

# LYDEN AV MIDDELALDER

En studie av musikk på den moderne middelalderfestivalen.



Schola Instrumentalis på Hamar Middelalderfestival 2009



**Marion Bræstrup Løsnes**

Masteroppgave MUS4090

Institutt for musikkvitenskap, Humanistisk Fakultet

Universitetet i Oslo  
høsten 2014

## Tusen takk

Det kan føles ensomt å jobbe med masteroppgaven. Det er en jobb du må gjøre nesten alene, og du er så dypt i materiale at det er få mennesker som klarer å følge deg i arbeidet ditt. Likevel har nettverket jeg har hatt rundt meg vært helt nødvendig for at jeg skulle klare meg gjennom masterprosjektet, og det er mange som må takkes.

Jeg vil starte med å takke Taran som fulgt meg gjennom hele masterstudiet og som har æren for at jeg klarte å fullføre studiene mine. Uten deg ville ikke denne oppgaven vært til!

Jeg vil takke veilederen min Ståle Wikshåland som har geleidet meg gjennom oppgaveskrivingen. Tusen takk for din utrolige tålmodighet.

Takk til informantene som har delt sine tanker og historier med meg. Det er deres historier som har blitt til denne oppgaven.

Jeg har mange venner som har støttet meg, og heiet på meg, takk til alle dere, dere vet hvem dere er.

En spesiell takk skal Anne Marie for mange skrivetimer, og godt vennskap, jeg hadde ikke fått oppgaven i havn uten å kunne jobbe sammen med deg.

Tusen takk til Daniel for korrekturlesning, du vet hva det betydde for meg. En stor takk til søsknene mine Rebekka, Idun, Aron og Carita for støtte, og oppbakking. Dere er alle lys i mitt liv.

Tusen takk til mine foreldre som ikke bare har støttet meg, men har latt meg bo hos dem slik at jeg kunne fokusere på studiene.

Den siste takken skal være til han som har vært mest tålmodige av alle. Min mann Elling har gått for lut og kaldt vann, men aldri har klaget. Du har stilt opp når jeg har trengt det, og latt meg få ro til å skrive når jeg trengte det. Jeg elsker deg!

14. november 2014  
Marion Bræstrup Løsens

## INNHALDSFORTEGNELSE

1	INNLEDNING .....	1
1.1	Bakgrunn .....	2
1.2	Avgrensning .....	3
1.3	Problemstilling .....	4
1.4	Oppgavens struktur .....	5
1.5	Kritisk blikk på oppgaven og arbeidet med den .....	6
2	METODE .....	8
2.1	Valg av metode .....	8
2.2	Det kvalitative intervjuet .....	9
2.3	Deltagende observasjon .....	10
2.4	Å forske i eget miljø .....	11
2.5	Kvantitativt i kvalitativt .....	12
2.6	Litteratur .....	12
2.7	Etiske spørsmål .....	13
2.8	Hvordan være en oppmerksom forsker? .....	13
3	DRØFTING AV BEGREPER .....	14
3.1	Middelaldermusikk .....	14
3.2	Autentisitet .....	15
3.2.1	Ulike former for autentisitet .....	15
3.3	Levende historie og reenactere .....	16
3.4	Festivalene som omtales .....	17
3.4.1	Hamar middelalderfestival .....	17
3.4.2	Tønsberg .....	18
3.4.3	Oslo Middelalderfestival .....	19
3.4.4	Medeltidsveckan på Gotland .....	19
4	HISTORIE .....	21
4.1	Når var middelalderen? .....	21
4.2	Musikken i middelalderen .....	22
4.3	Musikktenkning .....	24
4.4	Kilder på middelaldermusikk .....	25
4.5	Tilgang på noter, musikk og instrumenter i dag .....	27
4.6	Hva kan vi lære av kildene? .....	31
5	FORTIDEN I DAG .....	32
5.1	Fortidens rolle for nåtidens mennesker .....	32
5.1.1	Identitet .....	33
5.2	Felles kulturell referanseramme .....	33
5.2.1	Å forstå nåtiden gjennom fortiden .....	34
5.2.2	Med historie som legitimasjon .....	34
5.3	Kan vi gjenskape fortiden? .....	36
5.3.1	Den usanne fortiden .....	37
5.4	Opplevelsestursisme og kulturarvsturisme .....	37
6	MIDDELALDERFESTIVALER .....	39
6.1	Hva er en festival? .....	39
6.1.1	Hvorfor lager man festivaler og hvem lager festivalene .....	41
6.2	Hva er en middelalderfestival .....	43
7	FELTARBEID .....	45

7.1	Deltagende observasjon.....	45
7.2	Intervjuer .....	46
7.3	Arbeidet med de tre festivalene.....	47
7.3.1	Tønsberg Middelalderfestival .....	47
7.3.2	Hamar Middelalderfestival.....	48
7.3.3	Oslo Middelalderfestival .....	48
7.4	Mine erfaringer som middelaldermusiker .....	48
7.4.1	Schola Instrumentalis .....	49
7.4.2	Ludus Danielis og Compitum Theatrum .....	49
7.4.3	Observasjoner fra festivalene .....	53
7.4.4	Noen generelle erfaringer .....	54
7.5	Intervjuene.....	54
7.5.1	Intervju med Carita Bræstrup Løsnes Morlandstø og Cecilie Wennberg .....	55
7.5.2	Tritonus Cantantes.....	57
7.5.3	Virelai.....	58
7.5.4	Patrask .....	61
7.5.5	Krabat .....	64
7.5.6	Musikerne og arrangører .....	65
7.5.7	Ranveig Nordbryhn .....	66
8	OPPSUMMERING OG KONKLUSJON .....	79
8.1	Problemstillingen .....	79
8.1.1	Hvilke faktorer er viktig for valg av musikk til middelalderfestivaler?.....	79
8.1.2	Hvor bevisst er arrangørene og musikerne på det historiske aspektet ved .....	80
	festivalen når de velger musikk? .....	80
8.1.3	Hva er autentisitet for informantene? .....	81
8.1.4	Hva er forskjellen på musikk fra middelalderen og musikk til .....	81
	middelalderfestivaler? .....	81
8.2	Oppsummering .....	82
8.2.1	Publikum .....	82
8.2.2	Deltagere .....	83
8.2.3	Autentisitet .....	84
8.2.4	Variasjon .....	85
8.3	Hva kan man forske videre på .....	87
8.4	Konklusjon .....	88
9	REFERANSER .....	90
9.1	Litteratur.....	90
9.2	Muntlige kilder .....	92
9.3	Internett .....	93
9.4	CD .....	94
10	APPENDIKS .....	95
10.1	Intervjuguide til Nordbryhn .....	95
10.2	Intervju med Tritonus Cantantes, Patrask og Virelai .....	96
10.3	Intervju Krabat .....	97



## 1 INNLEDNING

Musikk er ikke noe håndfast, du kan ikke se den, eller ta på den. Ønsket om at vi noen gang skal kunne lytte til den musikken som ble spilt i middelalderen er en uoppnåelig drøm. Selv om musikken ikke er håndfast, finnes det likevel håndfaste kilder vi kan se på for å få en slags idé om hvordan det engang lød. Uansett er meningene om middelalderen og dens musikk mange. Når folk i dag snakker om hvordan musikken var i middelalderen, og om middelaldermusikken som spilles i dag, baserer de dette på alt fra personlig preferanser, forventninger og antagelser, til forskning. For eksempel når en amatørfløytespiller jeg traff i Bergen ganske bombastisk fortalte at han trodde at de sang rølpete i middelalderen. Hva betyr egentlig det, å synge rølpete? Ser han for seg store bøse mannfolk som skråler rundt matbordet mens de dunker glassene i hverandres, litt som i Ronja Røverdatter? Eller tenker han at kirkens sakrale musikk også blir fremført rølpete?

Selv om vi aldri kan vite hvordan musikken og sangen lød i middelalderen er det sterke meninger om dette, og det har vært gjort forskning på det.

En venninne jeg har spilt mye middelaldermusikk med har ved flere anledninger blitt omtalt som en sanger med den perfekte middelaldersangstemmen. Hun synger utrolig vakkert, og gjør fantastiske fremføringer av middelaldermusikk. Spørsmålet er om folk baserer sin mening om at hun har den perfekte middelaldersangstemmen på bakgrunn av preferanser, historiske kilder eller idéen om hvordan middelaldermusikk burde høres ut?

Denne oppgaven er en studie av musikk som blir presentert på middelalderfestivaler i Norge i dag. På middelalderfestivaler i Skandinavia har jeg hørt mye variert musikk og jeg ønsket å lære mer om musikken jeg hørte. Jeg tror at oppgaven kan være interessant å lese for både arrangører og musikere som jobber med middelalderfestivaler, og håper at den kanskje kan være med å sette lys på de valgene vi tar når vi presenterer musikk i en historisk setting.

## 1.1 Bakgrunn

Denne oppgaven har blitt til over flere år; jeg startet å grunne på problemstillingen lenge før jeg vurderte å skrive en masteroppgave. Jeg begynte å spille middelaldermusikk med Sverre Jensen og Schola Instrumentalis to år før jeg spilte på mitt aller første middelaldermarked. Det hele ble bestemt ganske spontant og jeg satt mest i veikantene på festivalen med mine søstre; der spilte vi de få sangene vi kunne. Interesse og kunnskap om middelaldermusikk har økt etterhvert og jeg har i etterkant spilt på flere festivaler, på julebord og gjort flere små konserter. Når jeg startet å jobbe med middelaldermusikk var det for å lære noe selv og å ha det gøy. Etter hvert fikk jeg også et ønske om å formidle hvordan musikken kan ha vært spilt i middelalderen og å sette musikken i en historisk sammenheng, samtidig som jeg ville at musikken skulle forstås og kunne lyttes til av et moderne publikum.

Den første gangen jeg aktivt begynte å observere musikken som ble spilt på en middelalderfestival var på den svenske middelalderfestivalen Kunghälla Medeltidsdagar i 2009. Jeg var på tur med blankvåpenggruppen Kongshirden 1260 fra Bergen, som driver med historisk fekting. Det var min første middelalderfestival i utlandet og jeg pakket med meg rebekken<sup>1</sup> i baksetet på en overfylt bil. Kunghälla Medeltidsdagar ble arrangert på Bohuslän festning som er en festningsruin som ligger på toppen av en 40 meter høy klippe. Det jeg husker av musikk fra denne festivalen er et kor som sang, et lite ensemble som spilte på akustiske middelalderinstrumenter på en pub, og det som føltes som ti sekkepipeband. Det var nok ikke så mange sekkepipeband, det var kanskje to eller tre, men når du bor på en klippe i et telt, og musikerne spiller hele dagen er det ingen steder du kan flykte til hvor sekkepipens intense klang ikke når deg. Det som gjorde sterkest inntrykk var det bandet som insisterte på å spille Backstreet Boys på sekkepipene hele dagen. Jeg skal innrømme sannsynligheten for at hukommelsen min overdriver hvor mye Backstreet Boys som ble spilt, men jeg husker godt følelsen av å starte festivalen med å være glad i sekkepiper og å avslutte festivalen med å ikke kunne fordra dem. Det var første gang jeg hørte populærmusikk på sekkepiper og jeg syntes det først var en morsom kuriositet, men etter en hel helg hadde jeg et morderisk ønske om å punktere instrumentene.

Dette er beskrivelsen av min opplevelse på festivalen. Resultatet da jeg kom hjem var at jeg begynte å tenke over hvilke valg vi tar når vi presenterer musikk på festivaler. Av den musikken jeg hørte, hva var egentlig fra middelalderen? Hva er den store fasinasjonen med sekkepiper? Da jeg begynte å observere de musikalske innslagene på Middelalderfestivalene

---

<sup>1</sup> Strykeinstrument fra middelalderen.

jeg dro på, registrerte jeg at det er ganske stor variasjon i hva slags musikk som blir brukt. Det var fremstillinger av middelaldermusikk på kopier av middelalderinstrumenter. Det var de som spilte på både gamle og moderne instrumenter. Det var en blanding av moderne og gammel musikk. Noen spilte gammel musikk i moderne sjangere, eller de hadde historiske instrumenter og spiller poplåter. Jeg opplevde at det var stor variasjon på festivalene jeg deltok på, både som deltager og som publikum.

Jeg ble stadig mer kritisk til opphavet og autentisiteten til musikken på festivalene. Ikke fordi jeg alltid visste noe om musikkens opphav selv, men mest fordi ingen andre gjorde det heller. Min kritiske tilnærming til kunstens autentisitet var derimot ikke en kritikk av festivalene eller det at festivalene bruker musikk som ikke nødvendigvis har noe med middelalderen å gjøre. Jeg har heller lurt på om musikkvalgene er i overensstemmelse med mange av festivalenes uttalte mål om å forsøke å vise middelalderen slik den en gang var, og hva som er bakgrunnen til at festivalen og musikerne velger musikk som ikke har noen tilknytning til middelalderen. Mitt ønske om å lære mer om middelaldermusikk ble vanskelig å ta med seg på festival fordi jeg ikke alltid klarer å identifisere det brede spekteret av musikk og hvor den kommer fra. Samtidig forstår jeg at økonomi, publikumsappell og bruk av frivillige krefter er avgjørende for hva en festivalleder velger å benytte seg av på festivalene.

Disse spørsmålene har jeg stilt meg selv i mange år og de ble naturlige å hente frem da jeg skulle starte på masteroppgaven min. Det har vært spennende og utfordrende å få lov til å jobbe med middelalderfestivaler over en lengre periode og ha anledning til å stille alle de spørsmålene jeg har samlet over flere år til andre musikere og til festivallederen for Hamar Middelalderfestival.

## **1.2 Avgrensing**

Da jeg startet å jobbe med oppgaven hadde jeg et ønske om å se på musikkbruk ved sentrale skandinaviske middelalderfestivaler. Det viste seg å bli for mye materiale og jeg avgrenset etter hvert oppgaven til å ta utgangspunkt i Hamar Middelalderfestival. Hamar er en festival som jeg både har besøkt og spilt musikk på ved flere anledninger. Jeg gjorde feltarbeidet mitt her i juni 2013. Som sammenligningsgrunnlag har jeg hovedsakelig brukt Tønsberg Middelalderfestival, som jeg tidligere ikke har hatt noe forhold til, og Oslo Middelalderfestival, som jeg både har besøkt og spilt på tidligere.

Siden feltarbeidet tok utgangspunkt i Hamar Middelalderfestival ble det naturlig å kun intervju denne festivalens leder, Ranveig Nordbryhn. Jeg har forsøkt å intervju et litt

varierte spekter av musikere; jeg har derimot ikke intervjuet publikum. Selv om det kunne vært en interessant vinkling å høre publikums tanker og ønsker om musikk på festivalene, så var det en avgrensning jeg var nødt til å gjøre for at materialet fra feltarbeidet mitt skulle bli håndterlig.

Jeg har valgt å ikke se på vikingfestivaler, vikingmusikk og vikingband. Selv om vikingtiden er en del av tidlig middelalder, så er dette en egen festivalsjanger i Norge. Som periode ligger vikingtiden tett opptil middelalderen, og sammenligner man vikingfestivaler med middelalderfestivaler er det mange av de samme menneskene som reiser begge steder, og mange musikere og gjøglere besøker begge typer festivaler. Selv om det er flere likheter mellom disse festivalene, har jeg likevel valgt å ikke inkludere dem i oppgaven min. Kildene til musikk fra vikingtiden er enda færre enn de vi har fra middelalderen. Den vikingmusikken jeg har vært borti har alltid vært musikk som har latt seg inspirere av vikinger og vikingtiden, ikke musikk som tar utgangspunkt i kildemateriale.

Miljøene er også forskjellig selv om begge kan kalles subkulturer. Min observasjon er at flere av de som driver med vikingreenactment har dette som livsstil, mens for de fleste av middelalderreenacterne er det en hobby.

Selv har jeg lite erfaringer fra vikingfestivaler, og det ville vært en mye større jobb å sette seg inn i den festivalsjangeren i tillegg til middelalderfestivaler. Temaet vikingmusikk og vikingfestivaler er utrolig spennende, men er et stort nok tema til å kunne være en egen oppgave. Jeg har derfor valgt å holde dette temaet utenfor min masteroppgave.

Det er vanskelig å si noe helt sikkert om den historiske bakgrunnen til den musikken som informantene, og andre musikere jeg har observert, bruker uten å sette seg inn i litteratur og gjøre egen forskning. I denne oppgaven har jeg valgt å fokusere på informantenes fortellinger, og litt på de ulike formene for autentisitet man kan bruke. Derfor skriver jeg bare generelt om mye av musikkens opphav, og informantenes utsagn på dette området blir ikke studert med det kritiske blikket man kan trenge for å si noe sikkert om dens relevans til middelalderen. Dette har vært nødvendig for å avgrense oppgaven fra å bli for stor.

### **1.3 Problemstilling**

Problemstillingen i denne oppgaven har som sagt ligget og godgjort seg i flere år før jeg startet på masterstudiet. Når jeg mot slutten av arbeidet med oppgaven har gått tilbake for å se på masterprospektet jeg leverte inn i starten av studiet ser jeg at jeg har holdt meg godt innenfor de temaene jeg ønsket å undersøke da jeg startet.

Oppgaven har vært en studie av bruken av musikk på dagens middelalderfestivaler. Oppgaven er bygget rundt kvalitative intervjuer med musikere som spiller på middelalderfestivaler og arrangøren for Hamar Middelalderfestival. Musikerne jeg har intervjuet har gitt meg et innblikk i deres personlige arbeid med musikken og hvordan de forholder seg til å spille i en historisk setting som en middelalderfestival. Det intervjuet som gir best innsikt i musikk på middelalderfestivaler er intervjuet med festivallederen for Hamar Middelalderfestival, Ranveig Nordbryhn. I tillegg til å ha vært festivalleder i flere år er hun artistansvarlig for arrangementet, hun har reist som deltager på middelalderfestivaler og hun er utdannet musiker som selv spiller middelaldermusikk. Kunnskapen hun har ervervet seg gjennom denne erfaringen gir henne en mye dypere innsikt i dette temaet enn de andre informantene og jeg bruker derfor mest plass på å presentere intervjuet hennes.

Jeg har hovedsakelig jobbet med temaet *bruken av musikk på middelalderfestivaler* fremfor mer spesifikke spørsmål. Det er fordi jeg har hatt et ønske om å forstå mine informanternes tanker rundt problemstillingen mer enn å konkludere med en sannhet. Noen spørsmål har likevel vært mer fremtredende enn andre i arbeidet med oppgaven og da jeg skulle lage intervjuguider.

- Hvilke faktorer er viktig for valg av musikk til middelalderfestivaler?
- Hvor bevisst er arrangørene og musikere på det historiske aspektet ved festivalen når de velger musikk?
- Hva er autentisitet for informantene?
- Hva er forskjellen på musikk fra middelalderen og musikk til middelalderfestivaler?

Spørsmålene er ikke formulert for å stå alene. De er formulert med et ønske om å forstå hva det er vi hører av musikk på middelalderfestivaler, og hvorfor arrangører og musikere velger den musikken eller det musikalske uttrykket de benytter seg av.

#### **1.4 Oppgavens struktur**

Kapittel to er metodekapittelet, der gjør jeg rede for valg av metode, problemstillinger ved bruk av den, etiske spørsmål og det å forske i eget miljø. I kapittel tre gjennomgår jeg noen begreper som er sentrale for oppgaven, og tar for meg de ulike festivalene man får høre mye om i oppgaven.

Etter det gjør jeg en rask gjennomgang av musikkhistorie, og kilder vi har tilgjengelig i dag, i kapittel fire, før jeg tar for meg hvordan vi ser på fortiden i dag i kapittel fem. I

kapittel seks tar jeg for meg festivalforskning og ser også litt mer spesifikt på hva en middelalderfestival er for noe.

I kapittel syv tar jeg for meg feltarbeidet og presenterer intervjuer med deltagere, musikere fra middelalderfestivaler og festivallederen for Hamar Middelalderfestival, samt mine egne erfaringer som middelaldermusiker. I det siste kapittelet, kapittel åtte, oppsummerer jeg oppgaven, ser på oppgaven i lys av problemstilling og sier noe om hva man kan forske på videre og en konklusjon.

### **1.5 Kritisk blikk på oppgaven og arbeidet med den**

Jeg jobbet tverrfaglig med denne oppgaven og har hatt behov for å dykke ned i ulike fagområder i arbeidet med den. Det har vært nødvendig med en forståelse for musikkhistorie, og musikken fra middelalderen, men også hvordan vi ser på historie i dag, og festivalforskning. Det å jobbe med flere fagområder gjør at jeg ikke har kunnet fordype meg like mye i hvert av dem. Oppgaven vil derfor dekke breddekunnskap, men mangle fordypning i de enkelte fagområdene.

I feltarbeidet har jeg forsket i eget miljø. Det har flere positive sider, for eksempel kjenner man allerede miljøet og behøver ikke bruke tid på å bli komfortabel der. Man vet hvor det kan ligge utfordringer i miljøet og kan ta tak i dem. Og så har man allerede en fot innenfor miljøet slik at man ikke behøver å inviteres inn. Man må likevel være oppmerksom på at det kan være en stor utfordring å tre ut av et miljø man har vært aktiv i og se på det utenfra, både når man gjør deltagende observasjon og når man gjør intervjuer. Det kan være lett å overse problemstillinger fordi man ikke ser på det som spesielt for miljøet man forsker på. Dette er noe jeg diskuterer nærmere i metodekapittelet.

Å jobbe grundig med forskning for første gang har ikke bare vært lett. Spesielt intervjuene og arbeidet med dem har bydd på flere utfordringer av både praktisk og innholdsmessig art. Å bruke intervju som forskningsmetode var relativt nytt for meg, og selv om jeg jobbet hardt for å forberede meg på forhånd var det ikke alle utfordringene jeg hadde klart å forutse. Av praktiske årsaker valgte jeg å bruke opptaksutstyr når jeg gjorde intervjuene mine for å få med meg alt det informantene mine sa. Utfordringen med det var blant annet at jeg fikk støy på opptaket da jeg gjorde intervjuer ute i vinden. Jeg har tidvis hatt utfordringer med å skille de ulike informantene i gruppeintervjuer fordi jeg ikke hadde hatt erfaringer med dette tidligere og derfor ikke ba de ulike informantene om å identifisere seg når de snakket.

Intervjuguiden var utfordrende å skrive. Det var vanskelig på forhånd å vite om jeg hadde stilt de riktige spørsmålene for å få de svarene som ville gi oppgaven dybde og mening. For å veie opp for min uerfarenhet som forsker kompenserte jeg med å legge til eventuelle ekstra spørsmål underveis i intervjuet, og spurte informantene om jeg kunne kontakte dem senere hvis jeg hadde flere spørsmål.

Mens jeg jobbet med transkriberingen av intervjuene, la jeg merke til at jeg ved noen anledninger stilte mer ledende spørsmål enn jeg hadde tenkt. Dette var ikke et gjennomgående problem, men jeg har prøvd å være oppmerksom på det når jeg jobbet med intervjuet. Jeg opplevde at informantene mine la frem sine egne meninger og ikke ble styrt av at jeg innimellom ubevist styrte spørsmålene i en retning.

En annen utfordring med intervjuene var min forståelse av det som ble sagt. Flere av informantene var fra andre steder i Skandinavia, og selv om språkene på mange måter er like har de språklige variasjoner man må ta hensyn i et arbeid som dette. Det er for eksempel flere ord som er like på dansk, svensk og norsk, men som ikke betyr det samme. I tillegg til språklige utfordringer, har det også vært formuleringer som har vært vanskelig å forstå. I gruppeintervjuer har det også hendt at informantene har snakket i munnen på hverandre eller avbrutt hverandre. Jeg har transkribert etter beste evne, og har jeg vært usikker, har jeg tatt kontakt med informantene der det har vært mulig. De gangene det ikke var en mulighet har jeg valgt å ikke ta med de delene av intervjuene som ikke var forståelige.

En siste utfordring med intervjuene var de gangene det virket som om informantene hadde svart på spørsmålene man stilte, og det i transkriberingsprosessen viser seg at det ikke er tilfelle. Selv om dette er en kvalitativ studie, gjør dette det likevel litt mer utfordrende å sammenligne intervjuene slik at man kunne si noe generelt om trenden blant musikere som spiller på middelalderfestivaler.

Man kan stille spørsmål om jeg har god nok bredde når jeg har valgt informanter til oppgaven. Det er ikke alle typer musikere som du treffer på et marked som er representert blant de jeg har intervjuet. Jeg har for eksempel ingen informanter som driver med både gjøgling og musikk, jeg har ikke snakket med leikarringer og jeg har heller ikke informanter som jobber med frivillige barn og musikkspill. Selv om jeg ikke dekker alle, har jeg forsøkt å dekke noe. Grovt oppsummert har jeg intervjuet populære og høylytte markedsmusikere, jeg har intervjuet mer lavmeldte musikere i en litt annen sjanger som også driver med dans, jeg har frivillige som spiller middelalderballader og jeg har snakket med musikere som har jobbet med middelaldermanuskripter og ulike former for autentisitet.

