer bra i museumsformidling og henviser til at musikk treffer kreative deler av hjernen:

For det første så treffer musikk litt andre deler av hjernen, kreative deler av hjernen som er noe som treffer noen bedre enn andre. De som da kanskje er mer venstre siden av hjernen nyter fortsatt musikken allikevel. Jeg ser ikke noen negative sider ved sang

i museumsformidlingen. Jeg får bare positive tilbakemeldinger. Man kan i teorien sitte og lese om museet og se på bilder, men de fleste ville ikke huske noe særlig fra det. Mens de som har vært her, de husker fra det og det ene er jo det at museet gjør et stort inntrykk og du husker det bedre når du har sett det selv. Det påvirker også den høyre hjernehalvdelen en del for når du leser er det venstre side med informasjon, teori osv., men når du ser noe flott og noe kreativt; å det var fint! Wow! Her var det fin akustikk! Når folk har vært på et museum så husker de mye mer av det enn når de har lest om det (Riise, Tønning 2013).

Merethe Frøyland skriver at man på et museumsbesøk må få stimulert flere sanser for å hindre museumstrøtthet og vekke nysgjerrigheten i publikum (Frøyland 2010). Jeg mener at sang er en god måte å stimulere sansene på under et museumsbesøk. Howard Gardners teori om mange intelligenser blir benyttet når Frøyland diskuterer bruken av ulike virkemidler i utstillinger, og hvordan dette påvirker publikum. Hun sorterer virkemidlene etter de åtte intelligensene og kommer fram til følgende under *Publikums møte med det musikalske* som henspiller seg på Gardners musikalske intelligens:

Lyd og musikk blir også brukt i utstillingene. Det finnes lite informasjon om hvordan dette virker på publikum, bare noen få undersøkelser. Peart (1984) viste at lyd tiltrekker publikums oppmerksomhet. Ogden, Lindburg og Maple (1993) viste i et forsøk med og uten lyd i en utstilling at bruk av lyd kan gi både kognitiv og affektivt utbytte. Det kan virke som om museene ikke har eksperimentert så mye med bruken av musikk og lyd, så her finnes det et utviklingspotensial (Frøyland 2010:86).

Frøyland skrev dette i 2010, da Hedmarksmuseet hadde brukt begrepet *syngende guider* i mange år allerede. Selv om Hedmarksmuseet bruker sangen mest i Hamardomen, har de eksperimentert en del ved å bruke sang i mange andre anledninger og omgivelser.

5.5 Vekke nysgjerrighet og interesse

En av grunnene til at jeg synes spørsmålet om sang i museumsformidling er så interessant og viktig, er at museumsformidling uten sang eller musikk lett bare kan bli snakk og informasjon til hjernen og sinnet. Uten sangen vil kun en del av mennesket bli stimulert, og formidlingen kan fort virke kjedelig og fremmed.

Magnus Tønning Riise snakker om musikk som et internasjonalt språk:

Det kommer en del folk her som ikke nødvendigvis er så god i engelsk, og musikk er jo et internasjonalt språk. Noen er mer visuelle enn andre. For noen fungerer informasjonsark veldig greit, men for de fleste så er det å lese om noe lite effektivt (Riise, Tønning 2013).

En av formidlerne av *Folkemusikk og folkedans på Telemarkstunet*, på Norsk Folkemuseum, snakket om noe av det samme som Magnus Tønning Riise var inne på. Musikk er lett tilgjengelig for folk å skjønne seg på. Publikum på Norsk Folkemuseum kan ikke unngå å høre eller se folkemusikken og dansen ved tunet fordi det utøves så hyppig som en gang i timen. Så godt som alle som oppdager dette og stopper opp for å overvære fremvisningen. Musikk og dans er noe gjenkjennbart i alle kulturer.

På en annen side kan norsk folkemusikk virke veldig eksotisk og spennende både for nordmenn og for utenlandske turister. Uansett er det noe som får museumsgjestene til å stoppe opp, og bli interesserte og nysgjerrige. Denne interessen hjelper dem til å bli mer interessert i den norske kulturarven ellers også, som Norsk Folkemuseum gjerne vil formidle. Av den grunn er det ikke så viktig om musikken er «riktig» i forhold til sin sjanger eller stiltype. Gregoriansk sang blir sunget av alle de syngende guidene på Hedmarksmuseet, enten de har klassisk, folkemusikalsk eller populærmusikalsk bakgrunn. Med tanke på formidlingen av *Folkemusikk og folkedans ved Norsk Folkemuseum*, bruker de heller musikken som en oppmerksomhetsskapende faktor for museet, enn at de ser på det som en museumsgjenstand i seg selv. Med dette mener jeg at musikken og dansen ikke trenger å være en tro kopi av dansen og musikken som ble spilt på for eksempel 1750-tallet, men noe for å vekke interesse for både folkemusikk, folkedans og norsk folkekultur generelt. Eller, som en av formidlerne på Telemarkstunet sa; *Det er ikke noe poeng at det skal være en perfekt telespringar. Om folk vil se en ekte telespringar så får de dra til en annen arena. Det er bedre med litt show!* Formidlerne på Telemarkstunet holdt virkelig et show. De blunket, gjorde godkarsstykker for å tøffe seg, og fikk gode tilbakemeldinger fra publikum for dette. Musikken og dansen lever sitt eget liv videre i dag som et *immaterielt kulturuttrykk* med de som formidler dette.