## 2 METODE

Som metode har jeg brukt kvalitativ forskningsmetode. Innen den kvalitative metoden finnes det flere teknikker man kan bruke. Repstad nevner observasjon, feltarbeid, intervjuer og tekstanalyse (Repstad 2007:17) Selv har jeg hovedsakelig brukt deltagende observasjon og det kvalitative forskningsintervjuet som metode for å innhente informasjon til forskningen min. Jeg har forsøkt å ha fokus på at jeg forsker i eget miljø.

I dette kapitlet kommer jeg i hovedsak til å snakke om metodene jeg har brukt og hvorfor jeg har valgt dem, mens kapittel seks tar for seg feltarbeidet. Der vil jeg utdype hvordan jeg har brukt disse metodene.

Jeg har brukt det kvalitative forskningsintervju. Det har vært gunstig for å få god forståelse for informantenes meninger om saken. Ved intervjuene opplyste jeg informantene om hva intervjuene deres ville bli brukt til, og hvor lenge jeg kommer til å oppbevare materialet jeg fikk fra dem. Intervjuene handlet om ensemblene, autentisitet og festivaler; den tok ikke for seg sensitive forhold.

### 2.1 Valg av metode

Hva er forskjellen på kvalitativ og kvantitativ metode? I *Det kvalitative forskningsintervju* skriver Brinkmann og Kvale at “Kvalitative metoder handler om *hva slags* og kvantitative metoder *hvor mye av en slags*” (Brinkmann og Kvale 2009:132). Repstad skriver at “Kvalitative tilnæringsmåter beskriver nyansert “det som fins”, og er mindre opptatt av hvor ofte det fins” (Repstad 2007:23). Mer utdypende skriver han om det som kjennetegner kvalitative metoder:

Vi sier gjerne at de går i dybden, men ikke i bredden. Og det innebærer at de studerer få eller kanskje bare ett miljø, men vil til gjengjeld studere miljøet som helhet, med all dets konkrete nyanser - til forskjell fra kvantitative studie, der en gjerne abstraherer dvs. trekker ut i fra den konkrete virkeligheten, noen få trekk eller egenskaper, som gjerne kalles variabler (Repstad 2007:17).

Med utgangspunkt i Brinkmann og Kvale, og Repstad vil kvalitativ forskning være riktig for mitt forskningsprosjekt fordi studiet er avgrenset til et miljø som jeg ønsker å få enda mer



kjennskap til gjennom intervjuer (Repstad 2007:17).

Det kvalitative studier kan gjøre er å gi et godt grunnlag for å skjønne spesifikke utviklinger og tilstander innen miljøer (Repstad 2007:24). Dette gir gode muligheter når man ønsker å se nærmere på et mindre miljø og menneskenes forhold til miljøet sitt.

Man kan bruke forskjellige kvalitative metoder på samme prosjekt. Observasjon og intervjuer som jeg hovedsakelig har brukt er en kombinasjon hvor man blant annet kan sammenligne det informanter sier opp mot det de gjør (Repstad 2007:30).

## **2.2 Det kvalitative intervjuet**

Det finnes flere intervjuformer innen det kvalitative forskningsintervju. Brinkmann og Kvale nevner blant annet datastøttede intervjuer, fokusgruppeintervjuer, narrative og diskursive intervjuer, og livsverdenintervjuer (Brinkmann og Kvale 2009:159). Repstad skriver at et intervju godt kan bruke to forskjellige intervju typer (Repstad 2007:17). Selv har jeg brukt en, og det er det sistnevnte, livsverdenintervjuet.

Det semistrukturerte livsverdensintervjuet brukes ifølge Brinkmann og Kvale når man ønsker å forstå noe ut i fra den intervjuedes perspektiver. Man skal prøve å “innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden, og særlig fortolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet”. Det ligger på mange måter nært opp mot samtalene vi har i hverdagen, forskjellen er at det har et formål. Det er bestemte temaer man ønsker å ta opp, og man tar seg gjennom en intervju guide med temaer og/eller forslag til spørsmål. Siden intervjuet er semistrukturert, blir det ikke en ren åpen samtale, men man behøver heller ikke holde seg helt til et ferdig spørreskjema. En har mulighet til å være fleksibel med hensyn til rekkefølge og formuleringer av spørsmål, og man har anledning til å følge opp den intervjuedes spesifikke svar. Til forskjell fra den kvantitative metoden, hvor man ikke kan forandre spørreundersøkelsen underveis fordi man ikke vil få sammenlignbart materiale, har man i det kvalitative intervjuet større anledning til å ta med spørsmål man finner relevant underveis. I det kvalitative intervjuet kan man også gå tilbake til en tidligere informant for å få svar på noe man ikke spurte om første gang. I etterkant blir intervjuet som regel transkribert, og sammen med lydopptaket vil dette være materiale for analyse senere (Brinkmann og Kvale 2009:47/137, Repstad 2007:18). I mitt feltarbeid brukte jeg båndopptaker når jeg intervjuet mine informanter og transkriberte alt materiale slik at jeg lettere kunne bearbeide det til oppgaven.

### 2.3 Deltagende observasjon

Observasjon er et studie av mennesker for å se deres naturlige møter med hverandre, og oppførsel i disse situasjonene. I tillegg til å observere, kan det være naturlig å snakke med menneskene du forsker på. Dette blir en uformell samtale som er noe annet enn et forberedt intervju. Observasjon kan gi oss muligheten til å få førstehåndskunnskap i sosiale interaksjoner og sosiale prosesser, hvor vi ellers ville fått samme informasjon gjennom 2.- og 3.-håndskjennskap. På den andre siden kan man skape en kunstig situasjon med sitt nærvær (Repstad 2007:33). Det er ikke sikkert at de du studerer vil oppføre seg helt likt og avslappet når du er tilstede som de ville gjort til vanlig. Observasjon kan være veldig ressurskrevende, og det er ikke sikkert at det alltid er den metoden som egner seg best. Repstad sier at den er best egnet når problemstillingen er knyttet opp mot et mer avgrenset og overkommelig geografisk område (Repstad 2007:36).

Hva er det som skiller observasjon og deltagende observasjon? Fossåskaret sier at en deltagende observatør bare er forsker når han selv er en av de aktørene han forsker på. Det er først da han blir både deltager og observatør (Fossåskaret 1997:27). Når man skal forske på musikk på middelalderfestivaler blir overgangen mellom observasjon og deltagende observasjon litt utydelig, kanskje ekstra utydelig når man forsker i eget miljø og allerede har vært en av aktørene man forsker på i flere år. I mitt forskningsarbeid valgte jeg å ikke gå kledd i middelalderklær, men heller i mine hverdagsklær når jeg forsket. Jeg skiftet til middelalderklær når jeg hadde pause fra forskningen. Det kan virke som om det ville gjøre meg til en observatør, mer enn en deltagende observatør, men festivalen består ikke bare av mennesker som spiller musikk og mennesker som driver med levende historie. Flesteparten av menneskene som er der er publikum i sine hverdagsklær.

Wadel skriver i boken *feltarbeid i egen kultur* at man kan ta på seg forskjellige roller. Man kan være nabo, forsker, lærer osv. Når man gjør feltarbeid i egen kultur kan man fort finne en god del felles erfaringer med personene man forsker på som gjør at man får andre roller enn forsker/forskningsobjekt, det kan være musikere, lærere og foreldre. Faren er at man ikke er så bevisst på dette fordi rollespekteret kan være så stort i eget miljø (Wadel 1991:69-70). I denne sammenhengen her finnes det roller som musikere, reenactor som driver med levende historie, og publikum. Ved å velge å skifte antrekk som forsker ble jeg en del av publikum, en rolle som jeg ikke har hatt så ofte og som kanskje kunne gi meg en ny synsvinkel i en setting jeg har sett mye til før.

## 2.4 Å forske i eget miljø

Jeg har brukt mye tid på middelalderfestivaler, både på dagsbesøk, som publikum, og vært med som kjæreste/familie/venn, jeg har vært der som musiker i forskjellige grupper, jeg har jobbet med aktiviteter for barn, jeg har hatt ansvar for oppsetning av teaterstykke, og jeg har sittet og spilt på stiene. Dette gjør at jeg kjenner det miljøet jeg forsker på godt. Jeg har med utgangspunkt i Wadel sine ord: "I feltarbeid i eget miljø er det lett at det som blir tatt for gitt ikke så lett blir oppdaget og satt ord på" (Wadel 1991:19), forsøkt å være oppmerksom på at jeg har gjort feltarbeid i eget miljø, og se på hva slags fallgruver jeg kan falle i.

Når man gjør feltarbeid i egen kultur må man være oppmerksom på at man ikke like lett oppdager ting som man til vanlig tar som selvsagt.

Selv om det er utfordringer ved å skulle forske i eget miljø, vil det også være positive sider. I stedet for å måtte slåss for å få adgang til miljøet du ønsker å forske på, har du det allerede. Man vil allerede ha data og kunnskaper om miljøet, og man behøver ikke å skape seg en ny rolle for å gli inn i miljøet, man kan bruke den man allerede har (Wadel 1991:29). En utfordring er imidlertid at det som blir tatt for gitt i et miljø, som for eksempel ritualer, væremåter, ordbruk, ikke så lett blir oppdaget og satt ord på (Wadel 1991:19).

Kommunikasjon og handlinger er så hverdagslige at man ikke tenker på at man har behov for å sette ord på det eller tenke over det (Wadel 1991:72). Brinkmann og Kvale skriver at hvis man er intervjuer i en fremmed kultur blir man nødt til å bli fortrolig med den nye kulturen man kommer til. Og man blir nødt til å lære verbale og nonverbale faktorer som man kan gjøre at man misforstår hverandre eller "går seg vill" (Brinkmann og Kvale 2009:156). Når man jobber med sin egen kultur må man, istedenfor å lære seg de verbale og nonverbale faktorene, gjøre seg selv oppmerksom på dem. Man må bli klar over at de finnes og hvordan de brukes.

Hva er egentlig egen kultur? Selv om man kommer fra samme sted betyr det ikke at man kommer fra det samme miljøet, og kan derfor til en viss grad ha forskjellige verbale og nonverbale fakter. Brinkmann og Kvale skriver litt om dette, og sier at problemene kan oppstå når man ikke tenker over at andre mennesker som lever i din egen kultur på grunn av aldersforskjell, kjønn, sosialklasse og religion kan ha forskjellig språkbruk, ulike gester og kulturelle normer enn det en selv har (Brinkmann og Kvale 2009:156-157). Som jeg nevner over, vil det da være nødvendig å ta tak i forskjellene og sette ord på dem. Wadel kaller det å være sosiolog på seg selv, slik at man kan ta tak i ting som man til vanlig ville oversett i eget miljø (Wadel 1991:72).

## 2.5 Kvantitativt i kvalitativt

Flere av de forfatterne jeg har lest har poengtert at forskere har hatt en tendens til å ha ideologiske grunner for om de har brukt kvalitativ eller kvantitativ metode, men de virker ganske enige om at dette ikke er veien å gå. Pål Repstad er en av dem og han skriver i boken *Mellom nærhet og distanse* at han opplever at forskere stadig sjeldnere velger forskningsmetode på bakgrunn av ideologi. Videre skriver han at man ikke burde velge forskningsmetode basert på lojalitet, men heller velge metode ut i fra hva man skal studere (Repstad 2007:14-15). Dette er fordi man i tillegg til å bruke forskjellige kvalitative metoder innen det samme prosjektet også kan være relevant ta i bruke kvantitative strategier i et kvalitativt prosjekt (Repstad 2007:30). Så kan man spørre seg om det ikke bare er relevant, men kanskje til og med uunngåelig å ta i bruk kvantitative strategier. Både Wadel og Repstad sier at man vanskelig kan unngå å ha et snev av det kvantitative i den kvalitative forskningen. Mengde, hyppighet og tall vil dukke opp i en eller annen form i de fleste forskningsprosjekter (Repstad 2007:16, Wadel 1991:9-10). Det kan virke fornuftig å kombinere flere metoder for å få gode materialer å analysere, og tar man utgangspunkt i både kvalitativ og kvantitativ forskning vil man få resultater som favner både det brede og det dype. Det som fort kan sette en naturlig stopper for dette, er tid og ressurser. Det kan være veldig resurskrevende å hente inn så mye materiale og analysere det. Men hvis det er slik Wedel og Repstad hevder, at vi ikke kan komme helt utenom, kan det være fornuftig å sette seg litt inn i den kvantitative tradisjonen slik at man har bedre grunnlag for å kunne bruke de tallene man eventuelt får inn.

## 2.6 Litteratur

Jeg fant det utfordrende å finne hva slags forskningstradisjon jeg sto i da jeg startet med oppgaven. Det var ingen ting som passet meg veldig godt. Musikkhistorie er nærliggende, men det dekket ikke det jeg vil skrive om. Med litt hjelp fant jeg etter hvert ut at musikkantropologien, med et ben i festivalforskning, var områder som kanskje dekket det jeg skulle skrive om, og det har hjulpet meg med å finne litteratur.

Siden oppgaven på mange måter er tverrfaglig, har jeg brukt litteratur om middelalderfestivaler, festivaler, middelaldermusikk, museumsformidling, musikkhistorie og hvordan vi ser på historie i dag.

## **2.7 Etiske spørsmål**

Før jeg gjorde intervjuene, informerte jeg informantene mine om hva intervjuet skulle brukes til, og forsikret dem om at informasjon ikke ville bli brukt til noe annet, og at alle lydopptakene ville bli slettet etter oppgaven var ferdig slik at de visste hva de samtykket til ved å si ja til å bli intervjuet. Brinkmann og Kvale sier at ved å få informert samtykke får både informantene den informasjonen de trenger for å vite hva de sier ja til, og jeg som forsker vet at de deltar frivillig (Brinkmann og Kvale 2009:88). Jeg har ikke anonymisert informantene, da hvem de er, er viktig for å forstå deres bakgrunn for det de snakker om. Oppgaven har heller ikke tatt for seg personlige og sensitive spørsmål. Noen ganger har jeg derimot unnlatt å ta med deler av intervjuer, eller skrevet om deler av intervjuer for å unngå å identifisere andre mennesker informantene mine snakket om hvis det ikke har vært nødvendig informasjon for intervjuet.

## **2.8 Hvordan være en oppmerksom forsker?**

Man må være oppmerksom på fallgruver når man skal forske. Faren ved å skulle forske i eget miljø, er at man ikke er oppmerksom på forskjeller slik man er i fremmede kulturer. Det er lett å anta at siden vi kommer fra samme kultur og miljø, vil vi oppføre oss og snakke på samme måte, men som Repstad sier så vil all observasjon bli vår egen fortolkning (Repstad 2007:35). Hvis vi ikke er klar over at det kan være subkulturelle forskjeller, generasjonsforskjeller og tilsvarende, kan man ende opp med å tolke informanten feil.

På den andre siden kan den kunstige situasjonen man skaper som observatør kanskje bli mindre kunstig når du er fra miljøet (Repstad 2007:33). Jeg tror at hemmeligheten ligger i å stadig være kritisk til seg selv, og aldri slutte å stille spørsmål til det man ser.

### 3 DRØFTING AV BEGREPER

#### 3.1 Middelaldermusikk

Middelaldermusikk er det begrepet vi hovedsakelig bruker om musikk fra middelalderen. Det hender at det blir presentert musikk i middelaldersammenheng som ikke passer under beskrivelsen *musikk fra middelalderen*, for eksempel på middelalderfestivaler og på film. Noe blir også presentert som autentisk middelaldermusikk.

Når jeg snakker om middelaldermusikk, snakker jeg om musikken vi har fra de første manuskriptene vi klarer å tyde og frem til renessansen starter. Denne musikken vil alltid være en tolkning av et funn, og uansett hvor autentisk vi ønsker å spille musikken vil den være påvirket av samtiden fordi vi er påvirket av den.

Jeg vet at andre kan strekke litt på denne forklaringen. Ranveig Nordbryhn, leder for Hamar middelalderfestival, forteller at hun har valgt å akseptere renessansemusikk som musikk på middelalderfestivalen fordi middelalderen i Norge overlapper mye med renessansens frembrudd i Europa (Nordbryhn 2013). For mange av dem som ikke har satt seg inn i perioden, kan middelaldermusikk derimot være all den musikken som gir dem en assosiasjon til middelalderen og behøver ikke nødvendigvis være historisk. Det kan kanskje sammenlignes med *vikingmusikk*. Det eksisterer ikke kilder på musikken vikingene brukte, men det finnes musikk som gir oss assosiasjoner til vikinger og musikk som er inspirert av vikinger. Wardruna er for eksempel et band som har laget musikk med utgangspunkt i runer<sup>2</sup>. Derfor kan det være at musikk man hører på en middelalderfestival ikke nødvendigvis vil være den historiske middelaldermusikken, men den assosierte middelaldermusikken. På middelalderfestivaler skal musikken blant annet brukes som bakgrunnsmusikk, og den skal helt sikkert behage eller engasjere publikum.

---

<sup>2</sup> <http://www.wardruna.com/about/> [lesedato: 30.09.14]

## 3.2 Autentisitet

Autentisitet er et begrep som blir mye brukt både hos tidligmusikere og hos de som driver med levende historie. Men hva som ligger i dette begrepet er ikke alle like enig i.

Bokmålsordboka sier at autentisk betyr fult ut ekte og pålitelig<sup>3</sup>. Norsk Ordbok beskriver autentisk som ”noe som virkelig har den opprinnelse eller hjemmel som oppgis; ekte” (Kunnskapsforlaget 2010:58). Sjaastad skriver at hvis man skal være tro mot begrepet er “historisk autentisitet å tilstrebe en helt ut ekte, pålitelig historisk fremførelse av musikk fra tidligere tider”.

Som Sjaastad skriver, vil historien alltid være en fortelling eller tolkning som er konstruert av historikerne (Sjaastad 2006:24). Å oppnå fullstendig historisk autentisitet vil derfor ikke være mulig. Vi vet ikke nok om middelalderen, og vi vil aldri ha mulighet til å få nok kjennskap til den til å vite hvordan verden virkelig var i middelalderen. Likevel fortsetter vi å lete etter det autentiske.

Hvem skal være autoritet, spør Sjaastad i *Middelaldersang i Dag*. Hun siterer Taruskin som sier at de som spiller tidligmusikk ikke leter i historien etter sannhet, men etter tillatelse. Hos klassiske musikere kommer tillatelsen fra notene, men hos tidligmusikerne kommer den fra forskerne på fremføringspraksis. Sjaastad skriver også om det motsatte synet, hvor andre igjen mener at historisk fremføringspraksis er en frigjørelse fra den klassiske tradisjonene i vår tid (2006:39). Det er mange autoriteter å velge mellom og Sjaastad nevner noen:

Komponisten, manuskriptet, historisk forskning, musikkforskerens vurderinger, den historiske konteksten, utøveren på verkets tid eller i dag og/eller en læremester på instrumentet da eller nå. (...) De autoritetene vi faktisk har direkte adgang til er utøveren selv, dagens lærere, forskere og dagens (delvis gjenskapt eller nyskapt) tradisjon. Vår tids publikum har vi til en viss grad tilgang til på samme måte som man kan forske på massene gjennom sosiologiske undersøkelser (Sjaastad 2006:40).

Det er ikke mulig å høre på alle autoritetene på en gang. Det er heller ikke mulig å være helt fri fra ytre autoriteter. Man må velge i hvor stor grad man skal ta til seg det som blir sagt og om man skal se på det som påbud eller muligheter (Sjaastad 2006:40).

### 3.2.1 Ulike former for autentisitet

Siden det er mange ulike autoriteter for autentisitet blir det også mange vinklinger av hva autentisitet er eller burde være. Sjaastad har samlet en oversikt over det hun kaller ulike

---

<sup>3</sup> <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+autentisk&bokmaal=+&ordbok=bokmaal> [lesedato: 12.09.14]

former for autentisiteter i forbindelse med middelaldermusikk. De fire første punktene på denne listen handler om kilder til autentisitet, og de fem siste punktene handler om å gjøre musikken autentisk. Listen er delvis hentet fra musikeren John Butts, den engelske filosofen Peter Kivy og Sjaastad selv (Sjaastad 2006:24-25):

1. Troskap overfor komponistens intensjoner.
2. Fremførelser basert på henvisningene i verkets originalkilde (der den finnes), eller andre mer eller mindre samtidige kilder av verket.
3. Bruk av kopier av instrumenter fra komponistens tid.
4. Bruk av fremføringsteknikker dokumentert i komponistens tid og på komponistens sted.
5. Forsøk på å rekonstruere musikken slik den “faktisk klang”
6. Forsøk på å gjenskape konteksten til de opprinnelige fremførelsene.
7. Forsøk på gjenskape musikerne/sangernes måte å forholde seg til musikkutøvelse på.
8. Forsøk på å gjenskape den musikalske opplevelsen hos publikum i verkets tid.
9. Forsøk på å fremføre musikken i tråd med samtidens musikkfilosofi og estetikk.

Noen av disse autentisitetene er lettere å jobbe med andre, og noen tilnærmet umulig å skulle jobbe ut ifra. Det å forsøke å gjenskape musikken slik den “faktisk klang” vil være vanskelig, siden vi ikke har noen mulighet til å finne ut hvordan musikken faktisk låt. En annen utfordring er at man ikke kan ta hensyn til alle autentisitetene samtidig (Sjaastad 2006:24). Det man kan se er at folk ofte velger én autentisitet og modifiserer den. Dette er det viktig å være oppmerksom på, og å klargjøre hvilken autentisitet informanter og litteratur snakker om, fordi autentisitet vil bety forskjellige ting for de ulike personene.

### **3.3 Levende historie og reenactere**

Levende historie og reenactere er to begreper jeg bruker mye i oppgaven. Levende historie er gjenskapning av en historisk drakt, historiske håndverk eller historiske hendelser som et historisk slag eller et historisk marked. Over tid har det dannet seg en subkultur for de som identifiserer seg som utøvere av levende historie. Vi har ikke noe godt norsk ord for de som driver med levende historie, men vi bruker det engelske ordet reenactor. Reenactor kommer fra det engelske ordet reenact som ifølge Oxford Dictionary betyr å utføre en tidligere hendelse<sup>4</sup>. En reenactor er en person som driver med gjenskapning av historie.

Det er ikke alle som drar på markeder som er reenactere, og det er ikke alle reenactere som er opptatt av den samme perioden eller de samme tingene. Det som skiller reenactere fra

---

<sup>4</sup> [http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/re-enact?q=reenactor#re-enact\\_\\_19](http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/re-enact?q=reenactor#re-enact__19) [lesedato: 04.11.14]



mange av de andre er at de bruker tid og innsats på å gjøre kildegransking for å gjøre det de skal presentere så representativt som mulig for perioden man gjenskaper. Det kan man gjøre gjennom å håndsy et plagg av håndvevd og plantefarget stoff, eller lage mat etter middelalderoppskrifter med de samme ingrediensene og på samme måte som de gjorde det i middelalderen.

### 3.4 Festivalene som omtales

Det er flere middelalderfestivaler som omtales i denne oppgaven, og jeg vil gjøre en rask gjennomgang av de det blir mest snakket om.

#### 3.4.1 Hamar middelalderfestival

Hamar middelalderfestival er festivalen jeg har brukt som grunnlag for feltarbeidet mitt. Festivalen arrangeres årlig en helg i midten av Juni. Den foregår på Domkirkeodden i Hamar og arrangeres av Hedmark Fylkesmuseum avdeling Domkirkeodden. Museet mottar støtte fra kommunene i området, fra Hedmark fylkeskommune, og mottar midler fra staten<sup>5</sup>. Museet er både et folkemuseum og et middelaldermuseum. Du finner blant annet ruinene av bispeborgen og domkirken (Hasle 2007:5). Hamar middelalderfestival startet i 1994 som en liten markering med historisk vandring. Det kom stadig flere mennesker til vandringene, og de ble etter hvert utvidet over tid. Det var vage overganger, men Lunde skriver at prosjektleder Rannveig Nordbryhn forteller at festivalen fikk den formen den har nå i år 2000. Utviklingen har ledet til at Hamar Middelalderfestival i dag er et av museets største arrangementer og en av de største festivalene i landet av sitt slag (Lunde 2010:3,5, Hasle 2007:5).

Lunde skriver i *Organisasjon og Frivillighet ved Hamar Middelalderfestival* at festivalens formål er å vise publikum hvordan det var å leve i regionen i middelalderen (Lunde 2010:4). På hjemmesiden til festivalen skriver de:

På Hedmarken i middelalderen lå det en kaupang ytterst på en odde ved Mjøsa. Hit kom det mennesker med varene sine til marked to ganger i året. Etter hvert fikk kaupangen både biskop, domkirke, bispegård, munkekloster og katedralskole, og det ble et yrende liv ute på den lille odde, som nå ble kalt "Hammer By". Kaupangen og byen ble lagt i grus i 1567. En helg i året blåser vi

---

5

liv i kaupangen igjen. Vi har et stort middelaldermarked på området med mange deltagere, men vi har plass til enda flere <sup>6</sup>.

Hamar Middelalderfestival er en festival som ønsker å ta vare på tradisjoner og være en festival for alle sanser (Nordbryhn 2013, Lunde 2010:3). Siden festivalen har et stort program som inneholder middelalderinspirert musikk og teater, gjøglere, trubadurer, marked med boder og ulike reenactere, er det stor rekke aktører som bidrar for å få festivalen til å gå rundt. Dette er både frivillige og profesjonelle utøvere (Lunde til 2010:3-4). Det er voksne og barn fra nærområdet, og reenactere fra andre deler av landet.

Som sammenligningsgrunnlag til Hamar Middelalderfestival har jeg brukt middelalderfestivalene i Tønsberg og i Oslo. De ligger nære Hamar både geografisk, tidsmessig på året, og de bruker flere av de samme artistene.

### 3.4.2 Tønsberg

Middelalderfestivalen i Tønsberg er en folkefest som avholdes en helg i starten av juni. Festivalen er satt til byens storhetstid på 1200-tallet. Det er en av landets største middelalderfestivaler og har tilholdssted under slottsfjellet i Tønsberg. Festivalen har tidligere vært en begivenhet som skjedde annethvert år, men ved festivalens 10 års jubileum i 2012 ble det avgjort at festivalen i fremtiden skal være en årlig hendelse.

På hjemmesiden står det:

På festivalarenaen under Slottsfjellet gjenoppstår en levende middelalderby med en vrimmel av håndverkere og kremmere, kroer med tidens mat og drikke og riddere i fartsfylt kamp til hest. Her er lek og fysiske utfoldelse, lyder, lukter og farger - et fyrverkeri for sansene fra morgen til midnatt <sup>7</sup>.

Formålet til festivalen er å formidle kunnskap om byens historie gjennom et mangfoldig kulturarrangement for barn og voksne. Markedet skal brukes som en del av formidlingen og har derfor krav om autenticitet på varer, boden og forhandlernes klær. Før festivalen starter arrangeres det foredrag, seminarer og workshops. Markedet skal stimulere alle sanser, og under festivalen er det mulighet til å prøve seg på ulike aktiviteter som dans, bueskyting, veving av bånd, med mer og det er mulig å kjøpe mat og drikke der.

---

6

<http://www.middelalderfestival.no/Middelalderfestivalen/Praktiskinfo/Infomarkedsdeltagere/tabid/2437/language/nb-NO/Default.aspx> [lesedato: 24.09.14.]

<sup>7</sup> <http://www.tonsbergmiddelalderfestival.no/om-oss-tønsberg-middelalderfestival> [lesedato: 08.11.14]

De ønsker å skape en møteplass for innbyggerne i Tønsberg der de kan oppleve mangfoldet i byens historie<sup>8</sup>.

### 3.4.3 Oslo Middeltidsfestival

I 1994 ble Stiftelsen Oslo Middeltidsfestival stiftet med et overordnet formål som var å opprettholde bevisstheten om at Oslo by har sine røtter i middelalderen. Etter opprettelsen har festivalen frem til 2013 vært et årlig arrangement i slutten av juni arrangert i Middeltidsparken på Sørenga i Oslo hvor du finner ruinene etter Clemenskirken som ble reist tidlig på 1100-tallet. Festivalen er en folkefest som passer for hele familien. Fokuset er Oslo by sin historie på 1300-tallet når Oslo fikk status som hovedstad i Norge. Historien formidles gjennom håndverk, teater, konserter og andre typer aktiviteter.<sup>9</sup> På grunn av flytting av jernbanelinje ble middeltidsparken en byggeplass i 2014 og festivalen ble flyttet til Akershus festning i mai og utvidet med en ekstra dag. Festningen kan spore røttene sine tilbake til 1300-tallet og er en god ramme for festivalen.<sup>10</sup> Om festivalen skal forbli på Akershus festning, eller om den flytter tilbake til middeltidsparken, står det ingen ting om på hjemmesiden. Selv har jeg kun opplevd festivalen i middeltidsparken, og kommer til å ta utgangspunkt i dette når jeg skriver om festivalen her.

### 3.4.4 Medeltidsveckan på Gotland

Selv om jeg ikke har vært på Gotland selv, er dette en av de største middelalderfestivalene i Skandinavia og har holdt på siden 1984. Den blir avholdt i starten av august hvert år.

Siden festivalen er så kjent, kan det virke som om arrangørene tar det for gitt at folk vet hva Medeltidsveckan er for noe. Til forskjell fra de andre festivalene finner jeg ingen forklaring på Medeltidsveckans hjemmeside om hva festivalen egentlig går ut på eller hva som er deres visjon.<sup>11</sup> I boken til Lotten Gustafsson, *Den fötrollade zonen*, hvor hun har dokumentert Medeltidsveckan, skriver hun at festivalen ble startet av noen få mennesker fra Visby med ønske om offentlig utdanning og kulturturisme. I dag engasjeres mengder av

---

<sup>8</sup> <http://www.tonsbergmiddelalderfestival.no/om-oss-tønsberg-middelalderfestival> [lesedato: 06.10.14]

<sup>9</sup> <http://osломiddelalderfestival.org/informasjon/historie/> [lesedato: 06.10.14],  
[https://snl.no/Clemenskirken%2Fkirkeruin\\_i\\_Oslo](https://snl.no/Clemenskirken%2Fkirkeruin_i_Oslo) [lesedato: 11.10.14]

<sup>10</sup> <http://osломiddelalderfestival.org/kongelige-nye-omgivelser-for-oslo-middelalderfestival/> [lesedato: 08.10.14] og [http://www.osloby.no/oslopuls/kunst\\_og\\_scene/Riddere-inntar-Akershus-Festning-7320690.html#.UkLP3RbB4pg](http://www.osloby.no/oslopuls/kunst_og_scene/Riddere-inntar-Akershus-Festning-7320690.html#.UkLP3RbB4pg) [lesedato: 11.10.14]

<sup>11</sup> <http://www.medeltidsveckan.sen> [lesedato: 04.11.14]

entreprenører, foreninger, foretak, organisasjoner og privatpersoner og er Gotlands store finale for turistsesongen med opptil 100 000 besøkende i den perioden boken hennes kom ut. I dag er det kanskje enda flere. I 1993-1998, da hun studerte festivalen, hadde programmet mellom 200-350 ulike programposter og aktiviteter (Gustafsson 2002:14).

Gustafsson forteller at Medeltidsveckan har blitt det mest etablerte møtestedet for middelalderentusiaster fra hele Sverige, og innimellom fra utlandet. Det kommer mennesker fra mange ulike miljøer, blant annet middelaldermiljøer, laiv<sup>12</sup> og ulike historiske selskap. Det har derfor utviklet seg frittstående arrangementer i forbindelse med festivalen (Gustafsson 2002:17). Eksempler på dette er de som reiser til Gotland under Medeltidsveckan for å være pirater. Både i forbindelse med det jeg har lest av artikler på Internett, og av bekjente jeg har snakket med som reiser til Gotland, virker det som det er blandede tanker om piratene. Peter Ahlqvist, presseansvarlig for Battle of Visby sa i en artikkel i 2011 at “Medeltidsveckan er en folkefest som alle skal få ta del i på sin måte. Vi på Battle of Visby har gått inn for å være seriøse på alla plan. Piratenes måte behøver ikke være dårligere”<sup>13</sup>. Så ønsket om at alle skal være velkommen er der.



Instrumenter i en salgsbod på Oslo Middelalderfestival 2013

<sup>12</sup> Laiv kan også kalles levende rollespill og er kort forklart improvisasjonsteater eller rollelek uten publikum.

<sup>13</sup> <http://www.helagotland.se/noje/default.aspx?articleid=7039535> [lesedato: 04.11.14]

## 4 HISTORIE

“It is impossible to understand medieval music in isolation from the situations in which it was used” (Bell 2001:5).

Det er viktig å huske at musikk ikke var *middelaldermusikk* for menneskene i middelalderen, det var musikk. Det er lett å tenke på den såkalte mørke middelalder, og en tid hvor folk jobbet med hendene og skolegangen fikk du når de ble med far ut på jordet. I paneldebatten *Hvor annerledes var middelalderen* med Knut Helle, Hans Jakob Orning og John McNicol diskuterer de om man kan snakke om middelalderen som en uforanderlig periode. Orning sier at sammenlignet med i dag var det lite utvikling i middelalderen og samfunnet, og at det derfor kan være riktig å snakke om middelalderen som en uforanderlig periode. Helle derimot mener at det var en stor utvikling, for eksempel i jordbruket, og at det blir feil å beskrive middelalderen på den måten <sup>14</sup>. Middelalderen var ikke så mørk som det kan høres ut, og kulturen utviklet seg stort fra starten av middelalderen til slutten.

Når jeg ser på det notematerialet vi har fra middelalderen må jeg si meg enig med Helle om at det er feil å kalle middelalderen for en uforanderlig periode. Selv om utviklingen etter middelalderen har eksplodert i forhold til den utviklingen som skjedde i løpet av middelalderens 1000 år, har den lagt viktige grunnsteiner for musikkteorien i dag, og viser en stor utvikling i musikk, notasjon og instrumenter.

### 4.1 Når var middelalderen?

Middelalderen er et uttrykk som dukker opp i renessansen og bli definert som mellomrommet mellom antikken og renessansen.

Det gjør at inndelingen ofte er vag, og den dekker perioder som er veldig forskjellig fra hverandre. Store Norske Leksikon skriver at middelalderen er betegnelsen for perioden som ligger mellom antikken og renessansen i Europa, og at det er vanlig å beregne den fra

---

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=awEJvP7xmlE> [lesedato: 10.11.14]

500-1500.<sup>15</sup> En helt spesifikk dato som alle vil være enig i er vanskelig å finne. Sundberg skriver i *Musikktenkningens historie II* at noen vil si at middelalderen startet i 529 da skolen i Athen stengte, og Benedikt av Nuria grunnla klosteret sitt på Monte Cassino, og andre vil mene at det var i 476 da det vestromerske riket gikk til grunne (Sundberg 2002:25).

Tidlig middelalder 500-1000 er preget av nedgang i kulturen i forhold til romertiden; det er et kulturelt vakuum etter Vest-Romerrikets fall. Det finnes få kilder, det er få kongeriker, og lite bevart kultur. Dette tar seg opp igjen på 1000-tallet hvor vi får perioden som folk flest gjenkjenner som middelalder, mer spesifikt kalt høymiddelalderen og senmiddelalderen. Det er vanlig å dele tidlig middelalder inn i flere perioder. Det vi kaller, merovingertiden kommer mellom 550-800<sup>16</sup>. I Frankrike er det karolingertid ifra 751-987<sup>17</sup>, og i Norge har vi vikingtiden fra 800-1050. Geografisk vil det også variere når middelalderen startet. Den norske middelalder vil man si startet etter vikingtiden i 1050<sup>18</sup>. Middelalderen ble avløst av renessansen. Når Store Norske Leksikon skriver at middelalderen varer til 1500 vil dette også være geografisk bestemt. Renaissance startet i Italia på 1300- og 1400-tallet og spredte seg derfra videre til Europa. I Norge regner vi at middelalderen avsluttes i 1537 når reformasjonen kommer til Norge<sup>19</sup>.

## 4.2 Musikken i middelalderen

Det vokste frem ulike musikktradisjoner i kirken i Europa. Deres felles arv var fra antikkens musikk og den jødiske synagogesangen, som etter det vi vet foregikk som vekselsang mellom forsanger og forsamling. Den bysantinske kirken brukte store prosesjoner i sin gudstjeneste, som var seremonier overtatt fra keiserhoffet. I Milano, under biskop Ambrosius sent på 300-tallet, kommer det tidligste eksempelet på strofisk sang hvor melodien gjentas ved hvert nye vers. En av våre eldste salmer er skrevet av Ambrosius og heter *Folkefrelasar til oss kom*. På 700-tallet i Spania oppsto det sang med innflytelse fra den arabiske kulturen.

På 500-tallet under pave Gregor I ble store deler av kirkesangen samlet og systematisert i forhold til kirkeåret. Det var enstemte sanger med flytende rytme, basert på kirketoneartene, og sangtekstene var på latin. Sangskolen Schola cantorum ble opprettet i Roma, og representanter fra de ulike menighetene ble sendt dit for å lære sangene slik at

---

<sup>15</sup> <https://snl.no/middelalderen> [12.09.14]

<sup>16</sup> <https://snl.no/merovingertid> [lesedato: 04.11.14]

<sup>17</sup> [https://snl.no/Frankrikes\\_historie\\_%28Karolingertiden\\_751-987%29](https://snl.no/Frankrikes_historie_%28Karolingertiden_751-987%29) [lesedato: 04.11.14]

<sup>18</sup> <https://snl.no/vikingtiden> [12.09.14]

<sup>19</sup> <https://snl.no/renessansen> [lesedato 12.09.14]

liturgien og sangformen ble brukt på samme måte i alle kirkene (Pharo og Sagstad 1999:71). Repertoaret finner vi i kilder fra rundt 1000-talet, og repertoaret forandrer seg ikke mye ifølge de kildene vi har i dag (Marschner og Sørensen 2001:17-18, 35).

Det liturgiske dramaet har sitt opphav i kirkens vekselsang med dialog. Denne typen vekselsang finner man allerede på 900-tallet og er i starten en del av kirkens liturgi. Den utvikler seg først til å inneholde stadig flere roller og historier, og senere får den flere scener og mer musikk. Mot slutten av 1200-tallet ble de fleste liturgiene for påske og julenatten fremført slik. Formen løsrives etterhvert fra liturgien; den flytter ut av kirken og blir til enkeltstående dramaer med bibelhistorier og helgenlegender. (Marschner og Sørensen 2001:40, Pharo og Sagstad 1999:98). Det liturgiske dramaet utviklet seg til å bli enda større og omfattende spill. Mysteriespillet var det mest omfattende av dem og kunne kreve flere hundre mennesker og flere uker for en fremføring. Som for eksempel *Apostlenes gjerninger* med 494 talte roller, 61908 linjer på rim og 40 dager for fremføring (Pharo og Sagstad 1999:99).

Det er usikkert når, hvor og hvordan polyfonien oppsto (Pharo og Sagstad 1999:111). I Marschner og Sørensen står det:

[...] kirken igjennom middelalderen og renessansen fulgte den flerstemmige musikken og troperingsteknikken med samme mistenksomme oppmerksomhet. Tingene måtte ikke overdrives, det tilføyde måtte ikke overskygge det opprinnelige (Marschner og Sørensen 2001:40).

Selv om kirken var mistenksom ovenfor den flerstemmige sangen og redd for at den skulle overskygge det bibelske budskapet, dukket den likevel opp. Det finnes teoretiske kilder på flerstemmighet allerede på 900-tallet, og fra 1000-tallet og fremover mot 1200 finnes det noen manuskripter med tostemte satser. De utvikler seg stadig mer utover middelalderen, og redselen for at troper<sup>20</sup> og flerstemt musikk skulle overdrives kan ha vært berettiget. Ifølge Marschner og Sørensen tok nemlig tropene overhånd i musikken mot slutten av middelalderen og det var de som mente at det flerstemte gjorde det samme (Marschner og Sørensen 2001:40).

Selv om den kirkelige musikken er best dokumentert, var det også verdslig musikk i middelalderen. Mellom 900 til ca. 1225 reiste noen medlemmer av presteskap og studenter rundt i Vest-Europa, disse ble kalt *Goliardebe*. De sang og spilte sanger med latinsk tekst som handlet om dagsaktuelle temaer som for eksempel krig og kjærlighet. Det er bevart manuskripter med diktningen deres fra Frankrike, Italia, England og Tyskland (Marschner og

---

<sup>20</sup> En form for utbrodering av musikken.

Sørensen 2001:63-64, Pharo og Sagstad 1999:95). Fra 1100 til rundt 1200 dukket trubadurene opp blant adelen i Sør-Frankrike. De var ikke profesjonelle, og sang på sitt eget språk. Det er bevart 2600 dikt, men bare rundt et par hundre melodier (Marschner og Sørensen 2001:65-66, Pharo og Sagstad 1999:95). *Trouvérene*, som er den Nord-Franske utgaven av trubadurer, kom mellom 1150 og 1300. De ble kjent med trubadurbevegelsen under et korstog hvor det var menn fra både nord og sør i Frankrike som deltok. Det er bevart færre dikt, men større musikkmateriale fra dem enn fra trubadurene, 2100 dikt og 1400 melodier (Marschner og Sørensen 2001:66). Bevegelsen kom også til Tyskland rundt 1150-1300, her het de minnesangere. Selv om de hadde ytre påvirkning, beholdt de elementer av tysk folkelig tradisjon. Det er ikke bevart mye musikk, men det finnes noen sene kilder (Marschner og Sørensen 2001:68, Pharo og Sagstad 1999:95).

### 4.3 Musikktenkning

Selv om det bare finnes notekilder fra deler av middelalderen, finnes det flere skriftlig kilder om musikk fra hele 1000 års perioden vi kaller middelalderen. Vi bør være oppmerksomme på at de meningene som kommer frem ikke er gyldig for hele befolkningen da det hovedsakelig var eliten som skrev i denne perioden, mens lavkulturens meninger og musikk ble muntlig overlevert.

*Septem artes liberales*, eller de syv frie kunster, er et system som ble etablert av Martianus Capella rundt 400 år etter Kristus. Han deler de syv frie kunstene opp i to undergrupper. *Trivium* er de språklige kunstene: *grammatica*, *dialectica* og *rhetorica*. Den andre er *quadrivium* med disipliner som er knyttet til den rene proporsjon, *arithmetica*, *geometria*, *astronomia* og *musica* (Sundberg 2000:98). Musikkens matematiske plassering innenfor de syv kunster var en del av musikkfilosofien gjennom hele middelalderen.

*Trivium* var ikke like aktet som *quadrivium* fordi det ble formidlet gjennom mennesket. *Quadrivium* er knyttet til den rene proporsjon og har forholdet til den kosmiske orden som er absolutt.

Boethius (480-525 e.Kr.) sitt verk *De institutione musica* videreformidler viktige trekk ved antikkens musikkforståelse til middelalderens tenkere. Boethius' *musica*-begrepet er tilnærmet det samme som pytagoreernes *harmonia*-begrep. (Sundberg 2000:105)

I dag snakker vi om musikk som den vi hører og skaper. I middelalderen snakket man også om musikk eller harmoni i verden og i kroppen. Matematikken i musikken gjør at når man setter toner i system blir det til harmoni, slik så man også for seg at en verden i system



vil være harmoni. Isidor av Sevilla skriver:

Uten musikk kan ingen disiplin være fullkommen; heller ikke eksisterer noen uten den. [...] For det antas at også verden er sammenføyet av en harmoni av toner og at endog himmelen dreier seg i harmonisk styrte bevegelser (Isidor av Sevilla i Sundberg 2002:29).

Boethius spør hva en sann musiker er og deler mennesker som driver med musikk i tre grupper: *de utøvende, de skapende og de som forholder seg rent erkjennelsesmessig til fenomenet*. De utøvende og de skapende regner han ikke som fullverdige musikere på grunn av manglende innsikt i og naturlig instinkt om den kosmiske orden. Det er derimot de som kan redegjøre og vurdere musikken på et erkjennelsesmessig nivå som anses som de rette musikerne (Sundberg 2000:106). Dette faller ganske langt fra vårt syn på en musiker i dag, og det vil være mer naturlig for oss å putte musikk inn blant den språklige disiplinen. Når vi ser på Boethius sin opphøyning av musikktenkeren og ringeakt av den utøvende kunsten, så er det kanskje ikke så rart at musikken fortsetter å være en del av de matematiske kunstene en god stund til.

Fra den litteraturen som er bevart var Aurelianus (850) betydningsfull når det kom til å skape en forbindelse mellom teori og praksis. Med bibelen som grunnlag erklærer han at musikk og musikkutøvelse ikke bør ringeaktes (Sundberg 2002:35). Dette får ingen store ringvirkninger i blant middelalderens tenkere. Interessen for musikkens strukturer og tall gjør at den holder seg blant de matematiske kunstene, og det er ikke før slutten av middelalderen at musikken begynner å flytte på seg. Den knyttes etterhvert til de språklige kunstene gjennom musikkens emosjonelle innhold og uttrykk, og begynner å bevege seg fra *quadrivium* mot *trivium* (Sundberg 2002:69).

Gjennom hele middelalderen har man en todeling av musikken. Man deler mellom musikkteori og musikalsk praksis, som innebar utøvende og skapende aktivitet (Sundberg 2002:94). Utøvelse av musikk tilhører *artes mechanica* som er mekaniske kunster som håndverk.

#### **4.4 Kilder på middelaldermusikk**

Det finnes ingen noter fra tidlig middelalder. Det vi har av kilder fra denne perioden er tekster om musikk skrevet av tenkere. De hadde de ingen måter å bevare musikk på. Bell skriver litt om dette:

“For the most of the first millennium of Christianity, our evidence shows that chant must have been passed down not by writing, but by an oral tradition” (Bell 2001:5).

Isidor fra Seville er en musikkteoretiker fra 600-tallet. Han skrev at siden man ikke kan skrive ned lyd vil den forsvinne med mindre den blir lagret i menneskers minne (Isidor av Seville 2006:95). Det skjedde likevel viktige ting for musikkteorien i løpet av den tidlige middelalderen. Cassiodorus, som levde ca 485-580, var den som delte opp musikken i *harmonica*, *rhythmica* og *metrica*. Han systematiserte intervaller og tonearter, og det er hans organisering av instrumenter i tre de kategoriene slaginstrumenter, strengeinstrumenter og blåseinstrumenter vi bruker i dag (Sundberg 2002:27).

De første sangbøkene vi kjenner til stammer fra 800 tallet, men disse bøkene inneholder kun tekster. Det er først på 900 tallet at vi får sangbøker med noteskriften neumer. (Marschner og Sørensen 2001:17) Du kan si at de er en tidlig utgave av noter, men er likevel såpass forskjellig fra det vi bruker i dag at de kan være tunge å tolke for de som ikke har satt seg inn i dem. De tidligste utgavene av neumer gir kun en indikasjon om melodien går opp eller ned, og krever at man kan melodien fra før for å kunne lese dem. Det er først på 1000-tallet vi finner de første neumene som vi i dag kan begynne å tyde da de ved hjelp av fire notelinjer viser intervaller<sup>21</sup> (Marschner og Sørensen 2001:17, 29). Det er fra denne perioden at vi begynner å få de kildene vi i dag kan spille. På 1200-tallet får vi mensuralnotasjon som også viser rytme i tillegg til notehøyden<sup>19</sup>. Dette gjør at vi får en bedre forståelse for hvordan musikken ble spilt.

Det finnes også musikk som ikke ble skrevet ned i middelalderen, men som kan trekkes tilbake til den tiden. De eldste folkevisene vi kjenner til har tekster som kan føres tilbake til både norrøn tid og til middelalderen. De ble muntlig overlevert frem til de ble skrevet ned på 1800-tallet<sup>22</sup>.

Det finnes andre kilder enn noter og skriftlige kilder fra middelalderens tenkere som kan gi oss innsikt i instrumenter som ble brukt og fremføringspraksis. Bell skriver:

Almost all the music that was written down in the medieval period was vocal music, and in most cases it was intended to be performed by voices alone, without instruments. Furthermore, apart from whistles and other 'functional' instruments, very few musical instruments survive from before the very end of Middle Ages, in the late fifteenth century. Much of our knowledge of medieval music-making outside the context of the liturgy, and particularly of instrumental music, derives again

---

<sup>21</sup> <http://snl.no/neumer> [lesedato: 12.09.14]

<sup>22</sup> <https://snl.no/folkemusikk> [lesedato: 31.10.14]

from manuscripts, in this case not from the noted text themselves, but from the illuminations which surround them. [...] (Bell 2001:5-6).