I tillegg til at sang kan skape en sterk tilknytning, interesse og nysgjerrighet til fortida, kan sangen øke relevansen til dagens samfunn og nåtida. Østli beskriver dette i følgende sitat om hennes formidling på Prøysenhuset:

Det er så mange muligheter på Prøysenhuset til å bruke musikk. Både plater der han synger sjøl, men også levende musikk. Jeg tror at for at det skal være enda mer for nåtida så er levende musikk en måte å formidle det på som er veldig bra. Folk kan relatere det til nå. Man ser det blir utøva i dagens samfunn, at det er relevant i dag også. Det var da og det er fint å høre på fordi det hører nåtida til, men det er jo så aktuelt nå også! Da tror jeg den levende kunsten blir dobbelt så viktig for å formidle relevansen i nåtida (Østli 2013).

En guide på et museum må fortelle så godt som mulig om hva kulturminnet har vært, ellers har ikke gjestene anledning til å forstå hvorfor nettopp denne gjenstanden er et kulturminne (Eriksen 1999). Når guiden synger, hjelpes museumsgjestene til å starte den mentale prosessen som lager minnet og som dermed skaper interesse og nysgjerrighet. Når guiden synger relevant repertoar, blir prosessen satt ytterligere i gang sånn at publikum forstår på et enda høyere plan. Østli forteller i den forbindelse om at hun synger relevant repertoar på Kirsten Flagstad-museet:

Jeg synger noen Flagstad-låter (låter faktisk!) som ikke har blitt spilt inn. Det er de jeg trekker fram de gangene jeg har sunget der. Dette er fra tidlige operetter som hun gjorde, og det synes folk er artig. Det har kommet ut en ny bok nå om Flagstad, en praktbok. Der står mange av disse tidligere operettene nevnt. Jeg sang på boklanseringa også kom han som hadde skrevet boka bort til meg etterpå og sier: «det var så artig for jeg har aldri hørt disse sangene før!». For de er ikke spilt inn, ikke sant! Det må være en naturlig grunn til å gjøre det. Når jeg jobber som guide så er det ikke meg sjøl jeg skal formidle så derfor må alt linkes opp til Flagstad.

Ved å synge sanger som ikke er blitt spilt inn, vekker Østli ytterligere nysgjerrighet og interesse for Kirsten Flagstad. Det blir på denne måten Flagstad som blir formidlet og ikke Østli som sanger.

5.6 Sosiale funksjoner

5.6.1 Kommunikasjon

God kommunikasjon er viktig for at formidlingen skal fremstå som vellykket. En god guide tilpasser formidlingsopplegget sitt til ulike museumsgjester. Jeg har tidligere under *Om den*

syngende guiden vært inne på scenisk beredskap. Scenisk beredskap skaper god kommunikasjon mellom guiden og museumsgjestene. Da jeg spurte Ranveig Helene Nordbryhn om hun tilpasser seg til de forskjellige gruppene som kommer, svarte hun:

Alltid. Du leser gruppa di med en gang. Ja, man tilpasser alltid det man gjør til den gruppa som er der. Ubevisst eller bevisst, jeg er veldig bevisst på det. Ubevisst plukker du opp ting også tilpasser du deg det. Jeg ser etter hva det er de vil ha og hvordan reagerer de på det jeg sier. Klarer de og bruke fantasien, klarer de ikke å bruke fantasien? Er de med meg på humoren min, er de ikke? Er de veldig interessert i noe så legger du mer vekt på det. Jeg ser det på et halvt minutt når jeg møter dem. Jeg ser det egentlig når jeg bare sier hei til dem (Nordbryhn 2013).

Denne måten å lese gruppa på, som Nordbryhn beskriver, er viktig i forhold til kommunikasjon, som er en viktig faktor for god formidling.

Tonning Riise forteller her om hans syn på en omvisning:

Jeg er ikke nervøs når jeg skal ha en omvisning. Jeg tenker på en omvisning som en samtale. Hvert øyeblikk kan du få et spørsmål, og hvis du merker at de kjeder seg litt så kan du gå en annen plass eller du endrer tema, synger en sang og så videre. Stort sett er det ikke noe problem at de skulle kjede seg. Jeg ser aldri på en omvisning som en opptreden eller en prestasjon på den måten. Det er som en samtale (Riise, Tonning 2013).

Å se på en omvisning som en samtale er et eksempel på god formidlingsevne som det kreves god kommunikasjon for å få til.

Publikumsreaksjoner er det mange av når man arbeider på et museum. Som syngende guide på Hedmarksmuseet er de som oftest positive. Disse publikumsreaksjonene handler eksempelvis om hvor vakker stemme guiden har, eller hvor fantastisk akustikk det er i Hamardomen. I tillegg får man masse kommentarer og spørsmål som går på hva guiden gjør ellers. Østli forteller blant annet at: *Folk er interessert i å væta åkken je er*. Det virker som om gjestene ønsker å vite mer om guidene enn om selve historiefortellingen når guiden er ferdig. Riise forteller her om noen av tilbakemeldingene han har fått som syngende guide:

Jeg har fått spørsmål om jeg driver og tar master i historie, noe jeg ikke gjør. Jeg har fått spørsmål om jeg har gått latinskole på grunn av sangene på latinsk. Det var en fra Italia som var ekspert på latin og han sa at uttalen min var perfekt, så han trodde jeg hadde gått latinskole! Så er det selvfølgelig også folk som spør om jeg tar musikkutdannelse (Riise, Tonning 2013).

Jeg mener at publikum velger å komme bort til guiden etterpå fordi de synes han var flink, og har lyst til å fortelle han det. Ofte tror jeg at publikum synes at guiden hadde så god formidlingsevne at de føler at de kjenner han etter endt omvisning. Guiden byr på seg selv ved å snakke foran en gruppe, og det å synge er en enda større personlig utgivelse. Når guiden kommuniserer godt i aksjon får det gjestene til å ønske å kommunisere med guiden etterpå. Gabrielsson fant i sin undersøkelse at: *Feeling of community/communication between listeners and performers was a strong component in many reports* (Gabrielsson 2012:565).

Ranveig Helene Nordbryhn snakker om fløytespillet sitt som en «icebreaker» som gjør henne litt eksotisk:

Det er noe fascinerende med kunstnere. Vi som synger eller spiller, vi kan noe som ikke nødvendigvis alle kan (...) Som formidler så er du nødt til å gi av deg sjøl, ellers så funker det ikke. (...) som blokkfløytespiller så merker du det; jøss, kan en blokkfløyte høres sånn ut?! Det har vi aldri hørt før! Det er også en kanal. Alle har spilt blokkfløyte, og alle hata det som pesten, og det låt helt grusomt. (...) Det har vært en sånn «icebreaker». Du blir litt eksotisk, rett og slett...(Nordbryhn 2013).

Når guiden benytter sang eller, som i påfølgende sitat, spiller fløyte i museumsformidlingen bidrar det til en menneskeligjøring som får gjestene til å føle seg invitert til å snakke med guiden etterpå:

Mange kommer etterpå og spør meg om fløyta mi, og da forteller jeg litt om den. De blir interessert i den, og lurere på hva slags sanger jeg spilte (om jeg ikke har fortalt dette i selve omvisningen eller minikonserten). De spør også ofte om hva jeg driver med til vanlig. Jeg blir spurt mer om jeg er historiker enn om jeg er musiker... Det er mange som blir interessert i meg sjøl om jeg ikke spiller også, men når jeg spiller og synger så er det en måte å lufte meg frampå (Kippersund 2012).

Kippersund mener altså at når han spiller og synger, får han mer personlig oppmerksomhet enn om han ikke gjør det. Kanskje ønsker han selv å snakke med gjestene etterpå for å få gode tilbakemeldinger av dem? Da jeg spurte han om hva han likte best ved å jobbe på museet, svarte han: *Det morsomste er å få god respons på det jeg gjør.*

Jeg tror at den personlige forbindelsen musikk kan skape mellom mennesker, som Nordbryhn beskriver nedenfor, er en viktig grunn til at gjestene ønsker å snakke med formidlerne etter endt formidlingsopplegg:

Du kan skape en forbindelse mellom mennesker med musikk, og du kan skape en ganske personlig forbindelse. I hvert fall for de som sitter uti salen, for de har en person og forholde seg til og du har førti (Nordbryhn 2013).

Eller som Østli sier om det å være syngende guide: *Man møter så mange trivelige mennesker og musikk er en stor del av det, og en stor grunn til det.*

5.6.2 Tilhørighet og kollektiv identitet

Even Ruud skriver i sin bok, *Musikk og identitet*, at:

Identitet handler ikke minst om hvor i verden jeg kommer fra og føler tilknytning til, hvilken tid jeg lever i – ‘hører hjemme i’ – og det tidsforløpet jeg har gjennomlevd (Ruud 1997).

Formidling av historie kan sette identiteter i spill, og det viser at det ikke er tilstrekkelig å betrakte den i et avsender- mottakerperspektiv. Når en formidler bruker ord som *vi, våre forfedre, vårt folk, vår fortid og vårt land* blir det stadig lagt opp til at gjesten (mottakeren) skal kunne identifisere seg med både formidleren (avsenderen) og historiefortellingen (Anduin 2009:23). Sang er et virkemiddel som igjen kan identifisere disse ordene.