Som Bell skriver må man gå til andre kilder for å lære mye om instrumenter, siden det er veldig få som er bevart. Selv nevner han bilder i manuskripter, men det er også mulig å finne kilder på malerier og utskjæringer fra kirker. Det finnes mange avbildninger av ulike musikkinstrumenter fra middelalderen, som forskjellige gitarlignende instrumenter, strykeinstrumenter, blåseinstrumenter osv. Sverre Jensen, som jeg har spilt mye med, er en av dem som rekonstruerer en rekke instrumenter etter bilder fra gamle middelaldermanuskripter. Han har blant annet rekonstruert flere av instrumentene du finner i manuskriptet *Cantigas de Santa Maria*. Du kan også få noen indikasjoner om hvordan man fremførte musikk fra bildene.

Haines skriver:

The study of medieval sources can still lead to interesting, simple discoveries that in and of themselves will slowly but steadily improve our knowledge of medieval music performance (Haines 2009:14).

Han har i *A sight-reading Vielle Plauer from the Thirteenth Century* fortalt om hvordan han gjennom en illustrasjon i middelaldermanuskriptet *Miracle de Notre Dame* av Gautier Coincy oppdaget det eneste bildet han vet om som er funnet av en fiddlespiller som bruker noter, og på bakgrunn av dette og det faktum at det ikke er skrevet ned instrumentalmusikk før 1200-tallet, hevdet at instrumentalister muligens ikke brukte eller kunne noter før dette århundre (Haines 2009).

Det finnes også andre typer skiftelige kilder man kan bruke. Maja Marcussen har i foredraget *Norsk Hoffkultur i middelalderen* lagt frem flere typer kilder som kan undersøkes for å lære om kulturen i middelalderen. De kildene hun legger frem, i tillegg til enkelte bevarte musikkstykker fra Norge, er blant annet informasjon om de kongelige og deres omgangskrets, norsk litteratur fra Norge i middelalderen, blant annet sagaer og nordisk diktning, og folkeviser i sammenligning med middelalderlitteraturen (Marcussen 2013).

#### **4.5 Tilgang på noter, musikk og instrumenter i dag**

Når du skal begynne spille middelaldermusikk er det ikke alltid så lett å vite hva du skal lete etter, eller hvor du skal finne det. Det kan kreve litt erfaring å vite hva man skal søke etter og hvor man skal søke. Selv om det ikke er så lett å finne, er det noter der ute, hvis du leter på de riktige stedene. Det virker som om det stadig blir flere noter tilgjengelig på nett. Om dette har

kommet de siste årene, eller om det bare er jeg som har blitt flinkere til å lete og vet bedre hva jeg skal søke etter, er jeg ikke sikker på. Noen av manuskriptene kan du finne på nett hos ulike museer. *London manuscript* fra *British Museum* er scannet og ligger nedlastbart som en pdf-fil på [imslp.org](http://imslp.org)<sup>23</sup>. Men det er de færreste av manuskriptene på nett som er nedlastbare, de fleste andre jeg har sett er lagt ut som nettbøker. De er tunge å navigere i og du kan ikke legge inn bokmerker for en senere anledning. I tillegg er manuskriptene håndskrevne og noteskriften er neumer, som er vanskelig å lese for de som ikke kjenner den formen for noteskrift. Om man ønsker moderne noteskrift eksisterer det for eksempel en database med hele samlingen til *Cantigas de Santa Maria*<sup>24</sup>. Den ble lansert i 2011 og inneholder tekster som viser hvordan du skal synge melodien, og melodiene er både skrevet ut som originalen og med mer moderne runde noter. På [imslp.org](http://imslp.org), som er en database hvor man deler noter som er tilgjengelig for allmenheten, har de en kategori som heter *medieval* hvor det blant annet ligger gregorianske sanger, verk av Guillaume de Machaut og John Dunstaple<sup>25</sup>. Det er kopier av både bøker, noter og noteutgaver skrevet av privatpersoner.

Når du leter på Internett er det viktig å bedrive kildekritikk. På [imslp.org](http://imslp.org) finner man også stykker som er merket med *medieval*, men som er moderne komposisjoner. Det er vanskelig å si noe om kvaliteten på oversettelsen fra neumer til moderne noteskrift når man ikke kjenner til de som har gjort det, eller man har muligheten til å sammenligne selv.

Det finnes litteratur og notebøker med noter fra middelalderen, både med moderne noteskrift og med kopier av originalmanuskriptet. Jeg opplever at jeg i all hovedsak har snublet over de fleste av disse bøkene. Noen er funnet i en noteforretning, andre ble funnet på biblioteket mens jeg egentlig lette etter noe annet, og noe har jeg vært heldig å få. Eksempler på dette er *The Nidaros Office of the Holy Blood* som presenterer liturgisk musikk som ble brukt i middelalderens Norge (Attinger og Haug 2004). *Minnesangbok: da kærlighet blev kult: riddernes sange fra høymiddelalderen* av Pontooppidan og Troelsgård (2009) presenterer et utdrag av tyske minnesanger. Tekstene er oversatt til dansk, og musikken er transkribert til moderne noteskrift og satt akkorder til (Pontooppidan 2009). *Let's make medieval music* er et hefte laget for klasseromsbruk hvor notene presenteres i moderne noteskrift for ulike nøkler og instrumenter som er stemt i ulike tonearter slik at det er mulig å bruke det for alle slags instrumenter. Boken kommer også med CD (Smith og Williams 2002). En gang jeg jaktet på bøker om middelalderspill kom jeg også over Dunbar Ogden sin bok, *The Play of Daniel*:

---

<sup>23</sup> [http://imslp.org/wiki/The\\_Manuscript\\_London,\\_British\\_Museum,\\_Additional\\_29987\\_\(Anonymous\)](http://imslp.org/wiki/The_Manuscript_London,_British_Museum,_Additional_29987_(Anonymous)) [lesedato: 04.11.14]

<sup>24</sup> <http://www.cantigasdesantamaria.com> [lesedato: 24.05.14]

<sup>25</sup> <http://imslp.org/wiki/Category:Medieval> [lesedato: 24.05.14]

*Critical Essays* (Ogden 1997). Her finner du hele manuskriptet oversatt til engelsk og notene blir presentert i moderne noteskrift.

Du kan også finne middelaldersanger i sangbøker. Det kan være sangbøker med julesanger, folkesanger, salmer, eller sangbøker med mange sjangere. Det er ikke alltid tydelig hvor sangene kommer fra, og flere av middelaldersangene jeg har sett blir bare merket som tradisjonelle.

I *Norske Folkeviser gjennom tusen år* finne man to middelalderlåter *Lux illucit letabinda* og *Predicasti, Jesucare*. I boken står det en liten tekst med historien til sangene, teksten er unik for en slik type sangbok. Her får du både vite hvordan de ble funnet og hvor gamle vi kan anta at de er og hvem som har tolket dem til moderne noteskrift (Kvandal 2000:306). I den danske *Sangbogen 2* finner man middelaldersangen *Sumer is Icumen*. Sangboken forteller oss at den er engelsk og fra det 13. århundre (WH 1996:482). I *Norsk Salmebok 2013* finner du opptil flere middelaldermelodier. Du har blant annet salme nummer 2, *Folkefrelsar til oss kom*. Den har en melodi som har aner tilbake til 1120 og teksten er tilegnet Ambrosius før 397 (Eide forlag 2013:17), og julesangen som man finner som nummer 33, *Det hev ei rose sprunge*, har en melodi som går tilbake til 1400-tallet (Eide forlag 2013:56).

Det er ikke alltid så lett å vite hvor sangene har sitt opphav. Kildehenvisninger på cd-er og i sangbøker er ofte mangelfulle. Julesangen *Det hev ei rose sprunge* er en vise som i følge de sangbøkene og cd-en jeg har funnet den på, har ulikt opphav, På juleplata til Sondre Bratland. *Rosa frå Betlehem*, står melodien oppført fra 1400-tallet og teksten som en tysk sang fra 1500-tallet ved Peter Hognestad (Bratland 1992). I *Alle tiders julesangbok* står den oppført som en sang av Michael Praetorius (Refvik 2009:48). I *Syng livet* står sangen oppført med tekst av Friedrich Layriz, oversettelse av Peter Hognestad og melodi av Michael Prätorius (NKF 2010:133). Den boken som har mest utfyllende, og det som virker som mest korrekt informasjon, er julesangboken *I denne glad juletid*. Der står teksten oppført som tysk fra 1587, vers 3 av Friedrich Layriz 1844, oversettelsen av Peter Hognestad 1919 og 1921, mens melodien er fra 1400-tallet/Köln 1599/av Michael Praetorius 1609 (Hovland 1989:14). Når man sammenligner alle de ulike sangbøkene kan man få en viss idé om sangens opphav, men det kan kreve at man leter litt. Jeg gjorde et tilsvarende sjekk på sangen *Gammel Maria Vise*, eller *Maria var en Møy så ren*, som den også blir kalt. Den har jeg lært er en middelaldervise, men etter å ha lett gjennom alle sangbøkene, hadde sangen enda mer sprikende opphav enn *Det hev ei rose sprunge*. Sangen var oppført som både fra 1500-tallet, 1600-tallet eller bare merket som tradisjonell sang, det eneste de fleste var enige om var at

den kom fra Thüringen. Det jeg derimot ikke fant var noe tegn på at den var fra middelalderen.

Når man søker etter middelaldermusikk på Internett krever det gjerne litt forkunnskap, god kildekritikk og kanskje litt flaks for å finne noe relevant. Det er lettere å finne middelalderinstrumenter.

På eBay kan man for eksempel kjøpe masseproduserte middelalderfiddler, og ulike typer lutt. Når jeg bruker søkeordene *medieval instruments buy* på Google kom det opp flere butikker som blant annet solgte rebekker, harper, psaltere, benfløyter, sekkepipper, krumhorn med mer. Det kan hende at jeg synes det er lettere å manøvrere meg rundt i alle søkene og lettere finne det som virker historisk fordi jeg har spilt mange ulike middelalderinstrumenter selv, og har studert mange avbildninger av instrumenter fra middelalderen. Likevel tror jeg det er lettere å gå til anskaffelse av instrumenter enn det er å finne notene. Jeg har også sett boder på middelaldermarkeder som selger instrumenter, og det er flere i Norge som lager instrumenter. Noen av dem viser frem instrumenter på middelalderfestivaler, og har arrangert kurs ellers i året hvor man kan lage egne instrumenter. De selger også hvis de har instrumenter tilgjengelig. Jeg har derimot aldri sett noen selge noter på middelalderfestivaler.

Innspillinger av musikk er også en kilde man kan bruke for å lære seg middelaldermusikk. Flere av informantene mine forteller at de bruker innspillinger fra andre musikere som kilder. Selv synes jeg det er mye lettere å finne innspillinger enn det er å finne noter. Jeg har funnet cd-er hos forhandlere av klassisk musikk, på biblioteket, jeg har kjøpt det direkte fra middelaldermusikere og en gang fant jeg til og med en LP med middelaldermusikk, innspilt i Håkonshallen i Bergen, på et loppemarked. Noen eksempler på musikere med innspillinger av musikk er for eksempel Jordi Savall som har gjort en rekke innspillinger av middelaldermusikk. To av CD-ene er *La Lira d'Espèria - The Medieval Fiddle* fra 1994 og *Une chanson médiévale* fra 2002<sup>26</sup>. Det finnes også norske utgivelser. Middelalderensmeblet Kalenda Maya med Tone Hulbækmo, Hans Fredrik Jakobsen og Sverre Jensen har gitt ut CD-ene *Norske Middelalderballader* i 1989 og *Pilgrimsreiser* i 1997<sup>27</sup>.

Enda enklere enn å finne CD-er er å finne innspillinger på internett. Det skal ikke mange tastetrykk på til for å finne middelaldermusikk både på YouTube, Spotify og en rekke andre nettsider. Det blir stadig enklere å finne musikk. Når jeg jobbet med middelalderspillet

---

<sup>26</sup> [https://snl.no/Jordi\\_Savall](https://snl.no/Jordi_Savall) og <http://www.medieval.org/emfaq/performers/savall.html> [lesedato: 13.11.14]

<sup>27</sup> [https://nbl.snl.no/Tone\\_Hulbækmo](https://nbl.snl.no/Tone_Hulbækmo) [lesedato: 13.11.14]

*Ludus Danielis* i 2008 og lette etter musikkklipp på YouTube fant jeg kun et par utdrag fra en tysk forestilling. I dag ligger derimot hele spillet i mange forskjellige utgaver på YouTube <sup>28</sup>.

#### 4.6 Hva kan vi lære av kildene?

Det er mye vi kan lære av kildene, men ikke alt. Vi kan lære hva eliten tenkte om musikk, men ikke hva allmuen tenkte om den. Vi kan lære hvordan instrumentene så ut men ikke hvordan de ble stemt eller hvordan de klinger. Vi kan lære oss tekstene på sangen, men flere av melodiene gir oss bare en indikasjon på hvordan rytmen og melodien låt.

Vi må være kritiske til det vi blir presentert på Internett, i sangbøker og på cd-er. Samtidig som vi kanskje kan være åpne for å lære noe fra andre typer kilder enn de vi har vært vant til å bruke, som sagaer og bilder.



Deler av gjøglergruppen Bastardus Sans på Tønsberg Middelalderfestival 2013.

---

<sup>28</sup> [https://www.youtube.com/results?search\\_query=ludus+danielis](https://www.youtube.com/results?search_query=ludus+danielis) [lesedato: 13.11.14]

## **5 FORTIDEN I DAG**

Hvordan ser vi på fortiden i dag, hvordan bruker vi den, og hvorfor interesserer den oss så veldig? Museer, antikviteter, historiske spel og slektsgransking er bare noen eksempler på hvordan vi tar vare på og bruker historien. I en verden som går raskere og raskere, og hvor teknologien utvikler seg i en forrykende fart, er det stadig flere som stopper opp og ser seg tilbake.

Det finnes ulike meninger om hva slags rolle fortiden spiller for nåtidens mennesker. Årsaken til det er at fortiden spiller forskjellige roller for forskjellige folk, på forskjellig tidspunkt. Hvordan man bruker fortiden og hvordan man tolker fortidens roller i dagens samfunn avgjøres av ens egne interesser, utdanning og ikke minst mål for bruken. Det at noen bruker historie for å skape eller finne sin identitet, gjør det ikke noe mindre sant at vi også bruker den til å forstå nåtiden.

### **5.1 Fortidens rolle for nåtidens mennesker**

Hva er fortidens rolle for nåtidens mennesker? Dette finnes det nok ikke noe entydig svar på, siden det vil variere fra person til person og fra samfunn til samfunn. Effekten fortiden har på oss i dagliglivet, er noe vi ikke tenker så mye på; det kan være noe så enkelt som at jeg sylter plommer med stenene i, fordi det var slik mormor gjorde det. Mitt forhold til musikk har kanskje en enda mer utydelig link til fortiden. Hjemme hos oss er det helt naturlig å spille og syngesammen, uten at dette oppleves som noe spesielt. Det jeg ikke tenker over er at dette er en aktivitet vi kan spore flere generasjoner tilbake, og gleden over musikk har blitt videreført fra foreldre til barn, barnebarn, oldebarn også videre. Mer tydelig blir fortidens rolle i livet vårt når man bruker den som grunnlag for jobb eller fritidsaktiviteter, som for eksempel tidligmusikk, slektsgransking eller på museum.

Fortiden fyller som sagt mange roller i livene våre, men for denne oppgavens skyld skal jeg snevre det inn til fire punkter; identitet, felles kulturelle referanserammer, å forstå nåtiden gjennom fortiden og historie som legitimasjon.



### 5.1.1 Identitet

I *Ting, tid og identitet* skriver Johansen at Knut Hekke bare fant ett tydelig svar på hva historien var viktig for. Det er at vi søker etter “deler av identiteten vår i fortiden” (Johansen 1989:231). I Store Norske Leksikon står identitet som “personlighet, den man er; selvbilde, selvoppfatning”, og de skriver videre:

I psykologien brukes identitet om den del av personens selvoppfatning som oppleves som særlig sentral, ekte og typisk for vedkommende. “Å finne sin identitet” vil si å danne et selvbilde man føler man kan akseptere og leve opp til, og så etablere en livsstil som svarer til dette bildet<sup>29</sup>.

Å finne sin identitet, eller å finne seg selv, er noe man ofte kan høre i populærkulturen i for eksempel tv og bøker, men også av mennesker som ikke føler seg tilfreds med der de er i livet. Dette kan man blant annet gjøre ved å bruke historien som verktøy. Det kan gjøres ved å bruke familiehistorie gjennom slektsgransking, å finne en etnisk tilhørighet, eller lokal tilknytning. Man kan også bruke historien som bakgrunn for en hobby som historisk håndverk, folkedans, eller levende historie, slik som mange på middelalderfestivaler driver med. Målet er uansett å danne et selvbilde og en livstil som man kan følge seg hjemme i. I *The Heritage Crusades* skriver Lowenthal om australiere som bruker mer spirituell energi på deres søken etter historisk identitet enn de gjør på mye annet (Lowenthal 1997:1). Fortiden brukes som et medium til å finne noe eller noen man kan identifisere seg med. Noe å kjenne seg igjen i. Lowenthal skriver at arv er påbudt. Det å dele en arv er å tilhøre en familie, et samfunn, rase, en nasjon. En felles identitet krever felles forpliktelser (Lowenthal 1997:2).

## 5.2 Felles kulturell referanseramme

Å kunne snakke sammen og å ha de samme rammene og referansepunktene er viktig. Vi har alle merket hvor mye lettere en samtale flyter når du kjenner personen godt, eller hvis du treffer en person med samme utdannelse eller yrke som deg selv. Å ha noen felles referansepunkter gjør samtalen mer smidig, man ler lettere av de samme tingene, og man føler seg mer trygg på situasjonen.

Arv hører absolutt til under identitet. Vår felles arv gir oss en felles identitet, om det er snakk om min nærmeste familie som har med seg en felles musikalsk, sosial og genetisk arv, eller om det er snakk om hele nasjoner som har felles nasjonal historie. I tillegg til at den gir

---

<sup>29</sup> Identitet <http://snl.no/identitet> [lesedato 20.07.14]

oss identiteten, gir den oss også en felles referanseramme. På grunn av denne referanserammen behøver ingen å forklare oss hva og hvordan troll er når vi går for å se *Trolljegeren* på kino. Og når vi møter svensker i utlandet vil våre felles historiske og kulturelle referanserammer som språk og felles historiske hendelser gjøre at vi enklere kan kommunisere. Et annet eksempel på dette kommer fra en artikkel av Selberg. Hun referer til Morten Eriksen som ønsker at “1000 års-feiringen for at kristendommen kom til Norge” skal nøre opp under felles historie og tradisjon og samle kirken, mens den sletter motsetningene. Gjennom felles historiske og kulturelle referanserammer ønsker han at feiringen vil skape en felles kristen identitet på tvers av trosgrener. Slik at man kan komme sammen om feiringen og huske at fundamentet i troen er det samme på tross av ulike tolkninger (Selberg 1999:34). Gjennom vår grunnskole og videregående utdanning blir vi gitt mye av den historiske kunnskapen vi trenger for å kunne relatere til medias, litteraturens og hverandres referanser til historien.

### **5.2.1 Å forstå nåtiden gjennom fortiden**

Hvordan kan vi forstå tiden vi lever i, og hvordan vi har blitt, uten å se tilbake på historien vår? Aronsson skriver at historiske fortellinger kort sagt handler om å snakke om hvem vi er og hvordan vi har blitt sånn (Aronsson 2004:13). Så hvordan kan vi forstå oss selv, og vårt samfunn bedre ved å se bakover i historien? Et godt eksempel på dette er 17. mai, en tradisjon og en folkefest som er holdt ved like i over hundre år. For å bedre forstå hvorfor vi feirer 17. mai og hvordan feiringen har blitt slik den er i dag må vi se til historien de hendelsene, både før og etter grunnlovsdagen, som har vært med å forme tradisjonen. Ikke bare den dagen da grunnloven ble vedtatt på Eidsvoll den 17. mai i 1814. Vi er nødt til å ha en grunnleggende forståelse for den dansk-norske staten, unionen med Sverige, og arbeidet frem mot unionsoppløsningen med Sverige i 1905. Okkupasjonstiden under 2. verdenskrig var også med å styrke 17. mai tradisjonen (Aronsson 2004:49). Alt dette har bidratt til den 17. mai-feiringen vi har i dag. Uten en viss forståelse for dette vil 17. mai for oss som aldri har opplevd okkupasjon og en truet ytringsfriheten kun være en dag med fine klær, is og pølser.

### **5.2.2 Med historie som legitimasjon**

Fortiden brukes som legitimasjon for historiske markeringer som for eksempel historiske spill og festivaler. Den brukes også til å legitimere krav og å bygge opp under identitet. Et

eksempel er vår egen nasjons løsrivelse fra Danmark og etter hvert fra Sverige. Myklebust skriver at Norge i forbindelse med løsrivelsen fra Danmark fikk mulighet til å skrive vår egen konstitusjon. Men da vi fremdeles ikke hadde fått vår frihet, og nå lå under Sverige, fikk vi et stort behov for å legitimere staten Norge. Dette ble blant annet gjort ved å bestemme at Nidaros skulle være kroningskirke for norske konger fordi den har røtter til den norske middelalderen, da den var erkebiskopkirke fra 1152 (Myklebust 1988:25). De så tilbake på tiden da Norge var et eget rike og ved å bruke den gamle kirken ble den et som et symbol på Norges tidligere selvstendighet, samtidig som den kunne nøre opp under den norske identiteten. Selberg skriver at vi skaper tradisjoner ved å velge fra en stadig rikere fortid (Selberg 1999:34). Gjennom å se tilbake på fortiden vår henter vi ut det vi selv synes er spennende. Som for eksempel spelet på Moster som Selberg skriver om. Det at Den Hellige Kong Olav ankom Moster i år 995 blir brukt som historisk legitimering for å sette opp et historisk spel om hendelsen her. Det at spelet hadde sin urpremiere her i 1984, og blir fremdeles satt opp hvert år, er på bakgrunn av dette <sup>30</sup>. Enda mer konkret er Aronssons eksempel, hvor arkeologiske funn i Norrland skapte strid om hvordan funnene skulle tolkes i forbindelse med samebefolkningens krav i området. Her bruker samene historien som legitimasjon for sine krav: Vi var her først (Aronsson 2004:16). Dette er et eksempel på at historie som legitimasjon kan være problematisk. Til tross for at jeg har og alltid har hatt, en forkjærlighet for fortiden, må jeg med jevne mellomrom sette meg ned og se kritisk på vårt forhold til det forgangne. En konservator jeg kjenner nevnte en gang at hvis det ikke var 100% trygt å flytte vikingskipene fra Bygdøy, så burde de få stå der. Hun mente at det er vår oppgave å bevare kulturarven, og hvis formidling og bevaring er i konflikt, må vi velge bevaring. Hun ville heller bygge kopiskip og slippe inn 500 interesserte i året for å se originalene. Da blir spørsmålet om det virkelig er så viktig å bevare kulturarven. Hvis vi først bygger en kopi, trenger vi da å ta vare på restene fra originalen? Fowler stiller det samme spørsmålet i forbindelse med en båt av historisk verdi. "Which is more important – conservation of the original artefact for its own intrinsic historic interest, or its replacement by a visitable piece of hardware replicating a favourite item on the national menu of the British heritage?" (Fowler 1992:12).

Må vi ha historisk legitimitet som unnskyldning for å sette opp et historisk spel? Må du være fra Hardanger for å eie en Hardangerbunad, eller holder det at man synes den er pen? Uansett kan man se at utgangspunktet for de ulike eksemplene er at historie og det å kunne legitimere seg historisk har betydning for aktørene.

---

<sup>30</sup> [https://snl.no/Mostraspelet%2FSogespelet\\_%22Kristkongane\\_på\\_Moster%22](https://snl.no/Mostraspelet%2FSogespelet_%22Kristkongane_på_Moster%22) [lesedato 12.11.14]

### 5.3 Kan vi gjenskape fortiden?

Kjeldstadli har skrevet en bok med tittelen *Fortida er ikke hva den engang var* (Kjeldstadli 1994). Det er en veldig passende beskrivelse av fortiden fordi vi aldri vil kunne se på fortiden slik de som levde i den gjorde det. Blant annet fordi det for dem ikke var fortid, men samtid. Fowler skriver at det alle generasjoner til slutt finner ut, etter å ha gjenoppdaget fortiden, er at den aldri har vært, eller er, det man trodde den skulle være (Fowler 1992:5). Vi vil aldri kunne forstå eller oppleve fortiden fullt ut. Den har allerede vært, og vil ikke gjenoppstå. Det betyr likevel ikke at mange ikke prøver. Håndverkere bruker tradisjonelle metoder for å bygge vikingskip, og tidligmusikere bruker tarmstrenger og tolker noter. Da jeg var liten pleide mamma å si “jo mer jeg vet, jo mindre forstår jeg av det jeg en gang trodde jeg kunne”. Jeg skal ikke påstå at alle har det slik, men selv sitter jeg med denne opplevelsen jo mer jeg jobber med middelaldermusikk. Uansett hvor mye jeg jobber med middelaldermusikken vil den originale, eller autentiske musikken om du vil, alltid være tapt, og det vi hører vil bare være et slags ekko av det som en gang var. Fowler skriver: “[...] but do not let us deceive ourselves that we have done anything other than create a 'now', not recreated a 'then'“(Fowler 1992:5).