Howard skriver her om at kulturarv styrker identiteter på mange nivå:

Apart from the clash of national or regional identities, these may be dissonant with different levels of identity, perhaps municipal or continental. Heritage strengthens the identities at the level of our home, our neighbourhood, our town, our region (which may have several layers), our nation and the continental and universal levels. We also have significant identities which are not geographical in their operation and these

may be growing. Good management demands an understanding of the identities that can be reinforced or challenged by interpretation (Howard 2003:147).

Et eksempel på en slik identitet som ikke er geografisk, men som har fått en ny forståelse er taterne, eller de reisende, som har fått utstillingen *Latjo Drom* på Glomdalsmuseet (www.latjodrom.no).

Folkemusikk med historiefortelling kan gi en sterk opplevelse av tilhørighet til et land eller et folk. Også andre typer musikk kan skape sterk tilhørighet og identitet til et spesielt sted, en spesiell gruppe eller lignende. Kombinerer man ulike typer musikk med relevant historiefortelling på et museum, kan man oppnå en sterk tilhørighetsfølelse og en sterkere og tydeligere kollektiv identitet.

Musikkopplevelser foregår alltid i en bestemt tid og på et bestemt sted. Slike musikkopplevelser kan utløse minner som knyttes opp til når og hvor musikken fant sted: *Musikkopplevelsene blir slik markører av viktige knutepunkter i livet mitt. Musikken blir markører av viktige "tid-sted"-opplevelser for den individuelle lytters egen livshistorie* (Ruud 1997). I tillegg til at musikk kan skape en individuell livshistorie, kan musikken også skape en kollektiv identitet:

Eller musikken blir markeringer av "tid-sted"-opplevelser i den kollektive erindringen som foregår innenfor en kultur. Slik får musikken en funksjon med hensyn til å framkalle og organisere minner som knytter mennesker sammen i en felles historie og minner, samtidig som den kan danne utgangspunkt for konstruksjon av et individuelt livsløp. Noen ganger knyttes det personlige og kollektive sammen, ved at min historie finner gjenklang i den kollektive historien – eller ved at min stedsopplevelse også er markert i den kollektive eller nasjonale utformingen av det særegne (Ruud 1997).

En flott opplevelse med sang i museumsformidlingen kan skape en felles historie for en gruppe eller en familie. En persons individuelle opplevelse blir felles med de andres når de opplever den sammen. Eller som Garbielsson skriver; *There were frequent comments on music's ability to generate community and communication*. Et av punktene han kom fram til i den sammenheng var: *Community among listeners (e.g.. among listeners attending to the same concert)*(Gabrielsson 2012:565). Fellesskapsfølelsen som oppstår ved en slik sterk opplevelse kan skape en bredere kollektiv identitet. Jeg vil bruke begrepet *sosialt kick* om

fellesskapsfølelsen som oppstår etter man har opplevd noe stekt personlig og oppdager at de andre i gruppa også har gjort det samme.

I denne forbindelsen husker jeg en gruppe som skulle komme og få «sang og historie» på Hedmarksmuseet. Gruppelederen virket skeptisk før bestilling, og understreket at det er: *Viktig at det blir ro og opplevelse når vi først gjør det.* Jeg gjorde mitt beste, og noen dager senere fikk jeg en uventet tilbakemelding per tekstmelding:

Hei Kristine og takk for en opplevelse på Odden. Har lovet å sende deg tilbakemelding på hele seansen. Spesielt var det din vakre og klare sangstemme, men din ro og formidlingsevne sammen med det faglige var veldig bra. Takk for en herlig start på min 60 årsfeiring. Mvh(...) og gjestene.

Jeg vil tro at denne gruppen fikk gjennomgå et *sosialt kick* til tross for gruppelederens skepsis før bestilling. Hun opplevde noe sterkt sammen med gjestene sine, og ville fortelle meg dette. Man kan se for seg henne og gjestene i et videre sosialt lag der de snakker om opplevelsen. Jeg tolker det som om at hun ble glad for at det ble godt mottatt av gjestene og at hennes 60-års-feiring sammen med sine nærmeste venner ble vellykket. Tone Sæther Kvamme sier noe viktig i denne sammenhengen: *Når sang, musikklytting og dans åpner opp for dialog, åpner det også for muligheten til å utvikle relasjoner til én eller flere personer* (Kvamme, Sæther 2006). Mennesker som opplever slike sosiale *kick* av en flott opplevelse med sang i museumsformidlingen som jeg har beskrevet ovenfor, vil bli mer åpne og mindre reserverte enn ellers. Gabrielsson skriver, under det personlige og sosiale aspektet på SEM, at:

The experience may make the person more open/unreserved. Usual defences and control mechanisms disappear, one feels ready to face new experiences without prejudices (Gabrielsson 2012:564).

6 Avslutning

6.1 Oppsummering

I mitt forskningsarbeid har jeg forsøkt å finne svar på disse forskningsspørsmålene: *Hva er syngende guider? Hvordan bruke sang i museumsformidlingen? Hvorfor bruke sang i museumsformidling?* Jeg skal nå oppsummere mine forskningsresultat.

6.1.1 Hva er syngende guider?

En *syngende guide* er en formidler på et museum som bruker sang som virkemiddel i formidlingen. Sangen kan skape sterke opplevelser både musikalsk og historisk, vekke følelser, konkretisere, levendegjøre, vekke konsentrasjon, oppmerksomhet, nysgjerrighet og interesse, skape kommunikasjon mellom museumsgjestene og seg selv, skape tilhørighet til for eksempel et land og skape kollektiv identitet innad i den enkelte gruppen formidlingen retter seg mot. For å frembringe disse funksjonene er det viktig at den syngende guiden innehar scenisk beredskap, god formidlingsevne, utstråling, innlevelsessevne, interesse for historie og et høyt kvalitetsnivå som sanger.

6.1.2 Hvordan bruke sang i museumsformidlingen?

Det er av min mening mange forskjellige måter å benytte sang i museumsformidlingen på. Stemmen er en naturlig del av menneskekroppen, og noe som vi dermed alltid bærer rundt på. En museumsguide eller en formidler benytter stemmen aktivt under sine formidlingsopplegg, og det er på denne måten ikke vanskelig for guiden å bruke stemmen som et musikkinstrument i tillegg. Selvfølgelig må guiden være glad i å synge og føle seg komfortabel med å synge foran grupper. Dette kan læres, og man kan opparbeide scenisk beredskap.

Syngende guider kan benyttes på de fleste museer, men det passer kanskje aller best på et kulturhistorisk museum. Dette fordi sang også er kulturhistorie, og kan dermed hjelpe menneskene til å forstå hvordan livet var før. Jeg skal nå oppsummere de forskjellige formidlingsformene jeg har funnet fram til i mitt forskningsarbeid, og hvordan man kan benytte sang i disse formidlingsformene.

Oftest er bruken av sang i museumsformidling personavhengig siden de fleste museer ikke har et krav om at guidene eller formidlerne må kunne synge. Da benyttes ofte

formidlingsformen *Omvisning med sang integrert*. De som bruker denne formidlingsformen opplever at sangen blir et sterkt virkemiddel blant annet fordi museumsgjestene ikke forventer det.

På museer der det er lagt opp til å benytte syngende guider blir sangen en naturlig del av formidlingsformene og formidlingsoppleggene som museet utarbeider. *Minikonsert* er et eksempel på en formidlingsform der musikken som oftest kommer i første rekke, mens historien får en mindre plass enn den for eksempel får ved formidlingsformen *Omvisning med sang integrert*. Det er viktig at sangen følger historien kronologisk. En rekke formidlingsopplegg kan kategoriseres under formidlingsformen *Minikonsert*. Dette kan være: *Folkemusikk og folkedans i Telemark* og *Bestilte opplevelser for arrangementer utenfor normal åpningstid*.

En flott formidlingsform hvor man kan benytte sang er *Et aktivt deltagende publikum*. Sangen kan knyttes inn ved at man synger sammen eller at guiden lærer bort sanger. Sang kan naturlig knyttes inn i formidlingsformen under en god dialog med museumsgjestene. Formidlingsformen *Et aktivt deltagende publikum* benyttes ofte under *Festivaler og lignende*. På slike arrangementer er det ofte frivillige som deltar i formidlingen. Ofte er dette en sterk opplevelse for både de som deltar og de som kommer som publikum. Slike *Festivaler og lignende* kan i noen tilfeller også gå under formidlingsformen *Levendegjøring gjennom førstpersons formidling*. *Rollespill og lærer i rolle* er formidlingsopplegg som kan benyttes under denne formidlingsformen. Det er spesielt viktig at man har en naturlig grunn til å bruke sang i slike rollespill, og bruksmusikk kan i så måte gjerne benyttes.

I formidlingsformen *Fortellerstund* kan sang benyttes på lik linje som fortellinger, eventyr eller lignende. Dette fordi sangene også har en historie å fortelle. I formidlingsopplegget *Samiske fortellinger* kan joik benyttes, i en *Eventyrstund* kan folkesang benyttes, og i formidlingsopplegget *Fortellerstund*, som i denne sammenheng henspiller seg på Alf Prøysens litteratur, kan og bør Alf Prøysens viser benyttes flittig.

Formidlingsformen *Barnetime* henspiller seg på Alf Prøysens litteratur og hans måte å forholde seg til barn på. Det blir naturlig å benytte sang i denne formidlingsformen fordi Alf Prøysen brukte visesang i sine egne barnetimer.