Selv om jeg nå har slått fast at vi ikke kan gjenskape fortiden slik den var, er det mulig å presentere det så nært vi klarer hvis det er ønskelig. Det er mange grunner til å være interessert i fortiden, og for de fleste handler nok ikke den interessen om formidling. Så for noen vil det ikke være interessant å vite mest mulig, mens for andre vil det være deler av moroa.

Formidling kan fort bli en slags *lying by omission*, som de sier på engelsk. Det man formidler blir usant på bakgrunn av det man *ikke* viser og *ikke* sier. På middelaldermarkeder blir dette tydelig for de av oss som jevnlig jobber med middelalderen når mye av det som blir solgt ikke egentlig har noe med middelalderen å gjøre, og våpnene som brukes på slagmarken ikke gir et representativt bilde av hvordan det egentlig var. Dette kan være ubevisst, men også bevisst. Det er ikke helt uvanlig at folk som driver med levende historie unnlater å fortelle at de ikke har kilder på de viser frem, eller nevner at gjenstandene eller drakten de har er satt sammen av ting fra ulike perioder. Det er mange som velger å støtte opp under enkelte klisjeer, og på denne måten forsterke det inntrykket de besøkende allerede har av middelalderen. Det jeg har lært når jeg skal formidle historie, er at ingen kan forstå det jeg holder på med så lenge det ikke finnes en dialog. Det er ikke uvanlig at man opererer med

middelalderen som én periode, men denne perioden varer i tusen år, og når jeg spiller musikk for publikum vil de ikke ha noen formening om når eller hvor musikken er fra hvis ikke jeg forteller dem det. I en slik dialog kan det være nesten like viktig å vite hva som ikke er riktig, som å vite hva som er riktig. Da har man mulighet til å gi et bedre bilde av fortiden for de som ønsker å lære.

### **5.3.1 Den usanne fortiden**

Man kan manipulere og forandre fortiden, og synet på fortiden. Det har blitt gjort både bevisst og ubevisst både tidligere i historien og i dag (Fowler 1992:7-8). Det er ikke uvanlig at man ubevisst ikke tenker på å sjekke alle fakta før man presenterer noe som historie. Et eksempel på dette er Israel og Palestina-konflikten, hvor man glemmer å balansere den informasjonen man har. Det kan føre til at man presenterer den kunnskapen man sitter på som sannhet, men glemmer at det finnes flere sider i en sak. Et mer banalt eksempel er husarbeidet hjemme hvor man klager på at man er den eneste i huset som gjør noe, mens man ikke legger merke til det alle andre gjør. Dette er begge ubevisste handlinger, men som kan forme et feil syn på fortiden.

Så har du dem som bevisst manipulerer og forandrer fortiden for å fremme sin egen sak. Eksempler på dette er at man i historiebøker forandrer det historiske fokuset for å få frem det poenget, eller de politiske idéene man vil. Slik som at korstogene har gått fra å være en heltefortelling om folk som reiser til det hellige land, og som nå brukes som et skrekkeeksempel på religiøs intoleranse. Et annet grovt eksempel er høyreekstremister som fornektet holocaust fordi det ikke passer inn med deres politiske ideologi.

## **5.4 Opplevelsestursisme og kulturarvsturisme.**

Utrykket *opplevelsesturist* gjenspeiles i et par intervjuene jeg gjorde i forbindelse med denne oppgaven. Nordbryhn, som er musiker og arrangør for Hamar Middelalderfestival, og Morlandstø, som har spilt mye middelaldermusikk og har vært på mange festivaler forteller begge at de tror at publikum ønsker opplevelsen.

Svensson skriver at gjennom å bruke kulturarvsplasser som kreative fritidsarenaer, historiske opplevelsesrom som hun kaller det, kan turistenes ferieopplevelse bli et møte med andre tider, steder og med seg selv. Kulturarvsstedet blir et levendegjort og mangedimensjonalt sosialt rom, og ikke bare et monument fra fordums tid (Svensson

1999:108).

Dette beskriver godt en middelalderfestival. Et kulturarvsområde som middelalderparken i Oslo, Domkirkeodden i Hamar, eller Slottsfjellet i Tønsberg går fra å være et landskap med ruiner fra fordums tider til å bli et levende og kreativt miljø hvor du gjennom alle sanser får oppleve og bli en del av en tid slik vi ser tilbake på den. Svensson skriver at opplevelsen forsterkes i den kontrasten som oppstår i møte med det fortidens fremmede og eksotiske miljøer tilbyr. På denne arenaen kan turister forflytte seg til en annen tid ved hjelp av det rommet som, i denne settingen, festivalen skaper. Ved hjelp av egen fantasi og lek kan man få bli en viking eller en ridder fra middelalderen. Her får både barn og voksne lov til å trå utenfor dagens normer og uskrevne regler blant annet ved å få anledning til å slåss og konkurrere, eller gjøgle og være en annen for en periode (Svensson 1999:109-110).



Patrask på Hamar Middelalderfestival 2013.

## 6 MIDDELALDERFESTIVALER

De senere årene har det vært betydelig økning i antall festivaler i vestlige land. Festival som fenomen er ikke noe nytt; siden antikken kjenner vi til eskapistiske og festlige offentlige sammenkomster preget av feiringer og ritualer (Ryan 2013:215). I dag har festivaler en stor betydning for stadig flere mennesker, og de gir noe ekstra til lokalbefolkning og besøkende festivaldeltakere (Tjora 2013:23). Om det er en middelalderfestival, musikkfestival, matfestival eller bilfestival, flokker mennesker til den for å oppleve noe litt utenom det vanlige og for å treffe likesinnede. Det er ikke uvanlig blant de jeg kjenner at man alltid reiser på de samme festivalene år etter år.

Men hva er egentlig en festival i dag og hvilke fellesnevner har de?

### 6.1 Hva er en festival?

Ifølge Ryan beskriver begrepet *festival* et fenomen som for allmennheten vil gi assosiasjoner til sosialt felleskap, glede, feiring og underholdning” (Ryan 2013:212). Ryan siterer Falassi når hun beskriver hvor ordet festival har sin opprinnelse. Det kommer fra det latinske ordet *festum*, som originalt var delt i to ord: *festum* for offentlig forlystelse, munterhet og livlige festligheter, og *feria* er avholdenhet fra arbeid til ære for gud”. Begge begrepene ble brukt i flertallsform, *fasta* og *feriae*, noe som indikerte at festlighetene varte i flere dager og inkluderte flere ulike typer arrangementer. Videre siterer hun Getz for å si noe om hva en festival er: “feiring har noe å si for festivalen; festivalene må ha et tema, være tilgjengelig for offentligheten og gi mening for lokalsamfunnet; den er en tematisk feiring for folket” (Ryan 2013:215). Hvis man går til bokmålsordboka beskrives festival som et festspill eller et større arrangement med et hovedemne<sup>31</sup>. Den vage beskrivelsen kan ses i sammenheng med at det finnes ulik praksis for hva som kalles en festival (Hompland 2013:291).

Dictionary.reference.com er mer utfyllende når de beskriver det engelske ordet festival, og deler det opp i fire kategorier. De skriver at det kan være en dag, eller et tidspunkt av religiøs eller annen feiring som blant annet kan være markert av fest, seremonier, eller andre høytidsdager. Det kan være en jevnlig markering, jubileum eller feiring. Det kan være en

---

<sup>31</sup> <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=festival&begge=+&ordbok= begge> [lesedato: 21.07.14]

periode, eller program med festlige aktiviteter, kulturarrangementer, eller underholdning. Men det kan også være munterhet og ablegøyer<sup>32</sup>.

Olaf Aagedal og Andreas Hompland skriver en artikkel om festivalscenarier. Disse scenariene bruker de for å kunne tegne et bredt og stilisert grunnlag for valg som aktørene kan møte under skiftende rammevilkår for å kunne behandle mulige fremtider for festivaler generelt (Aagedal og Hompland 2013:290). Selv om forfatterens formål med de tre scenariene er å bruke dem som en ressurs til å reflektere og jobbe med festivaler (Tjora 2013:23), finner jeg dem nyttige for en slags inndeling av festivaltyper. De understreker at scenariene ikke er forskning etter “klassiske vitenskapelige kriterier”, og at scenariene trekker frem forskjellene i festivalene, ikke likhetene (Aagedal og Hompland 2013:290). Selv om scenariene ikke nødvendigvis sier hva en festival er, sier den noe om hva en festival kan være, og derfor har jeg valgt å bruke dem som eksempler her. De tre scenariene de tar for seg er folkefesten, nisjefestivalen og kjedefestivalen.

Folkefesten har bred spennvidde i programmet, og arrangementene har tilbud til mange ulike grupper og interesserte. Den blander sjangrer og kombinerer gjerne kultur, konkurranser og handel. Det kan være en videreførelse eller utvidelse av markedsdager og by- og bygdedager som nå kalles festival. På scenen finner man både amatører og profesjonelle artister, og det er hovedsakelig lokalt publikum. Økonomien er bygget på mye lokal dugnadsinnsats, kommunal støtte, inntekter fra billettsalg og omsetning av varer og tjenester. De har ikke støtte fra næringslivet (Aagedal og Hompland 2013:296-297).

Nisjefestivalen er mer sjangerspesifikke enn folkefestene, og det er ikke så mange av dem. De har et smalt program som er rettet mot en nisje i kulturlivet. De har ambisjoner om nyskaping, som kan vises gjennom bestillingsverk eller nyskapende samarbeidsprosjekter. Publikum er nasjonalt og internasjonalt og artistene er profesjonelle selv om det i spesielle prosjekter kan samarbeides med lokale amatører. Her er de fleste frivillige interessert i et bestemt kulturuttrykk, og det å jobbe som frivillige kan være en form for kompetansebygging man kan føre opp på CV-en, eller man kan bruke det til nettverksbygging. Det er ofte kunst- og kulturinstitusjoner eller nye kulturentreprenører som er arrangører. Økonomien bygges på omfattende offentlig støtte ved siden av billettinntekter fra publikum (Aagedal og Hompland 2013:298-299).

Kjedefestivaler vokser i størrelse, organisasjon, ambisjoner og honorar. Fallhøyden kan derfor være stor. I økonomiske nedgangstider mister man sponsorer, og en rekke festivaler går konkurs når sponsorene trekker seg. De festivalene som overlever blir gjerne

---

<sup>32</sup> <http://dictionary.reference.com/browse/festival> [lesedato: 21.07.14]



profesjonalisert og tatt opp i nasjonale kjeder. De får et klarere kommersielt preg med produkt plassering og navn etter sponsorer. Festivalene baserer seg ikke på frivillige, men det kan likevel være folk der som jobber gratis av ideologiske grunner, fordi det er gøy, og/eller fordi de ønsker å bygge nettverk og CV-en (Aagedal og Hompland 2013:300).

Disse inndelingene er ikke absolutte. Noen av festivalene hører tydelig inn under en av disse tre scenariene, selv om ikke alt i forklaringen er relevant. Andre festivaler hører hjemme i flere kategorier. Den kan være en tydelig folkefest, samtidig som den har en sjanger slik som nisjefestivalene.

### 6.1.1 Hvorfor lager man festivaler og hvem lager festivalene

Næringsaktører kan være leverandører, arrangører eller eiere av festivalene. De samarbeider som regel med frivillige (Tjora 2013:23). Aagedal og Hompland skriver i *Festivalscenarier* at det kan ligge ulike idéer, eller mer eller mindre klare filosofier, bak en festival. Mange har med stedet å gjøre, for gjennom stedet kan man skape lokal identitet og samhold ved at mange er med og gjør en innsats. Han skriver videre at festivaler blir til gjennom ulike aktører, og hvem de aktørene er og hvordan de jobber sammen vil si noe om festivalens profil (Aagedal og Hompland 2013:294).

Hvis vi setter middelalderfestivalene i Hamar og Tønsberg opp mot hverandre kan vi se eksempel på dette. Hamar middelalderfestival arrangeres av Hedmarks Fylkesmuseum<sup>33</sup>, og har tydelig retningslinjer<sup>34</sup> for deltagerne slik at festivalen skal fremstå så historisk som man klarer å få til (Nordbryhn 2013). Tønsberg middelalderfestival arrangeres av kommunen gjennom en arrangørgruppe. Denne festivalen har også uttalte mål om å formidle middelalderhistorie<sup>35</sup>, men bruken av aktører som ikke nødvendigvis formidler middelalderhistorie gjør at festivalen får mer et preg av folkefest med middelaldertema (Nordbryhn 2013). Dette er noe man kan se på middelalderuken på Gotland også, der har de valgt å ha de mest historiske bodene nærme bykjernen og så løser man litt opp på det jo lenger ut man kommer. Det skal være plass til alle, også til en gjeng som kommer hvert år utkledd som 1700-talls pirater (Patrask 2013). Selv om alle festivalene er middelalderfestivaler, har de litt ulike profiler med bakgrunn i hvem som arrangører, hvordan de jobber og hva de gjør.

---

<sup>33</sup> <http://www.middelalderfestival.no/Middelalderfestivalen/Kontakt/tabid/2444/language/nb-NO/Default.aspx> [lesedato 27.08.14]

<sup>34</sup> <http://www.middelalderfestival.no/Middelalderfestivalen/Praktiskinfo/Infomarkedsdeltagere/tabid/2437/language/nb-NO/Default.aspx> [lesedato 27.08.14]

<sup>35</sup> <http://www.tonsbergmiddelalderfestival.no/om-oss-tonsberg-middelalderfestival> [lesedato 27.08.14]

Ulike aktører kan være initiativtakere for å lage en festival. Man har for eksempel arrangører, utøvere, artister, og frivillige. Publikum vil også ha en stor betydning for festivalens profil. Det er også viktig å skille de ulike aktørgruppene som skaper festivalens profil. Aagedal og Hompland nevner grupper som har geografisk tilknytning, amatører, eller profesjonelle, betalte eller ubetalte (Aagedal og Hompland 2013:294).

De lokale aktørgruppene på en festival er ofte initiativtakerne, arrangørene og de frivillige, mens de mindre lokale gjerne er artister og publikum. Dette kan selvfølgelig variere, og sammensetningen av disse gruppene kan si noe om festivalens profil (Aagedal og Hompland 2013:294). Med sammenligningsgrunnlag i Hamar middelalderfestival ser du at de lokale er initiativtakerne, arrangørene er museet på Domkirkeodden og deres ansatte, og en stor del av de frivillige er for eksempel lokale skolebarn, lokale kor- og danseforeninger.

De fleste av artistene kommer utenfra. Det er musikere og gjøglere fra blant annet Sverige, Danmark og Tyskland, og de som slåss med blankvåpen kommer fra flere forskjellige steder i Norge, blant annet Oslo og Bergen. Det er likevel unntak, Canardus Horribilis er et lokalt band hvor blant annet hovedarrangøren for Hamar Middelalderfestivalen er en del av ensemblet.

Noen av kategoriene overlapper hverandre. Et frivillig kor fra området rundt Hamar, og blankvåpenreenactere som reiser fra Bergen og får betalt reise og litt mat kan begge ses på som både frivillige og artister. Det er lett å putte koret som frivillige fordi de krever lite fra arrangørene med hensyn til reisestøtte og koordinering av overnatting. Blankvåpenreenactere som driver med historisk kamp kommer utenbys fra og trenger mer koordinering, og står oppført i budsjettet som artister (Nordbryhn 2013). Her kommer også skillet mellom betalte og ubetalte aktører, som også til dels kan deles opp i amatører eller profesjonelle. Aagedal og Hompland skriver at det ikke kan sammenlignes hundre prosent fordi en profesjonell kan velge å delta på frivillig basis, og amatører kan få betaling som frivillige (Aagedal og Hompland 2013:294).

Jeg har ikke noen statistikk på hvor publikum kommer fra. Dette er jo ikke en festival på samme måte som Roskilde hvor publikum overnatter i telt på stedet, det er det deltagerne. På middelalderfestivalene er det deltagerne, som reenactere og markedsfolk, som bor på området. Derfor er det naturlig at mange av publikum er lokale, men jeg kjenner også flere som reiser til andre byer for å være publikum på middelalderfestivaler

## 6.2 Hva er en middelalderfestival

Lunde skriver at middelalderen er en tid som fascinerer mange, og at det hvert år kommer et stort antall middelalderentusiaster til Hamar middelalderfestival (Lunde 2010:4). Gustafsson skriver at hun fant 43 middelalderarrangementer rundt om i Sverige som lovet middelaldermarkeder, ridderdager, og middelaldergjestebud, men også mer spesifikke arrangementer som feirer Hildegard von Bingen, Birgitta-spel og sverigemesterskap i ridderturning (Gustafsson 2002:17). Det er slik i Norge også. Her er det middelalderfestivaler, men også middelaldermusikkdager, kurs i middelalderhåndverk og så videre.

Men hva er egentlig en middelalderfestival og hva skiller den fra de andre middelalderarrangementene? Ifølge bokmålsordboka vil en middelalderfestival være et større arrangement hvor hovedemnet er middelalderen. Når man ser på [Dictionary.reference.com](http://Dictionary.reference.com) sine ulike beskrivelser av en festival er den beste beskrivelsen for en middelalderfestival en periode med festlige aktiviteter, kulturarrangementer og underholdning. Hvis vi bruker definisjonen fra Aagedal og Hompland kan middelalderfestivalen kalles en kombinasjon av folkefest og nisjefestival. Hamar, som prøver å formidle historien på bakgrunn av at de er et museum, passer som en nisjefestival med elementer fra folkefest. Både Tønsberg og Oslo beskriver seg selv om folkefester på hjemmesidene sine. Tønsberg, som arrangeres av kommunen, har i mine observasjoner mye musikk som ikke egentlig er middelaldermusikk, og drar med frivillige krefter fra nærområdet, og kan derfor fint passe som en folkefest samtidig som de har elementer fra nisjefestivaler. Oslo middelalderfestival har i de årene jeg har hatt med dem å gjøre utviklet seg fra å være en folkefest til å bli mer og mer en nisjefestival.

Hvis jeg med egne ord skal forklare hva en middelalderfestival er vil det høres slik ut: En middelalderfestival er sammenkomst med middelalder som tema, som oftest varer 2-3 dager og avholdes en helg mellom mai og september. Det vil være et ønske om å fremstille middelalderen på en autentisk måte. Men hvor strengt dette håndheves er avhengig av festivalens mål og arrangører. Middelalderen vises blant annet gjennom kulturuttrykk, salgsvarer, mat og aktiviteter. Salgsbodene, aktivitetene og underholdningen vil som regel oppleves som autentisk for middelalderen for uinnvidde, selv om det nødvendigvis ikke er det. Underholdningen kan blant annet være blankvåpenkamp, ridderturning, gjøglere, musikk og historiefortelling. Det er også aktiviteter som oftest er rettet mot barn. Dette kan være prinsesse- og ridderskole, hesteridning, sverdkamp, skyting med pil og bue, med mer.

Festivalene er spesielt rettet mot familier, men prøver også ha noe for både de som ønsker flukt fra hverdagen og de som er opptatt av middelalderhistorie.

Jeg har ikke funnet litteratur som beskriver en definisjon av middelalderfestivalen, men Lotten Gustafsson beskriver Medeltidsveckan på Gotland. Hun skriver at et typisk program hos Medeltidsveckan er en blanding av underholdning, handel, pedagogikk, konkurranser, religionsutøvelse og håndverk (Gustafsson 2002:16). Dette kjenner jeg igjen fra de norske festivalene. Jeg stilte spørsmålet tidligere om hva som skiller middelalderfestivaler fra andre middelalderarrangementer? På middelalderfestivalen vil aktivitetene fra andre middelalderarrangementer som for eksempel musikk, håndverk, og ridderturnering møtes i en setting som er åpen for alle og ikke bare for de som er spesielt interesserte.



Schola Instrumentalis på Oslo Middelalderfestival 2009.

## 7 FELTARBEID

### 7.1 Deltagende observasjon

Forskningsverktøyene jeg brukte i felt var deltagende observasjon og det kvalitative forskningsintervjuet.

Når jeg gjorde deltagende observasjon hadde jeg med meg båndopptaker hvor jeg snakket inn notater og spilte inn lyd fra festivalene. Jeg hadde også skrivebok for å notere og kamera for videoopptak og bilder slik at jeg lett kunne dokumentere det jeg oppfattet som viktig.

Som middelalderreenacter har jeg deltatt på mange festivaler som deltager og bruker ofte middelalderklær. Under feltarbeidet mitt på Hamar bodde jeg i en av deltagerleirene. Jeg valgte å demonstrere når jeg var forsker og når jeg var deltager ved valg av klær. Både på Tønsberg Middelalderfestival og Oslo Middelalderfestival, hvor jeg bare var innom, og all den tid jeg gikk rundt som forsker på Hamar valgte jeg å gå i hverdagsklær. Resten av tiden jeg var på Hamar gikk jeg i middelalderklær. Det er ikke mulig å legge oppgaven helt fra seg på tross av klesbytte, men det var en tydelig og merkbar måte for meg å kunne distansere meg fra deltagerrollen.

Lundsbakken siterer Thagaard på akkurat dette:

[...] 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 i Lundsbakken 2013:23).

Jeg merket dette godt etter at bodene hadde stengt og deltagerne hadde avsluttet sine gjøremål for dagen. I det jeg skiftet til middelalderklær la jeg forskerrollen nesten helt vekk. Det var også tydelig at mennesker jeg hadde vært i samtale med tidligere den dagen ikke kjente meg igjen i disse klærne. På den motsatte enden var det også tydelig at jeg gled litt i bakgrunnen for de jeg kjenner når jeg gikk kledd i sivilt. Jeg ble bare en av alle turistene.

## 7.2 Intervjuer

Jeg har gjort fem kvalitative intervjuer av litt ulik art. Til intervjuene hadde jeg et intervjueskjema, og jeg brukte båndopptaker til å dokumentere alt som ble sagt. Intervjuene transkriberte jeg over til tekst i etterkant. Jeg har brukt både ukjente, venner og bekjente som informanter. Dette kunne kanskje vært vanskelig hvis jeg hadde et belastende forskningstema (Lundsbakken 2013:30), men det har vært helt uproblematisk i denne sammenhengen.

Jeg gjorde to spontane intervjuer på Hamar Middelalderfestival. Det første med to kvinner som selv har spilt musikk på ulike middelalderfestivaler, men som denne gangen var der som deltagere med Kongshirden 1260<sup>36</sup>. Det andre intervjuet var med en frivillig musikkgruppe som ikke var annonsert i programmet og som spilte rundt på festivalområdet.

På Oslo Middelalderfestival gjorde jeg to planlagte intervjuer. Der hadde jeg på forhånd kontaktet to middelalderband som skulle spille på festivalen og avtalt intervjuer under Oslo Middelalderfestival. Intervjuene ble gjort under festivalen av praktiske årsaker siden det ene bandet Patrask er fra Sverige, og det andre bandet Virelai er fra Danmark.

Jeg gjorde et intervju med hovedarrangøren til Hamar Middelalderfestival, Ranveig Nordbryhn. Å få nok tid med en festivalarrangører under festivalen er utrolig vanskelig, og siden ferien kom rett etterpå hadde vi intervjuet senere på høsten. Da reiste jeg tilbake til Hamar og Domkirkeodden og hadde et lengre intervju med henne hovedsakelig som arrangør, men også som musiker.

Den svenske gruppen Krabat hørte jeg for første gang på Hamar Middelalderfestival året etter de andre intervjuene, i 2014. Jeg hadde ikke planlagt å gjøre noen intervjuer på festivalen og spurte dem om kontaktinformasjon. Intervjuet ble sendt til dem på mail, og er det eneste intervjuet som ble besvart skriftlig.

Det er vanskelig å vite hva slags spørsmål man burde stille på forhånd. Det er nå som jeg nærmer meg slutten av oppgaven at jeg føler jeg har best oversikt og kontroll over hva slags spørsmål jeg burde ha stilt informantene mine.

Opplevelsen jeg hadde av å ikke ha kontroll kan være et resultat av min uerfarenhet som intervjuer, men det kan også ha noe med settingen å gjøre. Et par av intervjuene ble gjort mellom opptredende til musikerne, og det var mennesker jeg ikke hadde truffet før. Jeg merket forskjell da jeg intervjuet informanter jeg kjente fra før, som når jeg intervjuet Morlandstø og Wennberg på Hamar middelalderfestival. Jeg merket også forskjell da jeg hadde litt bedre tid til å utføre intervjuet som med de frivillige musikerne i Tritonus Cantantes

---

<sup>36</sup> <http://kongshirden.no/om-kongshirden-1260/> [lesedato: 12.10.14]

på Hamar Middelalderfestival. I begge disse tilfellene opplevde jeg en større ro under intervjuet. Det intervjuet som jeg følte størst ro og kontroll over var det intervjuet hvor jeg både hadde god tid og kjente informanten fra før, slik det var i intervjuet med Ranveig Nordbryhn.

### **7.3 Arbeidet med de tre festivalene**

Sammenlignet med Sverige har ikke Norge så mange middelalderfestivaler, vi har derimot en del vikingfestivaler. Som jeg har nevnt tidligere var det ikke så mange arrangementer å velge mellom da jeg skulle velge egnede festivaler til feltarbeidet mitt. Middelalderfestivalene på Hamar, Tønsberg og Oslo ble grunnlaget for forskningen min, med vekt på Hamar Middelalderfestival, og Tønsberg og Oslo som sammenligningsgrunnlag. Dette er tre godt etablerte festivaler som har fokus på middelalderen. Det er festivaler jeg i større og mindre grad har hatt kjennskap til på forhånd. Geografisk ligger de ikke så langt unna hverandre, sammenlignet med middelalderfestivaler på Vestlandet. De tre festivalene bruker flere av de samme artistene, og har også overlapp av deltagere og besøkende. Under feltarbeidet mitt varte Hamar og Tønsberg fra fredag-søndag, og Oslo fra lørdag-søndag. Fra og med 2014 varer alle festivalene 3 dager, fra fredag-søndag. De lå også tidsmessig tett inntil hverandre når jeg gjorde feltarbeidet mitt; over tre uker var det festival hver helg i rekkefølgen Tønsberg - Hamar - Oslo.

#### **7.3.1 Tønsberg Middelalderfestival**

Jeg startet forskningen min på dagsbesøk til Tønsberg Middelalderfestival. Av de tre festivalene var dette den eneste jeg ikke hadde vært på tidligere. Selv om det er mye likt, og jeg traff flere kjente deltagere der, gav det meg likevel en sjansen til å se en festival med nye øyne. Jeg fikk materiale jeg bruke som sammenligningsgrunnlag med Hamar Middelalderfestival. Det som kanskje var viktigst for meg var at jeg fikk en god anledning til å prøve meg som forsker før jeg skulle gjøre feltarbeidet på Hamar.

Jeg reiste dit i sivil den første dagen av festivalen, fredagen. På mange måter opplevde jeg at festivalen ikke hadde kommet ordentlig i gang, samtidig var det ikke så mange mennesker, slik at jeg fikk observert ganske uforstyrret. Jeg observerte kun de programpunktene som inneholdt musikk.

### **7.3.2 Hamar Middelalderfestival**

På Hamar Middelalderfestival tilbragte jeg lørdag og søndag for å gjøre feltarbeidet mitt. Dette er en festival jeg har tilbrakt mye tid på. Første gang dro jeg dit med mine søstre for å se vår bror slåss med blankvåpen, og vi fikk inngangsbilletten ved å tilby festivalen å spille musikk på festivalområdet. Årene etter har jeg vært der med ulike ensembler for musikk og teater, og jeg har vært der som en del av leiren til blankvåpengruppen Kongshirden 1260. Jeg har bodd både i en bygning på området og i teltleiren. Det er derfor ikke så unaturlig at jeg kjenner mange av de menneskene som er med å lage denne festivalen.

Jeg kom til festivalens andre dag, lørdagen, og ble til søndag. Jeg fulgte opp så mange av de musikalske programpunktene jeg kunne i løpet av de to dagene, både teoretiske og praktiske programpunkter. Jeg bodde i leiren til Kongshirden 1260 denne gangen også. Dette, sammen med det at jeg kjenner mange av deltagerne fra, før gjorde at jeg som sagt valgte å gå kledd i sivil istedenfor middelalderklær.

### **7.3.3 Oslo Middelalderfestival**

Jeg dro til Oslo Middelalderfestival kledd i sivil den siste dagen av festivalen, søndagen. Som på Hamar har jeg også vært her tidligere. Her har jeg opptrådt med musikk og teater, vært på besøk, og jobbet med aktiviteter for barn. Selv om jeg kjenner flere av de som er deltagere her, er det ikke like mange kjente som på Hamar Middelalderfestival. Grunnen til dette er at hirdsamlingen i Hamar trekker flere mennesker fra mange steder i landet enn i Oslo. Jeg har heller aldri overnattet på stedet. Dette gir meg en større distanse til festivalen enn det jeg har til Hamar.

Den viktigste grunnen til at jeg reiste inn til Oslo Middelalderfestival var for å gjøre to intervjuer. Jeg passet likevel på å få med meg det jeg kunne av de musikalske programpunktene når jeg først var der.

## **7.4 Mine erfaringer som middelaldermusiker**

Jeg startet å spille middelaldermusikk i Schola Instrumentalis høsten 2005. Jeg har i etterkant gjort flere mindre prosjekter både alene og sammen med andre. Jeg har for eksempel spilt på festivaler, julebord og til dans. Jeg vil under presentere Schola Instrumentalis og Ludus Danielis som har vært to av de prosjektene jeg har lært mest av i de årene jeg har jobbet med middelaldermusikk.



### 7.4.1 Schola Instrumentalis

Schola Instrumentalis var tidligmusikkensemblet på Institutt for Musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. Under ledelse av Sverre Jensen var det i mange år emne ved instituttet som gav fem studiepoeng. Selv om emnesiden skriver at det man skulle spille var musikk fra middelalderen, renessansen og barokken var Schola Instrumentalis et middelalderensemble. Instrumentene som ble brukt ble byttet ut avhengig av hva slags instrumentalister som gikk i ensemblet der og da, og hva slags musikk som ble spilt<sup>37</sup>. Sverre Jensen er en aktiv instrumentmaker og hadde laget de fleste instrumentene som ble brukt i ensemblet. Selv om ensemblet var et emne på Musikkvitenskap var det mange studenter fra andre fakulteter, og middelalderinteresserte musikere fra andre steder som var innom ensemblet i årenes løp. For mange, også for meg, var Schola Instrumentalis det første møtet med middelaldermusikk. Ylva Sjaastad beskriver det slik:

Første gang jeg selv sang middelaldermusikk var som fersk musikkstudent ved Universitetet i Oslo i 1994. Jeg troppet opp på øvelse hos instituttets middelalderensemble, Schola Instrumentalis, og ble der så i fem år (Sjaastad 2006:innledning).

I løpet av min tid i Schola Instrumentalis spilte vi middelaldermusikk fra hele Europa. Blant annet franske *estampier*, musikk fra *Robin og Marion* av Adam de la Halle, utdrag fra *Cantigas de Santa Maria* og norske middelalderballader. Det var musikk fra England, Norge, Frankrike, Spania, Portugal og Italia. Sverre Jensen har drevet med middelaldermusikk i mange år, og han har blant annet spilt med middelalderensemblet Kalenda Maya siden 1979. Jensen tok med seg sin erfaring og store repertoar inn i Schola Instrumentalis og la grobunn for at mange nysgjerrige unge musikere siden har fortsatt med middelaldermusikk i større og mindre grad.

### 7.4.2 Ludus Danielis og Compitum Theatrum

Ludus Danielis er et middelalderspill fra starten av 1200-tallet skrevet av studenter ved katedralen i Beauvais. Å sette opp et middelalderspill var en idé jeg fikk etter å ha bli inspirert av andre reenactere og den musikken vi spilte i Schola Instrumentalis. At det ble nettop Ludus Danielis var mer av tilfeldighet enn noe annet når den dukket opp i et søk på Bibsys mens jeg søkte etter middelalderspill.

---

<sup>37</sup> <http://www.uio.no/studier/emner/hf/imv/MUS2352/> [lesedato: 12.10.14]

Flere av de som var med på prosjektet hadde spilt middelaldermusikk med Schola Instrumentalis og mange var opptatt av levende historie. Vi var en gjeng med unge og entusiastiske ungdommer med meg selv i spissen som dannet gruppen Compitum Theatrum for å sette opp Ludus Danielis. Prosjektet ble gjennomført våren 2008 og resulterte i fire oppsetninger. To på middelalderfestivalen på Hamar og to på middelalderfestivalen i Oslo.

Samme vår skrev jeg semesteroppgaven *Historisk korrekt* på Institutt for Musikkvitenskap ved UiO (Løsnes 2008). Den handlet om hvor langt man kan og bør gå for å være historisk korrekt, og jeg presenterte målsetningen vi hadde for forestillingen i den oppgaven.

“Det jeg ønsket å se på når jeg startet var hvor mye vi egentlig kan vite av historisk korrekt fakta, og hvor mye vi kan bruke og fremdeles gjøre det forståelig for publikum” (Løsnes 2008:3).

Med det mente jeg at målet var å jobbe så autentisk vi kunne uten å ødelegge forståelsen for de moderne tilskuerne. Menneskene i dag har en helt annen forutsetning for å skjønne et stykke som Ludus Danielis enn de hadde i middelalderen. Sjaastad skriver at det sannsynligvis vil være forskjell på hvordan publikum oppfatter en gitt lyd i dag og i middelalderen hvor de hadde andre musikalske referanserammer (Sjaastad 2006:27). Derfor vil vi, uansett hvor mye vi prøver, aldri ha muligheten til å kunne forstå middelaldermusikken, teateret o.l. slik et middelaldermennesket gjorde det. I en forelesning om norsk folkelig dans sa Mette Vårdal at verden før gikk i ring, mens den i dag går i en linje. I “gamle dager” ville du ha samme yrke som din far, og hvert år ville se ut som de foregående årene (Vårdal 2008). Å prøve å sette en strek inn i en sirkel blir som å se på et barn med lekeklossene sine som forgjeves forsøker å presse firkanten ned i hullet til sirkelen. Vårdal forteller at mange synes ballett bare er veiving med armene og uforståelig. Det er fordi de ikke kan ballettspråket. Publikum før og det aktive publikum i dag vet at hver lille bevegelse i balletten har en betydning (Vårdal 2008). Slik er det også med middelalderen, den er full av små bevegelser som har betydning. Noe vet vi hva betyr, mens annet vil være helt ukjent for oss og vil forbli en hemmelighet begravet med menneskene fra fortiden. Jeg kan vise til et eksempel fra middelalderen hvor det å peke med rett finger er en anklage, i motsetning til å peke med bøyd finger, som er uten anklage (Ogden 1997:26). Dette ga kanskje mening for publikum før, men for publikum i dag vil ikke det gi mening med mindre de har fått det beskrevet på forhånd.

På andre siden har du det som er historisk korrekt for middelalderen, men gir en helt annen betydning for dagens publikum. Et eksempel på dette er setningen i teksten fra Ludus

Danielis, *Daniel, jeg velger deg*. Det var helt riktig å oversette setningen slik, men er man i riktig alder vil man fort assosiere dette med TV-serien for barn, *Pokemon*, hvor setningen brukes for velge pokemondyr til kamp.

I oppgaven *Historisk Korrekt* forteller jeg hvordan jeg i løpet av prosessen i arbeidet med Ludus Danielis skjønner at det moderne publikummet trenger en forelesning før forestillingen skal begynne for å få en historisk forståelse for hva det er som skjer på scenen (Løsnes 2008:9-10).

Når vi tar hensyn til publikum, kan vi bli nødt til å gå på kompromiss med det som er historisk korrekt. Likevel kan man si at selv om man både i middelalderen og i dag kan ha flere målsetninger for å sette opp en forestilling, så er det stor sannsynlighet for at publikum var et av målene den gang slik det er for oss. Alt som skjer på scenen skal bli forstått av et publikum. Det er i denne sammenheng at jeg stilte meg spørsmålet hvor langt *bør* man gå for å være historisk korrekt, og endte opp med å skrive en oppgave om det. For å kunne gjøre stykket forståelig for publikum kan man bli nødt til gjøre større eller mindre forandringer.

Den første tydelige forandringen vi gjorde i arbeidet med Ludus Danielis var å forandre på språket. Det ville vært historisk korrekt å sette Ludus Danielis opp på originalspråket Latin. Både i dag og den gang er det veldig få som forstår Latin. I andre middelalderspill, som for eksempel *Spillet om Robin og Marion*, er oppsetningen originalt på gammelfransk. Her kan man diskutere at det vil være historisk riktig å sette opp stykket på originalspråket, samtidig er det også historisk riktig å sette det opp på et språk folk forstår. Begge deler vil være historisk korrekt avhengig av hvilken autentisitet du ønsker å bruke. Å oversette Ludus Danielis var kanskje ikke historisk riktig, men vi ønsket å nå et litt bredere publikum med tanke på at stykket skulle bli satt opp på middelalderfestivaler hvor det kommer mange familier.

Vi kontaktet noen middelalderfestivaler for å få satt opp stykket vårt. Festivalene var interessert i å vite hva som var konseptet vårt, for de ønsket program som forsøker å gjenskape middelalderen. Det å sette opp Ludus Danielis på en middelalderfestival, som i tillegg er på sommeren, var historisk feil i forhold til spillets opprinnelige spilletid og -sted. Dunbar Ogden skriver at spillet om Daniel ville ha blitt urfremført i katedralen kjent som *Basse Euvre* som var hovedsete for tilbedelse i Beauvaise på den tiden (Ogden 1997:11). Videre skriver Ogden at takket være arbeidet til Margot Fassler kan vi være ganske sikre på Daniel sin plass på den liturgiske kalenderen, nemlig på dagen til *the Feast of the Circumscision*, 1. Januar (Ogden 1997:17). Han mener det er mest sannsynlig at Ludus

Danielis ble fremført under Matins<sup>38</sup>, siden det siste som står i teksten er at *Te Deum* skal synges (Ogden 1997:17) For å gjøre en tidsriktig oppsetning av Ludus Danielis, burde vi derfor ha satt det opp på nyåret under en gudstjeneste i en katedral.

På et middelaldermarked kommer middelalderinteresserte personer og familier som ønsker en aktivitetsdag sammen. Når vi har tatt stykket ut av sin sammenheng og velger å vise det på et middelaldermarked vil vi ha mulighet til å kunne nå et bredere publikum enn vi kanskje ville ha gjort dersom vi satte det opp i en kirke i julen. Samtidig er det replikker i stykket som passer bedre rundt juletider da det under forestillingen kommer flere hint om Jesu ankomst. Ogden skriver:

While the story of Daniel belongs to the Old Testament, specific attention is given in *The Play of Daniel* to the birth of Christ, and this clearly locates it in the liturgical calendar as a drama firmly linked to the Christmas festivities (Ogden 1997:15).

Stykket avsluttes med at Daniel profeterer om at Jesus skal komme og en engel kommer for å forkynne at barnet er født. Når det er forsommer og du er med familien din på en middelalderfestival, kan det virke malplassert. For å gi publikum samme forståelse som en selv har er man nødt til å kommunisere med dem.

Selv om det kan være problematisk å skulle sette opp et stykke helt tidsriktig så er det ikke nødvendigvis helt uproblematisk å skulle ta stykket ut fra sin kontekst heller. Sjaastad skriver:

Siden den moderne konsertinstitusjonen ikke eksisterte på den tiden, er det ingen selvfølge at middelaldermusikk uten videre egner seg for fremførelse på konsertpodiet på samme måte som klassisk musikk. Når det gjelder liturgisk musikk er det til en viss grad mulig å gjenskape en kontekst liknende den vi finner i middelalderen i og med at messen fortsatt eksisterer som fenomen, men det vil likevel være et problem at samfunnet som helhet ikke har samme forhold til kristen tro som den gangen og at musikken ikke får det samme følelsesmessige innholdet eller samme konnotasjoner i dag (Sjaastad 2006:31).

I denne sammenhengen tror jeg ikke det var spesielt forstyrrende for noen at Jesu komme ble forkynt på sommeren. Når vi inviterte publikum til å stille spørsmål i etterkant av forestillingen fikk vi kun spørsmål om instrumentene vi brukte. De virket som om publikum flest var interessert i underholdningen og fant historiske kostymer og historiske instrumenter mer interessant enn stykkets kontekst i den samtiden den ble skrevet i.

---

<sup>38</sup> Matins var gudstjeneste på morgenen ved soloppgang

### 7.4.3 Observasjoner fra festivalene

Observasjonene i feltarbeidet mitt ble gjort for å kunne supplere ekstra informasjon ved siden av intervjuene. Jeg skal likevel si litt om noen av de erfaringene jeg fikk.

Før jeg begynte på feltarbeidet hadde jeg en forestilling om at det var blitt mer historisk middelaldermusikk på festivalene de siste årene enn det hadde vært tidligere. Skrekkehistorier om janitsjarorkestre og egne erfaringer med musikk som ikke hadde stor forankring i middelalderen hadde jeg sett stadig mindre til. Selv om dette var min erfaring fra de siste årene, viste det seg raskt at jeg hadde fått den oppfatningen på bakgrunn av hvilke festivaler jeg hadde vært på. Mitt første besøk var på Tønsberg Middelalderfestival hvor jeg ikke hadde vært før. Der ble jeg møtt av mye musikk; det var bossa nova, filmmusikk, populærmusikk, irsk musikk, en form for joikinspirert sang, og middelalderballader. Det hele ga en eklektisk atmosfære, og sa veldig lite om middelalderen som periode. Det skal sies at jeg ikke hadde anledning til å være der så lenge. Jeg fikk bare med meg starten av festivalen og helhetsinntrykket mitt er påvirket av det. Jeg vet at jeg gikk glipp av flere musikere på Tønsberg Middelalderfestival som jobber mer med historisk materiale.

På Hamar Middelalderfestival var jeg i nesten to dager. Der fikk jeg med meg en mye større del av programmet. Selv om det var mye ulik musikk her også, var det mye mindre av musikken som tydelig ikke hører hjemme i middelalderen. Den største oppdagelsen her var alle de musikalske perlene man oppdaget hvis man aktivt brukte programmet. Den musikken som spilles på markedet er den man får med seg fordi den høres over hele området, og det er gjerne den musikken folk forbinder med middelalderfestivaler. Den er gjerne høylytt og livlig, og den spilles rundt på hele området. Når jeg fulgte med i programmet viste det seg at programmet hadde mye større bredde enn man skulle tro når man bare går rundt på festivalområdet. Disse programpunktene er man nødt til å oppsøke selv og besto dette året av blant annet musikalske foredrag og mange små konserter.

Jeg var hovedsakelig på Oslo Middelalderfestival for å intervju noen av informantene mine. Jeg gikk på noen konserter, men gjorde ikke deltagende observasjon der i samme grad som jeg gjorde på de andre festivalene. Det jeg likevel observerte etter å ha vært på alle tre festivalene er hvordan arrangørene skaper litt forskjellig stemning på tre festivaler som på mange måter er like. Alle festivalene er middelalderfestivaler, og mange av de samme musikerne reiser mellom de ulike festivalene for å spille. Jeg har ikke studert dette veldig nøye, men det kan virke som om bruken av frivillige i tillegg til de innleide musikerne, og hvordan de bruker musikerne på markedsområder har hatt mye å si for å skape de ulike

stemningene.

#### **7.4.4 Noen generelle erfaringer**

De siste ni årene har jeg spilt og jobbet med middelaldermusikk i ulike sammenhenger. Jeg har blant annet spilt i forskjellige ensembler, holdt egne konserter, spilte på flere festivaler og julebord. Jeg har spilt med mange ulike mennesker, noen som har spilt middelaldermusikk i flere tiår og noen som har spilte det for første gang sammen med meg. Musikken jeg har spilt har vært fra mange flere Europeiske land som England, Frankrike, Italia, Portugal, Norge og Tyskland. I løpet av den tiden har jeg lært at det ikke alltid er så lett å finne repertoar hvis man ikke vet hva man leter etter. Selv når man vet hva man leter etter kan det være vanskelig å finne og tyde manuskripter, og det kan være vanskelig å finne musikken oversatt til moderne noteskrift. Selv om jeg de siste årene har blitt flinkere til å finne noter, og jeg stadig lærer mer, synes jeg likevel at jeg kan lite om musikken og hvordan den burde fremføres. Det er mange meninger om hvordan det skal gjøres og musikken tolkes på veldig forskjellige måter. Det er kanskje det som gjør musikken så spennende? Uansett hvor mye man forsker er man nødt til å være kreativ og lage sine egne tolkninger av musikken.

Som musiker kan det være vanskelig å få forståelse for det arbeidet man gjør som kunstner. Som middelaldermusiker kan det også være vanskelig å vite hva arbeidsgiveren forventer av deg når de bestiller middelaldermusikk. Selv om de fleste arrangører har en idé om hva de ønsker seg av musikk, har de ikke nødvendigvis den kunnskapen eller nettverket som skal til for å finne det de ønsker seg av musikk. Middelaldermusikk kan være så mye forskjellig at man må ha hørt musikken og musikerne for å vite hva det er man får. Jeg har blitt leid inn i på festival der de egentlig ønsket å få høylytte markedsmusikere som kunne gå rundt på festivalområdet. Jeg fortalte arrangørene på forhånd at ensemblet jeg spilte med ikke hadde den typen formidlingsform da instrumentene våre har et lavt volum og er bedre egnet til å sitte på ett sted. Det virket likevel som om det var den typen musikk de forventet nesten opp til en uke før vi skulle spille og jeg følte at jeg drev med opplæring av arrangørene. Det er derfor viktig å være tydelig på hva man driver med slik at uerfarne arrangører vet hva de får.

#### **7.5 Intervjuene**

Her presentere jeg alle intervjuene jeg har gjort. Disse intervjuene er sammenfattet av meg etter beste evne. Alle intervjuer og sitater er skrevet på norsk, selv om flere av dem var på

svensk eller dansk. I intervjuene er det informantenes forklaringer og meninger som hovedsakelig kommer frem. Hvis det kommer fra andre kilder, eller er mine meninger, så vil dette bli understreket.

### **7.5.1 Intervju med Carita Bræstrup Løsnes Morlandstø og Cecilie Wennberg**

Dette intervjuet er med to av deltagerne på Hamar Middelalderfestival. Selv om de begge har spilt middelaldermusikk, intervjues de her i sine roller som deltagere på festivalen. Intervjuet ble gjort spontant, uten bruk av intervjuguide.

Morlandstø og Wennberg har begge bakgrunn fra middelalderensemblet Schola Instrumentalis og prosjektet Ludus Danielis med Compitum Theatrum. Morlandstø har også spilt små middelalderkonserter og spilt stemningsmusikk på flere middelalderfestivaler sammen med søsknene sine.

Under intervjuet er de på Hamar Middelalderfestival sammen Kongshirden 1260, som er en blankvåpengruppe fra Bergen. De passer for anledningen barn, bål og leiren når resten av gruppen har kampoppvisning, ellers er de der for det sosiale: Hygge seg med kjente, god stemning, koselig marked og ting som skjer.

Morlandstø forteller at hun synes det er kjekt med musikk på festivalene, fordi det skaper liv og at musikken gir stemning fordi den bærer utover festivalområdet. Du hører den selv om du ikke er på konserten eller i nærheten av der det spilles. Hun synes også at siden musikken er en del av historien, er det naturlig å presentere den på festivalen.

Hun foretrekker at det er variert musikk og program. Hun liker at det ikke bare er musikk i høyt tempo, men også rolig musikk.

Wennberg forteller at når hun drar på middelalderfestivaler håper hun på å få høre ordentlig middelaldermusikk med autentiske instrumenter, og helst ikke noe annet. Men hun vet av erfaring at det blant annet blir mye arrangert populærmusikk, noen hun personlig ikke er så veldig glad for. Til forskjell fra Wennberg, synes Morlandstø det kan være underholdende med en poplåt innimellom, men foretrekker også å høre faktisk middelaldermusikk.

Morlandstø forteller at hun liker og ønsker at det er en del av den ordentlige middelaldermusikken med autentiske instrumenter. Det hun derimot forventer å høre er sekkepiper hele dagen. Når det kommer til sekkepiper synes både hun og Wennberg at det er både koselig, fint og at de skaper stemning til en viss grad. Utfordringen er at instrumentene ljoimer så sterkt at man hører dem veldig godt uansett hvor på området man er. Det kan godt

være andre som spiller, men det er sekkepipen man hører, derfor kan det bli voldsomt når de spiller hele dagen.

Wennberg forteller at hun synes det var mye stemning med en musiker som dette året satt alene og spilte nøkkelharpe på veien med en kopp foran seg. Det var noe som ga henne god stemning, noe Morlandstø sier seg veldig enig i. Morlandstø forteller at Patrask er veldig synlige i festivalbildet, mens han som spiller nøkkelharpe glir han mer inn som en del av atmosfæren. Nøkkelharpespilleren gjør ikke så mye ut av seg, og musikken bare er der. Hun synes at begge deler er fint å ha på festivalen fordi det skaper variasjon. Hvis alle musikerne sitter i et hjørne ville man ikke synes at han med nøkkelharpe var så spesiell.