De fleste museer har noen *Formidlingsopplegg på andre arenaer*. Spesielt om disse oppleggene er i samarbeid med Den kulturelle spaserstokken eller Den kulturelle skolesekken så tenker jeg at sang kan benyttes som virkemiddel. I alle tilfeller må sangen understreke historien eller det som skal formidles ellers, og sangen må knyttes inn på en så naturlig måte som mulig.

6.1.3 Hvorfor bruke sang i museumsformidlingen?

Med mitt forskningsarbeid har jeg kommet fram til flere funksjoner sang kan ha i museumsformidlingen. Disse funksjonene går i stor grad om i hverandre. Jeg skal nå oppsummere disse funksjonene.

Bruk av sang i museumsformidling kan *vekke følelser*. Følelsene som vekkes er med på å gi et godt inntrykk av museet, og hjelper dermed museumsgjestene til å huske besøket og historien som ble formidlet bedre.

Historiefortellingen *konkretiseres* ved bruk av sang i museumsformidlingen. Det vil si at sangen understreker og tydeliggjør historien som museet ønsker å formidle. Det er dermed ekstra viktig at musikken passer sammen med historiefortellingen. På denne måten kan sangen være med på å skape den stemningen som var «før i tida».

Bruk av sang i museumsformidling kan også *levendegjøre* tida som var. Fantasi og innlevelse i fortida skapes ved bruk av sang som passer inn i tida som skal formidles. Sangen kan gjøre fortida mer gripbar og på et vis «bygge opp igjen ruinene» (Nordbryhn 2013) eller de fortidsminnene som skal formidles til museumsgjestene. Når gjestene lever seg inn i en forgangen tid, skapes en stemning. Denne stemningen kan gi en magisk opplevelse for den enkelte.

Med levendegjøring i museumsformidlingen oppstår en fare for *tivolisering*. Det vil si at museumsformidlingen blir for underholdningsrettet med et kommersielt og kanskje simpelt preg. For å unngå tivolisering må man ha et godt faglig utgangspunkt og et vitenskapelig fundament (Wiese 2009).

Økt *konsentrasjon og oppmerksomhet* kan oppstå ved bruk av sang i museumsformidling. Sangen kan fange oppmerksomheten til museumsgjestene og holde på den (Kvamme 2006). Dette vil også føre til at de husker mer av besøket. Sang kan også vekke *nysgjerrighet og interesse* for kulturminner og historiefortellingen museet ellers ønsker å formidle. Sangen skaper interesse ved at det kan bli sett på som enten noe universelt eller noe eksotisk, og museumsgjestene blir dermed nysgjerrige på resten av kulturen som museet ønsker å formidle. Sang skaper en bro mellom fortid og nåtid, og museumsgjestene får en ny interesse for fortida. Bruk av sang i museumsformidlingen skaper dermed en relevans til nåtida.

I tillegg til dette kan sang i museumsformidling ha *sosiale funksjoner* som *kommunikasjon, tilhørighet og kollektiv identitet*. For å skape god kommunikasjon må guiden inneha scenisk beredskap og tilpasse formidlingen til de forskjellige gruppene som kan dukke opp. Kommunikasjonen mellom guiden og museumsgjestene kan styrkes ved bruk av sang.

Mange av de syngende guidene forteller at museumsgjestene ønsker å snakke med dem i etterkant av formidlingsopplegget. Sangens evne til å skape forbindelser mellom mennesker får museumsgjestene til å ønske at de visste mer om den syngende guiden.

Følelsen av tilhørighet kan oppstå ved bruk av sang i museumsformidling. Spesielt kan bruk av folkemusikk i museumsformidling skape tilhørighet til et land, til en gruppe i befolkningen eller til et lokalt område. Musikk skaper også knutepunkter i livet, det vil si at musikk kan gjemme på minner om for eksempel bestemte hendelser (Ruud 1997).

Sang i museumsformidlingen kan skape sterke musikkopplevelser. Slike sterke musikkopplevelser kan skape kollektiv identitet innad i en gruppe når opplevelsen var sterk for «alle». Denne fellesskapsfølelsen som oppstår ved kollektiv identitet kan man kalle for et «sosialt kick». Dette sosiale kicket får den enkelte museumsgjesten til å våge mer i gruppa i ettertid. Det er ikke sjeldent at slike *sterke musikkopplevelser* kan oppstå ved bruk av sang i museumsformidling. Sterke musikkopplevelser kan gi mening og sammenheng i livet (Ruud 2005), og dermed har sang i museumsformidling funksjoner som også favner langt utenfor historiefortellingen som museet i utgangspunktet ønsker å formidle.

6.2 Konklusjon

Musikk, og spesielt sang, blir benyttet hyppigere i museumsformidlingen enn man kanskje skulle tro. Det er forsket lite på bruken, og de som benytter det på sitt museum har ofte ikke satt ord på de mange funksjonene sangen kan ha i denne sammenhengen. Bruk av sang i museumsformidling er ofte også personavhengig. Det å satse på *syngende guider* krever at museet skaffer guider som har stor formidlingsevne samtidig som de har interesse for historie og har gode sangstemmer. Dette kan være vanskelig å fremskaffe om man ikke har et godt rekrutteringsmiljø rundt museet og et godt rykte som arbeidsplass.