Når jeg spør dem om de synes at all musikken på festivalen snakker like mye til publikum, eller er like publikumsvennlig, sier at Wennberg at hun synes at det er mye publikumskommunikasjon fra noen av de mer livlige sekkepipebandene. Morlandstø er enig i dette og sier at hun tror at publikum flest ønsker opplevelsen. De ønsker gjerne å høre sekkepipene (markedsmusikken), mens det kommer mer spesielt interesserte for å høre sånn musikk som Schola Instrumentalis spiller (konsertmusikken). Hun sier også at Schola Instrumentalis spiller autentisk musikk, men at det innimellom ble mye noter og at publikum kanskje ikke blir like engasjert av den musikken. Wennberg er enig i dette og sier at den musikken passet bedre til å sitte i en krok et sted enn å gå rundt. Morlandstø sier at grunnen til at de passet bedre i en krok er fordi instrumentene ikke bærer så langt. Selv om noe av musikken de spilte var livlig og kunne vært interessant ute på markedet, ville man ikke fått så mye med seg. Hun tror at publikum ville fått mer ut av å sette seg ned for å lytte. Wennberg forteller at den typen musikk som hun spilte med Schola Instrumentalis er den typen musikk hun håper på å høre når hun kommer til festivaler, men både hun og Morlandstø er enige i at de ønsker variasjon.

Jeg spør dem om hva de tenker om bruken av lokale krefter, for det er ikke alt det de lokale spiller eller synger som er historisk korrekt. Wennberg sier at hun synes festivalene burde ha med så mange som mulig slik at man får musikk over alt på festivalen, og hvis man først skal spille noe som ikke er historisk riktig foretrekker hun folkemusikk fremfor popmusikk. Morlandstø er enig med Wennberg om at det er flott å ha mye folk på området, og at det er viktig å ha med lokalsamfunnet. Hvis man ikke engasjerer lokalsamfunnet vil de være mindre interessert i å slutte opp om festivalen. Hun avslutter med å si:

Men det hadde jo vært enda bedre om det var middelaldermusikk til et middelaldermarked. Jeg vet ikke jeg, kunne de danset samme dansen til en middelalderlåt? [...] Jeg bare spør? (Morlandstø 2013).



### 7.5.2 Tritonus Cantantes

Tritonus Cantantes er et frivillig ensemble som jeg intervjuet under Hamar Middelalderfestival. Dette var ikke et planlagt intervju, men et intervju jeg spurte om jeg kunne gjøre da jeg traff dem på Hamar Middelalderfestival etter å ha hørt dem spille helgen før på Tønsberg Middelalderfestival. Intervjuet foregår i det store teltet på festivalen hvor det er scene og serveres mat.

Tritonus Cantantes er et ensemble fra Vestfold som driver med mye sang, hovedsakelig fra den norske balladetradisjonen. Sangen er det viktigste for dem, som på festivalen akkompagnertes av barytonukulele sammen med tromme og munnharpe. De består av seks medlemmer: Cathrine Andreassen og Katrine Stange Nilsen på sang. Jørn Andreassen på sang, lutt, gitar og ukulele. Marius Andersen og Alick King på trommer og perkusjon. Gjermund Johannesen på sang og munnharpe<sup>39</sup>.

De startet med å spille musikk på laiv, og i den sammenhengen øvde de inn balladen *Lille Karen*. Overgangen til middelalderfestival ble gjort da Tønsberg Middelalderfestival ønsket at de skulle arrangere laiv på festivalen. Spilleoppdragene deres er hovedsakelig på middelalderfestivalene Tønsberg og Hamar, og på laiv.

I intervjuet spurte jeg om de tok noen musikalske hensyn når de dro for å spille på middelalderfestivaler. De fortalte at de hovedsakelige bruker det samme repertoaret alle steder de spiller. Unntaket er sanger om laiv-guddommer. De blir ikke tatt med på middelalderfestivaler, og sanger med kristne tekster tar de ikke med seg inn i laiv-verdenen. Musikken henter de inspirasjon til fra innspillinger av middelalderballader, blant annet fra gruppen Folque. De finner mange tekster i balladearkivet<sup>40</sup>, men siden det ikke ligger melodier på nett leter de opp andre musikere som har spilt inn sangene for å lære dem, som for eksempel gruppen Gåte sin innspilling av *Bendik og Årolilja*. De forteller at de bruker de artistene som er for å finne melodier. Jørn Andreassen sier:

Det jeg liker med balladene er spesielt tekstene. Melodiene er ikke alltid kjempespennende, de er meditative som går om igjen lissom. Tekstene, de kan ikke lære oss hvordan de levde, men de kan lære oss hvordan de tenkte. Det kan du finne mye av der, og det er moro (Tritonus Cantates 2013).

De varierer hvor de spiller under festivalen. De har hatt opptreder på vertshus, spilt forskjellige steder ute på markedet og de har bare vandret rundt på festivalen. Tritonus Cantantes forteller at siden de bruker stemmene sine, når de ikke ut til like mange som de med

---

<sup>39</sup> <https://sites.google.com/site/tritonuscantantes/medlemmene> [lesedato: 12.10.14]

<sup>40</sup> [http://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/arkiv\\_gml.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/arkiv_gml.html) [lesedato: 12.10.14]

sekkepiper og skalmeier. Stemmene kan fort drukne blant de andre lydene, så hvis folk ønsker å høre på dem må de komme nærmere. De forteller blant annet om en hendelse på Tønsberg Middelalderfestival uken før hvor de var satt opp til å spille ute. Bak dem var det en arena med mikrofonanlegg som drev med bueskyting, og i det store teltet var det et danseensemble som danset til musikk med store trommer. Tritonus Cantantes sto i midten og det var vanskelig for publikum å høre teksten. De har også spilt i teltet et tidligere år hvor det var bryllup på festivalen, da var det så mye lyd i teltet at de ikke klarte å høre hverandre heller.

De forteller at de driver med dette først og fremst fordi de liker det selv, og så viser det seg at det er andre som også har litt sansen for det og stopper opp, mens andre går rett forbi, men at det er en del av settingen. Det er også en del av dem som strener forbi som senere på kvelden sier at de synes det er veldig god stemning (Tritonus Cantantes 2013).

### 7.5.3 Virelai

Virelai er et dansk middelalderensemble som jeg hadde avtalt å ha et intervju med under middelalderfestivalen i Oslo. Ensemblet består av Mia Guldhammer på sang, perkusjon og fløyte, Martin Seeberg som spiller fløyte, bratsj, munnharpe, skalmeie og sekkepipe, Søren Hammerlund på dreielire, mandola og sang, og Jacob Lund som spiller davul, darbouka og annet slagverk. I motsetning til Tritonus Cantantes og Patrask, hvor jeg hadde gruppeintervju snakket jeg her med en representant fra ensemblet, Søren Hammerlund. Vi satte oss i ruinene av Clemenskirken for å snakke. Han starter intervjuet med å fortelle at Virelai er et gammelfransk ord for skjønnheten ved musikk, dans og poesi.

Før de begynte med middelaldermusikk hadde ensemblets medlemmer holdt på med andre sjangere. Noen hadde spilt irsk musikk, en hadde spilt samba, en tredje hadde sunget med sitt familieorkester og en hadde spilt rockemusikk. I 1999 startet de med middelaldermusikk og gruppen Virelai. Det var mange scener i Danmark for denne sjangeren, og de kunne gå direkte fra å kjøpe instrumenter til å tjene penger på å spille på markeder. Og så syntes de det var veldig hyggelig å kunne spille på markeder.

Jeg spurte Hammerlund om å fortelle om hvor de finner musikken sin:

I Danmark der har vi en stor samling av gamle middelalderballader. Det er tolv tykke telefonbøker hvor det finnes riktig mange kilder til musikken med noter. Det finnes også et folkemusikkmiljø i Danmark. Det er ganske lite, men det er veldig sterkt, hvor de synger noen av disse her balladene. Vi har arbeidet mye med hver enkelt sang for å prøve på å gjøre dem, ikke nåtidige, heller ikke moderne, men slik at de passer til våre ører og samtidig er historiske. Så det får et autentisk uttrykk, men som vi kan forstå som moderne mennesker. Det er et produkt, den måten vi har valgt å gjøre det på. Det finnes også en del innspillinger og notesamlinger fra forskjellige grupper rundt omkring

i Europa som har spilt middelaldermusikk igjennom mange årtier. Så man kan si at det Virelai spiller er en blanding av nordiske middelalderballader og europeisk danse- og folkemusikk. Det har vært en slags internasjonal musikkscene allerede i middelalderen hvor musikantene har reist rundt. Hvor det har vært, fra hoffene og adelen, en musikalsk samhörighet hvor noen av de samme sangene har blitt spilt. Og man kan si at det har vært en høykultur i Italia, Spania og Frankrike spesielt, som inspirerte hverandre og lot inspirasjonen flyte opp igjennom Tyskland til Danmark, Sverige og Norge. Så det er en blanding av våre egne historiske og kulturelle røtter på det her geografiske sted hvor vi bor og kommer fra, og en blanding av musikalske høykultur fra Europa (Hammerlund 2013).

Han forteller videre at fordi de har så stort repertoar, tilpasser de musikken når de drar på middelalderfestivaler, men at man kan si det er den samme typen musikk de bruker innenfor sjangeren.

Da han først nevnte autentisk uttrykk spør jeg hva autentisitet er for ham? Hammerlund sier at det for ham handler om nærvær, å være nærværende, og når man bruker det i middelaldersammenheng så er middelaldermarked et slags totalteater hvor det er markedsboder og hvor man har en bestemt type tøy for å kunne være en del av middelalderen.

Det er min opplevelse av det. Hvor mye vi går inn i det som skuespillere eller aktører. For det er egentlig ikke et skuespill. Det er mer et marked hvor vi er der som mennesker med noe annet tøy på, og synes det er gøy å spille musikk og drive med håndverk, eller formidle noe historisk eller kulturelt på en hyggelig måte (Hammerlund 2013).

Jeg spurte hvordan de kom inn på festivalscenen i første omgang og Hammerlund forteller at uansett hvilken sjanger man spiller, vil et band i starten være den som tar kontakt med festivalen med mindre man har noe familie eller relasjoner til noen som arrangerer. For Virelai var det en kombinasjon med at de kjente noen som arrangerte marked, og at de tok kontakt selv. Han forteller også at Virelai ikke kun spiller på middelaldermarkeder, men også på spillesteder, klubbkonserter, kulturhus, museer, firmafester, private fester, bryllup, barnedåp, konfirmasjoner og skolekonserter.

På grunn av sine ulike musikalske uttrykk kan Virelai spille på ulike steder på en festival. De kan spille veldig stille, og fra en scene kan de spille veldig kraftfullt og nå ut til mange. De kan spille til dans, eller stemningsmusikk for folk som går forbi. De er veldig glad i å ha konserter med et lyttende og deltagende publikum.

Den kombinasjon med å både spille for folk som lytter og for folk som har lyst til å være med å delta. Som om det nærmest blir et likeverdig forhold mellom musiker og publikum. Det er veldig fint, for da er det ikke bare vi som står og opptre på en scene. Likevel ønsker vi å formidle en felles kultur og et felleskap som vi alle er en del av når vi er der (Hammerlund 2013).

De opplever ikke at musikken deres blir overdøvet av andre. Hammerlund sier at de har blitt fokuserte og oppmerksomme på å skape et rom som gjør at de ikke er langt vekk fra publikum. De går bare nærmere publikum hvis de er for langt vekk.

“Det kreves bare en oppmerksomhet fra oss selv, fordi hvis vi er tilstede [med oppmerksomheten], og hvis vi er med å skape scenen og setter benker opp slik at publikum får en ordentlig opplevelse. Det er godt for arrangøren, som igjen blir godt for oss. Så synes jeg alltid det blir vellykket” (Hammerlund 2013).

Festivalarrangørene pleier ikke å informere dem om festivalens eventuelle uttalte mål, men Hammerlund forteller at de selv har mulighet til å gå inn på hjemmesidene for å lese om slike mål. Derimot har de dialoger med arrangørene om hvordan de skal brukes på festivalen. Han forteller at de i Oslo hadde en dialog om dette. Det er fordi Virelai ønsket å bli brukt på noen tidsbestemte områder. Det gjør at Virelai vet hva de kan bidra med, og arrangøren får noe igjen for pengene sine. Alternativet til å ikke ha bestemte tidspunkter er at de får dårlig samvittighet for å ikke spille nok, og arrangørene ikke får så mye igjen for det de har lagt inn av penger. Han synes derfor det fungerer best når de snakker arrangementet igjennom. Da forteller de hva det er Virelai kan bringe til festivalen som for eksempel noen som kan spille ved inngangen når folk kommer eller går, eller lære bort dans til publikum. Derfor snakker de som regel igjennom arrangementet med arrangøren, men det er unntak. På noen av de store festivalene som bare har scenekonsserter hender det at de bare satt opp på noen bestemte tidspunkter.

Ved siden av musikk har Virelai også tilbud om dans. Hammerlund forteller at dette er fordi dans fremmer en fellesskapsfølelse. Istedenfor at publikum bare er tilskuere får de gjennom dansen lov å bli en del av opplevelsen. Hammerlund sier:

Vi kan godt være litt sjenerte, som nordboere. Hvor vi må hjelpes litt i gang. Derfor tenker vi at det er en god idé å lære bort noen simple danser. Den dansen dere kaller Allemannsdansen virker veldig vanskelig når man ser den. “Det der får jeg aldri lært”, tenker publikum. Så når vi lærer dem dansen på et par minutter, så opplever de den suksessopplevelsen som er viktig å gi mennesker så mange ganger i livet som mulig. Det er det som vi blir så glade for, og det er det som gjør at vi fortsetter med å opptre. Det at vi noen ganger kan se at folk får en personlig suksessopplevelse på konsertene. Så det er ikke kun noe vi gjør for oss selv. Det er en helhet (Hammerlund 2013).

Hammerlund forteller at de spiller middelaldermusikk mest om sommeren selv om de også har private arrangementer, firmafester og skolekonserter. Det å ha flere prosjekter gjør at de som musikere kan leve med at musikken de spiller i Virelai hovedsakelig er sesongbasert. Ved siden av Virelai har de også spilt med andre grupper. De siste syv årene har han også

spilt med en gruppe som heter Valraven hvor de blander elektronisk musikk med nordisk musikk og middelaldertoner. Med denne gruppen har de blant annet vært på turneer rundt i verden, vunnet pris i Kairo og på Roskilde festivalen i Danmark. De spiller også med en gruppe som heter Asynje som spiller elektronisk vikingmusikk. Hammerlund sier at hver av gruppene har sitt eget originaluttrykk.

Jeg spurte Hammerlund om han hadde noen avsluttende ord:

Bakgrunnen for at vi gikk i gang med å spille middelaldermusikk, den er veldig forskjellig. Jeg har ikke vokset opp i en familie som har vært spesielt musikalsk, men hver gang jeg støtt på noe som har luktet av folkemusikk eller verdensmusikk har det fanget interessen min. Som tenåring var jeg veldig inspirert av forskjellige kulturer. Afrikansk og indiansk og indisk, men også fransk og irsk musikk, de har en sterk folkekultur. Svensk og norsk også for den saks skyld. Men i Danmark kjente jeg ikke spesielt til den. Så det var en slags kulturell jakt etter sine røtter kan man si. Det tror jeg også at det er mange av dem som er på markeder har et eller annet sted, mer eller mindre uttalt. Noe de kanskje ikke tenker så mye over, men at det er spennende fordi vi kan merke det er noe vi har i felleskap. Noe som går mange hundre år tilbake, 1000 år tilbake kanskje, som er sterkere enn det som kommer på fjernsynet, det som vi kan se på film eller oppleve gjennom internettet. Så er det bare sterkere å oppleve det virkeligheten. [...] Og jeg tror det var det som også fikk meg i gang til å spille middelaldermusikk i virkeligheten, spesielt de nordiske balladene. Fordi at det er musikk som er brukt akkurat på det sted der jeg er født og vokst opp. Der vi har brukt de nordiske ballader, de har hatt en funksjon i hverdagen vår, og mye av den kultur har forsvunnet. Vi har importert mye fra USA eller England igjennom pop- og rockekultur, som kan være riktig, riktig godt og veldig fantastisk, men det er bare noe helt annet. Jeg tror at alle ting er med å skape den her mangfoldighet som vi har, men det som jeg synes er spennende det er middelaldermusikken og de nordiske ballader (Hammerlund 2013).

#### **7.5.4 Patrask**

Intervjuet med Patrask var et intervju jeg hadde avtalt på forhånd og som ble gjort under Oslo Middelalderfestival i en matpausen før de skulle på scenen igjen.

Bandet består av Joakim Sennerby på sekkepipe, santor, barokkgitar, Axel Gustafsson på skalmeie, blokkfløyte, og baglama, Sebastian Holm på mandola og dreielire, Tor Thyberg på sekkepipe, skalmeie, traversfløyte og chalumeau, Daniel Åhlman på trommer & marakas. Patrask er et band som har spilt middelaldermusikk i 13 år. I dag er de fast inventar på noen av Norges største middelalderfestivaler.

De startet å spille sammen da de fleste av dem gikk i samme klasse på ungdomskolen og var 14-15 år. De hadde begynt å bli interessert i middelalderen og alle var musikkinteresserte og spilte litt fra før. De hadde vært på Medeltidsveckan i Visby og var veldig inspirerte av bandene som spilte der. Dermed kjøpte de instrumenter og begynte spille. De har i dag to ulike sett. Sterkblåsettet er det de spiller mest med og består av Aksel på skalmeie, Joke og Tor på sekkepipe, Sebastian på mandolin og dreielire og Daniel på

stortromme. De har også et sett med mer lydsvake instrumenter. Da er det strengeinstrumenter fra Midtøsten og tradisjonelle gamle instrumenter. Med det settet spiller de oftere inne, eventuelt i slottsrainer. Da er det mer fokus på det seriøse og lavmælte, ikke den partymusikken som folk kan danse til. De forteller at gjennom årenes løp har det variert hvor seriøs middelaldermusikk de ønsket å spille. “Vi hadde litt identitetskrise”. Noen ganger ville de ikke ha middelalderklær, eller de ville spille rockemusikk på middelaldermarkeder, en periode ønsket de å gjøre seriøse kirkekonserter. “Og senere har vi bare vokst opp til dette her og blitt gamla og kyniske. Jeg tror ikke vi ser på det her slik vi gjorde når vi startet” (Patrask 2013). Det året jeg intervjuer dem, 2013, har bandet fornyet seg litt. De forteller at de bestemte seg for å ta steget fra middelalderen og inn i renessansen. Det har de gjort gjennom å kjøpe nye klær og jakte på repertoar fra renessansen. De forteller at det åpner opp for litt annen type musikk selv om de fortsetter å reise på middelalderfestivaler, og poengterer med at det er ganske få som kan sette en klar grense mellom middelalderen og renessansen.

Repertoaret hentes mye fra andre band som spiller lignende musikk som de blant annet har hørt på internett, men også litt tradisjonell musikk og noe opptegnet musikk fra middelalderen og renessansen. De lærer både på gehør og litt sånn halvt fra skriftlige kilder. De forteller også at når de først spiller musikken inspireres de mye av moderne musikk slik som for eksempel Beyonce og Philip Glass. De har fjernet seg litt fra å forsøke å spille musikken slik de tror den låt og spiller heller musikken de har lyst til å spille og lager sine egne versjoner av låtene.

Jeg spurte dem om de ville putte seg i en sjanger, og eventuelt hva slags sjanger de ville puttet seg selv i, og da fikk jeg noen vage og litt spøkefulle svar som “vi har ingen sjanger”, og “det går ikke an å beskrive vår musikk”. Men det var også et litt mer alvorlig forsøk på å beskrive det. Sennerby forsøkte seg på en beskrivelse: “Siden vi spiller på middelalderfestivaler så vil jeg bruke en type middelalderbruksmusikk som er litt opp-poppet, opp-rocket”. Det virket som om mange av de andre syntes bruksmusikk ikke var en positiv beskrivelse av det de holder på med. Sennerby fortsatte med å si at bakgrunnen for at han brukte ordet bruksmusikk var fordi musikken har et formål, den skal tilføre noe til middelaldermarkedet. Samtidig som sier han at det har blitt mer og mer av at bandet ikke bare skal utfylle funksjonen som et soundtrack, men at de skal ha et slags konsept og gjøre konserter.

Patrask forteller at de startet med å spille på festivaler bare ved å reise dit. Siden det er mange av de samme menneskene som reiser rundt på festivaler begynte folk å høre om dem og de fikk spillejobber. Utover festivaler har de spilt litt på bryllup og lignende med

middelaldertema, eventuelt på noen studentfester i egenskap av partyband.

På festivaler kjører de sitt eget konsept. De opplever at det passer godt inn og forteller at de ikke har opplevd at det har krasjet med noen arrangører. Gustafsson sier:

Jeg opplever det at på sånne festivaler så er det ikke så mange regler for hva man får og ikke får gjøre. Så lenge du er utkledd til noe kan du få gjøre hva som helst (Patrask 2013).

De nevner Medeltidsveckan på Gotland hvor piratforeningen som ikke har noe å gjøre med middelalderen sameksisterer med de mer seriøse middelalderforeningene. De opplever ikke at det oppstår noe konflikt. Selv om de seriøse ikke nødvendigvis omgås med pirater, så rynker de heller ikke på nesa. Middelalderen blir en plass for dem som ikke passer inn i nåtiden.

Jeg spurte om festivalarrangører forteller dem om sine uttalte mål når de skal på festivaler. De forteller at siden de har spilt så lenge, så vet de fleste arrangører hva de får når de leier dem inn. Det hender at arrangørene kommer med ønsker, men de opplever at de får lov å gjøre litt som de vil.

Det varierer litt fra arrangement til arrangement hvor på festivalen de foretrekker å spille. Når de spiller akustiske instrumenter foretrekker de å ha en vegg bak seg for å få bedre akustikk, også ønsker de generelt å unngå regn. Ellers er det en som forteller at han liker å gå i parade. En annen foretrekker å stå på en scene hvor alle ser mot scenen med sittende eller hoppende publikum. Dette er fordi det blir mye mer intensitet, energi og publikum fremfor når man står rett opp og ned på et marked. Der kommer publikum og titter litt før de går videre.

Lydmessig har de ikke noe problemer, og har ikke opplevd å måtte konkurrere om lyden. Det er de som pleier å høres best på området. De sier at det er de flinke arrangørene som tar hensyn til hvor mye lyd de ulike gruppene har når de setter opp programmet, men at det varierer mye. På noen steder ligger gruppene veldig tett på skjemaet, mens andre steder ønsker arrangørene at det skal skje ting hele tiden.

Når jeg spør dem om autentisitet og middelalderhistorie glir samtalen over på image og balanse mellom det historiske og det moderne. De forteller at de ønsker at det skal se bra ut og skape en balanse mellom historiske korrekte klær og musikk som ikke er historisk korrekt. Jo mer som er historisk korrekt desto større blir kontrasten til de moderne innslagene og at det er i kontrasten som spenningen oppstår. Som når de tar en låt som er skrevet ned i middelalderen og gjør en poplåt ut av den, eller tar en poplåt og spiller den på deres instrumenter og får det til å høres ut som en middelalderlåt. De prøver å finne en balanse. Selv om de fortsetter å spille på middelaldermarkeder opplever de at man mer og mer ser Patrask

som et band enn ett middelalderband.

### 7.5.5 Krabat

Intervjuet med Krabat ble sendt til dem skriftlig høsten 2014 etter å ha snakket med dem på Hammar middelalderfestival 2014. Det er det eneste intervjuet som ikke ble gjort ansikt til ansikt.

Krabat er et svensk band som ble startet opp høsten 2009 med ønske om å lage et jenteband. Bandet består av Klara Dahlberg som spiller nøkkelharpe og blokkfløyte. Rebecca Lundblom som spiller tverrfløyte, skalmeie, blokkfløyte og mandola, og Greta Nilén som spiller slagverk som davuler, bjeller, fottromme med mer. Alle tre synger og de forteller at sangen har fått stadig større plass i repertoaret da dette er noe de liker godt. De kom fra ganske ulik musikalsk bakgrunn, noe som gjør at inspirasjonen kommer fra mange ulike steder.