Sang kan stimulere museumsgjestene slik at det oppstår mindre museumstrøtthet, sang kan konkretisere og levendegjøre museumsformidlingen, sang kan skape nysgjerrighet, interesse, oppmerksomhet, konsentrasjon og vekke følelser for kulturminnene og museet ellers, sang kan skape god kommunikasjon mellom guiden og museumsgjestene, sang kan skape tilhørighet til et land, et område eller lignende og sang kan styrke den kollektive identiteten mellom museumsgjestene. Alle disse funksjonene hjelper blant annet museumsgjestene til å få med seg mer fra besøket, og her inngår både læring og opplevelse.

I tillegg er sang et *immaterielt kulturuttrykk* som derfor alene har stor verdi og er en del av vår kulturhistorie. Sang burde derfor brukes mer i museumsformidling nettopp på

grunn av dette aspektet alene. Sang i museumsformidlingen kan også skape sterke musikkopplevelser. Disse musikkopplevelsene, som kan være så sterke at de ikke kan beskrives med ord, er en grunn til at sang bør benyttes i museumsformidling.

I dagens samfunn trengs det noe unikt for at mennesker skal få lyst til å reise på museumsbesøk. Sang er unikt og stemmen er forskjellig fra guide til guide. Selvfølgelig må sang i museumsformidling benyttes med et faglig utgangspunkt for å unngå *tivolisering* (Wiese 2009). Det er ikke en fordel for museet om sangen isoleres og tas helt ut fra sammenhengen. I ICOMs definisjon av et museum står det spesifisert at museets arbeid også kan foregå i *underholdningsøyemed*, men likevel ikke være basert på profitt (<http://www.icomnorway.org/definisjon.html>). Ved at sangen konkretiserer historiefortellingen som museet ellers vil formidle, vil jeg påstå at opplevelse og læring forenes (Rosendahl 2011) og tivolisering som et negativt begrep dermed unngås.

Jeg anbefaler bruk av sang i museumsformidling fordi jeg mener det har store fordeler. Mitt forskningsresultat, som innebærer denne masteroppgaven, spesielt med sitater fra intervjuer og observasjoner, men også litteratur, støtter meg i dette synet.

Referanser

Litteratur

ABM-utvikling 2010. *Immateriell kulturarv i Norge. En utredning om UNESCOs konvensjon av 17.oktober 2003 om vern av den immaterielle kulturarven.*

Anduin, Freya Pernille 2009. *Dette er ikke 1800-tallet, levende museum på Hjerle Hede, Den Gamle By i Århus og Den Fynske Landsby.* RUC: Integreret speciale i historie og kommunikation under toningen museumsformidling.

Bjorli, Trond 2004. Fra stue til gårdstun. Hans Aalls friluftsmuseum 1898-1946. I (red.) Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen, *Museum i friluft.* Oslo: Norsk Folkemuseum.

Dalen, Monica 2011. *Intervju som forskningsmetode – en kvalitativ tilnærming.* Oslo: Universitetsforlaget.

Eriksen, Anne 1999. *Historie, minne og myte.* Oslo: Pax forlag AS.

Fangen, Kartine 2004. *Deltagende observasjon.* Bergen: Fagbokforlaget.

Frøyland, Merethe 2010. *Mange erfaringer i mange rom. Variert undervisning i klasserom, museum og naturen.* Oslo: Abstrakt forlag AS.

Gabrielsson, Alf 2012. Strong experiences with music. I (red.) Patrik N. Juslin og John A. Sloboda, *Handbook of music and emotion, theory, research, applications.* Oxford: University press.

Haugen, Bjørn Sverre Hol 2009. Polsdans på Hedmarken, om revitalisering av eit immaterielt kulturminne. I (red.) Bjørn Sverre Hol Haugen, *Fra Kaupang til bygd 2009.* Hamar: Hedmarksmuseet.

Hedmark teater 1999. *Museumsformidling og teater.* Hamar: Teateret.

Howard, Peter 2003. *Heritage: Management, interpretation, identity.* London: Continuum.

Jørgensen, Harald 1988. *Musikkopplevelsens psykologi.* Oslo: Norsk Musikforlag A/S.

Kvale, Steinar og Brinkman, Svend 2010. *Det kvalitative forskningsintervju.* Oslo: Gyldendal Akademisk.

Kvamme, Tone Sæther 2006. Musikk i arbeid med eldre. I (red.) Trygve Aasgaard, *Musikk og helse.* Oslo: J. W. Cappelens Forlag as.

Nesheim, Elef 1994. *Med publikum som mål.* Oslo: Norsk musikforlag AS.

- Nyeng, Frode 2012. *Nøkkelbegreper i forskningsmetode og vitenskapsteori*. Bergen: Fagbokforlaget
- Peretz, Isabelle 2012. Towards a neurobiology of musikal emotions. I (red.) Patrik N. Juslin og John A. Sloboda, *Handbook of music and emotion, theory, research, applications*. Oxford: University press.
- Prøysenhuset 2012. Opplæringsmateriell for nye formidlere. Rudshøgda: Prøysenhuset.
- Rivrud, Ragnhild 1993. *Veileder til Folkemuseet*. Hamar: Hedmarksmuseet og Domkirkeodden.
- Rosendahl, Bjørn Tore 2011. Historieformidling som verktøy for gode holdninger? Refleksjoner rundt Stiftelsen Arkivets formidlingsvirksomhet. I (red.) Berit Eide Johnsen og Kathrin Pabst, *Formidling. Bruk og misbruk av historie*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS – Norwegian Academic Press.
- Ruud, Even 1997. *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Ruud, Even 2005. *Lydlandskap, om bruk og misbruk av musikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Ruud, Even 2009. Musikkopplevelsen i et selvpsykologisk lys. I (red.) Geir Johansen, Signe Kalsnes og Øivind Varkøy, *Musikkpedagogiske utfordringer. Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis*. Oslo: Cappelen akademiske forlag.
- Sæther, Tor 2005. *Hamar i middelalderen*. Hamar: Domkirkeodden.
- Thagaard, Tove 2010. *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Wadel, Cato 1991. *Feltarbeid i egen kultur*. Flekkefjord: SEEK A/S.
- Wiese, Laila Grastvedt 2009. Nye formidlingsformer ved Hedmarksmuseet. I (red.) Bjørn Sverre Hol Haugen, *Fra kaupang og bygd 2009*. Hamar: Hedmarksmuseet.

Muntlige kilder

Holte, Sempler Magnus 2013. Intervju om hans arbeid som leder for seksjon publikum og formidling på Hedmarksmuseet og Kirsten Flagstad Museum. Hamar, Hedmarksmuseet: 22. mai 2013.

Kippersund, Benjamin 2013. Intervju om hans arbeid som syngende og spillende guide på Hedmarksmuseet. Hamar, Hedmarksmuseet: August 2012.

Kvernmoen, Elin 2013. Intervju om hennes arbeid som formidlingsleder på Prøysenhuset. Rudshøgda, Prøysenhuset: 13. desember 2012.

Melbye, Wenke 2013. Intervju om hennes arbeid som resepsjons- og bookingansvarlig på Hedmarksmuseet og Kirsten Flagstad museum. Ilseng: 17. juli 2013.

Nordbryhn, Ranveig Helene 2013. Intervju om hennes arbeid som museumspedagog på Hedmarksmuseet. Hamar, Hedmarksmuseet: 24. september 2013.

Nyhus, Ragnhild 2013. Samtale. Kirsten Flagstad Museum: juli 2013.

Riise, Tønning Magnus 2013. Intervju om hans arbeid som syngende guide på Hedmarksmuseet. Hamar, Hedmarksmuseet: 17. juli 2013.

Rønningsgrind, Guro 2013. Foredrag om: «Den immaterielle kulturarven» under seminaret *Fra voksrull til digital fil*. Glomdalsmuseet: 31. januar 2013.

Sæther, Tor 2009. Opplæring på Hedmarksmuseet 18. april 2009.

Sæther, Tor 2010. Opplæring på Hedmarksmuseet 17. april 2010.

Tøsti, Lene 2013. Telefonsamtale om hennes arbeid som syngende guide på Hedmarksmuseet. Oslo: 12. juni 2013.

Vestli, Einvik Asbjørg 2013. Intervju om hennes arbeid som museumspedagog på Hedmarksmuseet. Hamar, Hedmarksmuseet: 21. august 2013.

Østli, Tone 2013. Intervju om hennes arbeid som syngende guide på Hedmarksmuseet, som guide på Kirsten Flagstad Museum og Prøysenhuset. Hamar: 08. oktober 2013.

Internett

- Ringve Musikkmuseum: URL: <http://www.ringve.no/kulturinnslag/>
[Lesedato: 20.09.13]
- Gjestestuene, Norsk Folkemuseum: URL: <http://www.gjestestuer.no/no/opplevelser/>
[Lesedato: 20.09.13]
- Hamar middelalderfestival: URL: <http://www.middelalderfestival.no>
[Lesedato: 20.09.13]
- Latjo Drom: URL: <http://www.latjodrom.no> [Lesedato:
20.09.13]
- ICOM: URL: <http://www.icomnorway.org/definisjon.html>
[Lesedato: 29.09.13]
- Norsk Folkemuseum: URL: <http://www.norskfolkemuseum.no/no/Malgruppe-Innganger/Om-museet/> [Lesedato:
29.09.13]