De spiller melodier som er skrevet i middelalderen, men med egne arrangementer. De er nøye med at melodiene er skrevet i middelalderen og forsøker å finne kilder på det materialet de har. Noter og musikk finner de på ulike steder, blant annet internett, de kjøper notesamlinger med middelaldermusikk, hører på andre middelalderband og leter på musikkanaler på nettet som YouTube og Spotify. Det viktige for dem er melodiene, og de er ikke så interessert i for eksempel stemmeføring eller komp.

Når jeg spør om hvilken sjanger de definerer seg innen, forteller de at de fra starten kalte seg et middelalderband med bakgrunn i det materialet de spiller. I dag synes de det er vanskeligere, eller kanskje mindre viktig å definere hva slags sjanger musikken passer inn under. De foreslår likevel at det kanskje kan kalles middelalder prog, litt som de progressive bandene på 70-tallet som beveget seg mellom folk, rock og klassisk.

De spiller mye rundt i Norden blant annet i Horsens i Danmark og Åbo i Finland, men aller mest i Sverige.

De fleste oppdragene er i lignende sammenhenger: et marked med markedsboder som selger middelalderting der selgerne er utkledd som middelaldermennesker og det finnes middelalderunderholdere som gjøglere og musikere (Krabat 2014).

De forteller at de kommer i kontakt med festivalene ved å finne festivalens hjemmeside og sende epost til dem, eller ved at festivalen har fått høre om dem og sender dem epost. Det er epost som er den vanligste formen for kontakt med festivalene. Det er også mange markeder



de har reist på siden de begynte å spille, disse arrangørene pleier å ta kontakt når det er på tide å planlegge neste års program. De pleier som regel å reise på festivaler de har vært på tidligere og som de liker å spille på.

Jeg spurte dem om de får informasjon fra arrangørene for festivalene om det finnes uttalte mål for festivalen eller musikken. De forteller at det har hendt at de har fått vite hvilke tidsperiode festivalen gjensker. Noen festivaler har også ekstra strenge krav for at man ikke skal ha noe moderne med seg eller på seg, som for eksempel briller, forsterkere eller sigaretter. Med hensyn til tidspunkter de spiller på under festivalene pleier de å få det tildelt dette av arrangørene, men det hender at de kommer med forslag om når og hvor de tror det er best å spille.

Mot slutten av intervjuet spurte jeg om deres forhold til middelalderhistorie og autentisitet. De forteller at de gjennom å snakke med venner som også tilhører middelaldersubkulturen, har lært litt om hvordan folk levde før. Med tanke på autentisitet når de spiller forteller de at det er noen ting de synes er veldig viktig, og andre ting de ikke synes er viktig i det hele tatt. For eksempel har de kjoler som er sydd etter funn fra 1400-tallet, og de fleste av instrumentene de spiller på er også fra middelalderen.

Det handler mer om å passe inn i subkulturen middelalder enn å faktisk gjenskape en svunnen tid. Så klart gjensker vi den til viss grad når vi anstrenger oss for å passe inn, men det er ikke det viktigste for oss som band (Krabat 2014).

Når jeg spør hva autentisitet er for dem forteller de at det til en viss grad er hva “de som er kulest og trendsetterne” sier er autentisitet. Men de er også til en viss grad interessert i å selv finne kilder som har et mer vitenskapelig forhold til autentisitet.

### **7.5.6 Musikerne og arrangører**

Intervjuene bærer preg av at man befinner seg på et spesifikt sted i festivallandskapet. Selv om mange har meninger og tanker som viser at de fint kan reflektere over sitt bidrag til festivalen, eller arrangørens valg, så er meningene sett fra en musikers ståsted.

I det siste intervjuet har jeg snakket med lederen for Hamar middelalderfestival. Hun er både er museumsansatt, festivalleder og musiker, og har selv har spilt og bodd på festivaler. Siden hun sitter på erfaringer fra alle leire er kunnskapen hennes er bredere, og hun vil ha flere perspektiver rundt temaet musikk på middelalderfestivaler enn de som kun er musikere.

Man kan kanskje si at musikerne har ansvar for seg selv, og sin uttrykkform, mens

arrangøren har ansvar for å tilrettelegge og tilpasse hele festivalen. Det er i møte mellom disse to aktørene at man får det som blir festivalen.

### **7.5.7 Ranveig Nordbryhn**

Ranveig Nordbryhn er leder for Hamar Middelalderfestival. Festivalen drives av Hedmark fylkesmuseum, avdeling Domkirkeodden som er museet hvor Nordbryhn jobber og er ansatt som prosjektleder. 55% av stillingen hennes er avsatt kun til arbeid med festivalen.

Ved siden av henne er det en gjeng ansatte som jobber sammen i en komite året igjennom. Hver og en har sine små oppgaver, og det er hennes ansvar som leder at alt går som det skal. Det er begrenset hvor mye tid de andre har til å jobbe med festivalen, da de har andre jobber ved siden av. Det er årsaken til at de andre jobber litt på og av gjennom året, men ekstra mye i tiden frem mot festivalen. Nordbryhn har det organisatoriske hovedansvaret, hun er også artistansvarlig og holder et øye med hele festivalen. Ved siden av seg selv, har hun en frivillighetskoordinator og noen som er ansvarlige for matservering og innkjøp av mat. De har en teknisk ansvarlig, en som er ansvarlig for middelaldermarkedet og en markedsføringsansvarlig.

Festivalen har eksistert fra 2000 som en festival, og noen av de som jobber i komiteen har vært med fra begynnelsen, selv om det har vært en del utskiftninger. Ettersom festivalen har vokst, har gruppa vokst i takt med den. De fleste av dem har jobbet sammen siden 2007, men det har vært noen tilføyinger etter hvert. Gruppen, slik den var under intervjuet i 2013, hadde eksistert fra 2011. Det var for eksempel kun de siste tre årene de hadde hatt en markedsansvarlig, og kun de to siste årene de hadde hatt en frivillighetskoordinator.

Målet for Hamar Middelalderfestival er å være en festival for hele familien.

Nordbryhn beskriver det slik:

Målet vårt er å være en festival for hele familien. Det vil si at vi er ikke rettet mot barn og unge, ikke rettet mot multikulturelle, vi er ikke rettet mot voksne, vi er rettet mot alle. Og det er en ganske ambisiøs visjon å ha. Men det vi vil er å lage et program hvor alle kan gjøre noe sammen. Noe alle skal kunne ha glede av, hvor du kan ta med deg en toåring og du kan ta med deg bestefar på 90 og de skal ha glede av de sammen tingene. Det er litt ambisiøst, men det går faktisk an. Vi har hvert fall en god del av programmet vårt som fungerer på den måten. Det skal være en festival for hele familien, og det skal være en festival for alle sansene. Når vi lager en festival så er det umulig å gjøre det 100% middelalder, men vi gjør så godt vi kan, med de virkemidlene vi har. Folk skal få et inntrykk av middelalderen gjennom alle sansene. De skal kunne lukte, smake, ta på, se og høre ikke minst. Dette er en av de virkelig viktige tingene vi jobber med når vi setter opp programmet for festivalen. De to hovedtingene (Nordbryhn 2013).

Som aktiv reenacter og middelaldermusiker har jeg ofte opplevd at det folk tenker er middelalder, og det som faktisk er middelalder ikke alltid går hånd i hånd. Jeg spurte derfor Nordbryhn om festivalen spiller opp mot det folk tror er middelalder, eller kildebasert middelalder? Nordbryhn starter med å understreke at de er et museum, og at de gjør litt begge deler. Hun forteller at de har en prinsesse- og ridderskole for barna som nok spiller mer på folks forventninger av hva middelalder er en hva som faktisk er middelalder. Men fordi de er et middelaldermuseum, så er de mye mer bundet av kilder og at ting er riktig enn for eksempel festivalen i Tønsberg, som er arrangert av kommunen. Tønsberg Middelalderfestival har litt større spillerom til å ta tak i det som folk har som oppfatning av middelalder.

For oss er det et poeng å bruke kilder, og få det så riktig som mulig. Vi har en konservator og en markedsjef som er middelalderhistorikere, og jeg har også bakgrunn innenfor middelaldermusikk så det er ikke så lett å komme seg gjennom nåløyet her (Nordbryhn 2013).

De får veldig mange henvendelser og tar en grundig vurdering av det musikalske fordi de har en viss standard de ønsker å oppfylle. Det er mange som blir avvist selv om musikken er riktig, rett og slett fordi utøverne ikke gode nok. Hun forteller at det er spesielt mange svenske ensembler som har røsket sammen noen sekkepiper og noen hurdygurdys for å spille litt middelaldermusikk, se hvor flinke de blir og hvor langt de kommer.

Det er også de som blir avvist selv om kvaliteten er god nok, fordi de ikke oppfyller de kriteriene som skal til for å få lov til å spille. Det holder ikke å komme og synge folkeviser, det må være musikk som kan trekkes til middelalderen på en eller annen måte. På fredag kveld, når festivalen ikke har startet skikkelig enda, kan det hende at de godtar ting som er litt mindre historisk, men hovedmusikerne på lørdag og søndag prøver de å holde så "rene" som mulig. Nordbryhn forteller at det alltid glipper litt for det kan være vanskelig for musikerne å finne kildemateriale på middelaldermusikk.

Når du velger musikk til en festival som denne her da må du tenke, hva skal den brukes til, hva er funksjonen med musikken. Det skal være en stemning. Det vil si at du skal ha den musikken som høres ute på markedet og du skal ha den musikken som høres på ølstua, i tillegg til konserten. Det hadde vært ønskesituasjonen, og her kommer økonomien inn bildet (Nordbryhn 2013).

Hun forteller at hun gjerne skulle hatt flere konserter i Domen hvis det hadde vært penger til det. De har hatt det tidligere, og har hatt et veldig fint samarbeid med Musikk i Hedmark om konserttrekker og dermed sluppet å betale honoraret selv. Prosjektet ble kjørt et par år, men

Musikk i Hedmark hadde ikke råd til å kjøre det i lengden og det var heller ikke publikumsdekning nok til å kjøre konsertene. De har kjørt noen konserter med egne billetter på kveldstid blant annet med Kalenda Maya, og med Sinikka Langeland og Andreas Tomter. Nordbryhn sier at det var fantastiske konserter, men ikke publikumsvennlige nok. De har hatt en del finansiering gjennom kulturrådet, men på grunn av for lite billettinntekt har det ikke vært nok. De prøver å fortsette å ha en konsert lørdag kveld. Dette året, 2013, hadde de figurteater som de kunne ta inn, fordi de sa seg villige til å spille for publikumsinntekten. Nordbryhn forteller at de gjorde det de kunne for å markedsføre det, men det var likevel for lite folk der. Hun synes det er synd fordi det er med å løfte nivået på festivalen.

Det er jo også et problem når du prøver å kjøre "seriøs" middelaldermusikk på sånne festivaler. Du må bruke så veldig lang tid på å bygge opp publikum, og vi har Kirsten Flagstadfestivalen uka etter oss og de tar veldig mye av oppmerksomheten fra potensielle publikummet der. Det er ikke noe galt i det, men det er et faktum at sånn er det. De står som den store seriøse konsertarrangøren av klassisk musikk og de mer klassiske middelalderkonsertene vi har blir rett og slett sjalta ut av folks bevissthet. For det her kommer etterpå tror jeg. Og det er en smal sjanger, det er ikke så mange som kjenner til den, det er ikke så mange som vet hvor fantastisk flott det kan være. Det går an å oppdra publikum, men da må man legge det til en annen tidspunkt på året tror jeg (Nordbryhn 2013).

Det er ulike måter å angripe middelaldermusikk på. Hun synes det er viktig å bringe inn konsertmusikk fordi det skaper variasjon og gjør også at man får en større faglig bredde. I tillegg kan det være veldig hyggelig å sette seg ned og høre på en konsert innimellom, til forskjell fra alt det som skjer rundt på markedet. Hun poengterer at det ikke er noe galt med de andre bandene, men det å ha konsertene er med på å bringe inn et annet aspekt og variasjon.

Når det er sagt, så er den musikken vi har ute på markedet viktig. Fordi den nettopp er med å skape den stemninga og jeg går ikke på kompromiss der heller, så lenge jeg er artistansvarlig på denne festivalen her (Nordbryhn 2013).

Når de skal vurdere musikere forteller Nordbryhn at hun sier konsekvent nei til alle som ikke sender henne musikk. Det ligger ofte mp3 filer eller linker til YouTube. Hun er veldig glad i YouTube fordi der ligger det ofte liveopptak og man får den rå sannheten. For eksempel kan musikken høres veldig bra ut på opptak, men det fungerer ikke like godt live. Det er noen band hun kjenner til som hun synes fungerer veldig bra i visse sammenhenger, som når de får noe oppmikking, men at de ikke fungerer like godt uten.

Hun poengterer at dette med oppmikking er et problem med mange av bandene på festivalen fordi man jobber med instrumenter som har lavt tonevolum, for eksempel sang som

må slåss mot for eksempel sekkepipe eller skalmeier.

På Hamar har de brukt noen av de samme bandene i veldig mange år. Dette er fordi de er gode og de har blitt så store publikumsfavoritter at Nordbryhn sa: “Jeg blir halshogd hvis de ikke kommer tilbake igjen”.

Det hun synes er kjedelig med jobben sin er at artistbudsjettet er svært begrenset.

Gode artister koster, og vi må prute, og noen av oss er litt hardere til det enn andre, jeg sitter jo som musiker selv og vet hvor skoen trykker og ser begge sider av saken. Og derfor er jeg også den av oss som er hardest til å prute, for jeg vet jo nøyaktig hvor langt jeg kan dra det. Det er litt farlig å si det høyt, men som musiker selv så vet jeg at hvis jeg sitter og forhandler med noen som jeg vet at har veldig lyst til at jeg skal komme, og som jeg vet har begrensede resurser, så er jeg også villig til å strekke meg litt lengre. Og så lenge jeg vet det, så bruker jeg det motsatt også, fordi jeg tenker de må ha ansvaret for å si nei, så lavt kan vi ikke gå (Nordbryhn 2013).

Det er ingen av festivalene som sitter på mye ressurser forteller hun. Hamar

Middelalderfestival får 100.000 i offentlig støtte, men har et budsjett på ca. 1,1 millioner.

Resten må finansieres via billettsalg, salg av mat og drikkevarer. Artistbudsjettet har økt fra 125.000,- og er i dag på 257.000,-, men dette gjelder for alle artister. Reenactere som har slaget, hirdsamlinga som samles, musikere, skuespillere, rett og slett alt som rører seg. Det gjelder også lydteknikeren som Nordbryhn sier at de ikke slipper unna. Lydutgiftene ligger på 30.000 kroner, men dette er noe de prioriterer selv om det ikke er tidsriktig. Nordbryhn sier at det handler rett og slett om å gi publikum en opplevelse, og derfor velger de å inngå et kompromiss med det historiske når det gjelder lyd.

Hun forteller videre at når man hyrer inn folk så er det økonomisk spørsmål. Det finnes flere band hun ønsker seg fordi de er utrolig flinke og gjør ting utrolig riktig. De har en god blanding av at musikken har både markedsfølelsen og konsertmusikken som folk kan sette seg ned å høre på. Utfordringen er at dette er store band fra hele Europa med profesjonelle musikere og koster rundt 100.000 kroner å skulle leie inn, noe festivalen ikke har råd til.

De siste årene har de snakket om å lage en korkonsert i samarbeid med Musikk i Hedmark. Det skal være konsert med proffe musikere, og kor fra området. Hun sier at repertoaret kan gjerne være noe gregoriansk, og da dra det litt inn i renessansen slik at du får med madrigalene, blant annet, som er fantastisk kormusikk. Hun synes dette er en god idé fordi hun både synes musikken er veldig spennende, og fordi hun som økonomisjefen for festivalen tenker at et kor har mange bekjente og da får de kanskje korkonserten til å lønne seg igjen. Hun føler det kan være kynisk å tenke sånn, men sier at man er nødt til å gjøre det

eller så går ikke det rundt. Man er nødt til å tenke løsninger. “Jeg har 5000,- kroner, hva kan jeg få ut av de 5000,- som jeg faktisk får et ordentlig tilbud ut av” (Nordbryhn 2013). Men det skal være uten å gå på kompromiss med kvaliteten.

Nordbryhn forteller at det viktig å ha et program som utvikler seg fra år til år, ellers dør festivalen.

Det skal både være faglig utvikling og det skal være nye ting, det skal være nye band, det skal være nye idéer. Det er jo sånn du jobber med det fremover. Og når det gjelder Oslo, Hamar, Tønsberg nå så har vi jo fordelene av at nå er vi prosjektledere som har sittet i stillingene våre ganske lenge, og vi ser jo at utviklinga av festivalene har hatt godt av det. Fordi når du sitter i to år, du rekker ingen ting. Ikke engang å lære deg hvordan du skal drive det her, nå har jeg jobbet med festivalen for 8. gang og jeg føler meg nesten som nybegynner. Det er ikke helt sant fordi erfaring får du. Men det er fortsatt så utrolig mye igjen å lære, for festivaldrift det er så dynamisk at du må være våken hele tiden. Den dagen jeg sier at nå kan jeg ikke gjøre noe bedre, da slutter jeg, for da har jeg ikke mer å gi her. Da trenger vi nye folk (Nordbryhn 2013).

Hun forsøker å variere bandene litt. Det finnes veldig mange som har sekkepipere og skalmeier, og de er fine fordi de høres utover et stort område av festivalen. Men hun prøver å variere dem også, og sier at hun syntes at de fikk det til bedre dette året (2013) enn de gjorde det året før. Kanskje fordi det var noen som ikke kunne komme året før, slik at de fikk to sekkepipeband. Noe hun syntes var litt i overkant for ørene etter hvert. Hun synes det er fint med sekkepipe, men at man trenger variasjon.

For i år hadde vi Duivelspack, det her tyske bandet vårt, og de er veldig livlige, men de har et litt lavere lydnivå, og det er veldig behagelig. Patrask er jo Patrask, de er høylytte showmennesker, men de synger ikke, men det gjør Duivelspack og det gir også den variasjonen. Og så hadde vi Ramashang som er en vill og gal gjeng fra Danmark som har litt av begge deler. Så de er en litt sånn blanding av begge to (Nordbryhn 2013).

Noe Nordbryhn understreker som viktig når man skal velge band er at de har publikumstykke. De skal kunne lage noe som er interessant for publikum å se på i tillegg til å høre på. Spesielt når de skal være ute på markedet å spille.

Nordbryhn er med i et band som heter Canardus Horribilis, som under dette intervjuet i 2013 var ganske i startfasen.

Dette er jo et band som består av festivalledelsen i Hamar og Tønsberg, så dette er hobbyprosjektet vårt når vi vil ha fred fra festivaljobbing og vil jobbe litt med musikk. Både jeg og Anja, som er artistansvarlig for Tønsberg, og så har vi slengt med et par stykker til, noen som har bakgrunn i middelaldermusikk, og noen som overhodet ikke har det. Det er jo også litt spennende. Vi starta jo det bandet fordi i Norge finnes det ingen sånne band, det finnes drøssevis av dem i Sverige, men vi

har ingen. Vi har den klassiske delen av det, vi har konsertmusikken, men vi mangler markedsmusikken. Og vi befinner oss nok et sted midt imellom. Vi bruker mye sang og vi bruker en del instrumenter som ikke er så veldig høylytte, vi bruker kromhorn, de er nok litt seine, det er renessanse, men det får gå. Renaissance er greit, så lenge vi ikke hopper over i barokken, da blir det for moderne (Nordbryhn 2013).

Selv om de prøver å ha så mye middelaldermusikk som mulig forteller Nordbryhn at de ikke sier nei takk til renessansemusikk. Det er en periode som sklir akkurat innunder. Siden tillater vikingene å ha plass på en bit av festivalen fordi det er tidlig middelalder, gjør de det også med renessansen i andre enden. “Så det er det faglige alibiet for den biten” (Nordbryhn 2013). Hun forteller at de jobber mye med repertoaret for å finne et “riktig” repertoar. Hun liker at man innimellom blander stilarter, noe de for eksempel gjør ved å spille en popballade som middelaldermusikk. Canardus Horribilis gjør det litt annerledes, de bruker elementer fra moderne og legger en middelalderballade oppå. Hun forteller at de for eksempel har spilt *Cantiga de Santa Maria 466* med *Eye of the Tiger* oppå, med historiske instrumenter. Hun sier at det er en litt moderne måte å angripe det på, men at det kanskje er noe som gjør at du fanger interessen til publikum. Hun synes det viktig at man vet hva og hvorfor man gjør sånn. Det funker ikke å spille en popballade på popballadevis. “Ikke kom og spill på en elektrisk gitar, spill det på en lutt, så funker det” (Nordbryhn 2013).

Når hun skal sette opp programmet har Nordbryhn en idé om at det ikke skal være så mye musikk hele tiden, og få perioder med stillhet. Hun synes gjerne at det kan foregå ting litt samtidig slik at folk må velge hva de skal få med seg.

Det kan synes litt rart for noen. Men det har noe med mangfold å gjøre, og vi har to dager alt skal klemmes inn på, og det at det yrer det skal være en del av det. Det er helt greit å ha noen pauser hvor det ikke er noe lyd, men jeg liker at det er såpass mye musikk rundt omkring nettopp fordi det skaper den stemninga (Nordbryhn 2013).

Hun understreker at man er nødt til å ta hensyn til artistene oppi det hele, slik at de ikke sliter seg ut på å spille fem timer i strekk, eller at man ikke setter dem opp til å spille samtidig. De har ulike steder på området hvor de har musikk. Ølstua er et slikt sted, generelt rundt på markedsområdet, og i 2012 fikk de et stort telt. Teltet er noe hun har jobbet med å få i flere år fordi det både er en måte å få folk ut av sola og regnet på slik at publikum blir på festivalen, men også fordi det er lettere å henvise folk til en bestemt scene fremfor “et sted på markedet” når de ønsker å høre et spesifikt band. Hun forteller at det var mye lettere å sette opp programmet når de hadde fått teltet, for da kunne hun sette opp et konsertprogram der inne,

eller bare et program generelt. De har hatt både musikk, gjøglere og andre ting der inne også, og det gjør det lettere for folk å finne dem de ønsker å høre.

Lyden blir ikke noe bedre for de lave instrumentene der inne, fordi teltduken spiser alt. Selv om hun vet det ikke er historisk med mikrofoner og lyd er dette et bevisst valg hun har tatt for å gi publikum den opplevelsen. Det gir henne også muligheten til å ta inn band som ikke har det største volumet ute og sette dem på scenen der inne. Hun forteller at lydmannen er utrolig dyktig. Han gjør en fantastisk jobb med akustiske instrumenter, han kjenner området og han kjenner sjangeren. Han mikker ikke opp hvert eneste instrument, men setter opp en flere kondensatormikrofoner og istedenfor å mikke opp lyden så løfter de den. Naturlig lyd, bare høyere. Hun understreker at det er veldig viktig å ha fagfolk rundt seg som vet hva de gjør, og at det ikke holder med en 17-åring som har tatt et kurs i lydteknikk på musikklinja. Det koster å ha profesjonelle folk, men det er verdt det fordi det åpner flere muligheter. De har gjort tilsvarende når de har hatt musikk i Domen. De har kjørt med lydanlegg, men har prøvd å gjøre det så diskre som mulig. Hun synes det er viktig at de ikke setter mikrofon foran noen, men heller setter det på kanten av scenen og prøver å få frem livelyden. Så har de muligheten til å eventuelt sette på en trådløs mygg som bare løfter lyden på instrumenter med lav lyd.

Hun forteller at de tre festivalene i Hamar, Oslo og Tønsberg har prøvd seg på litt forskjellige løsninger når det kommer til lyd. I Tønsberg det året som intervjuet ble gjort, hadde de forsøkt seg på lyd, men lydmannen var blitt forhindret fra å komme. Oslo på andre siden kjørte helt uten. Hun forteller at det hele tiden er et dilemma for festivalene om de skal kjøre musikken helt autentisk, eller om man skal ta hensyn til at publikum skal få høre musikken ordentlig.

Nordbryhn synes det er viktig å huske at uansett hvor mye de streber etter å gjøre det som er historisk riktig, så er de en festival som skal være der for publikum. Så hvis det å gjøre noe autentisk kommer i kontrast til å gjøre festivalen tilgjengelig og underholdende for publikum, må de ta hensyn til det. Hvis ikke publikum hadde vært der, så hadde ikke festivalen eksistert, og derfor må publikum komme ganske høyt på lista når man skal gjøre sine prioriteringer. Hun forteller at mange av musikerne og gjøglerne som kommer er veldig klar over det og flinke til å ta hensyn til dette. Men det er likevel ikke alltid det er like lett for alle å huske dette, og derfor er det noe de jobber med hele tiden. Selv om det ikke alltid er så lett så streber de hele tiden etter å finne den gylne middelvei.

Forestillingen *Den Store Kråka* er en barneforestilling som settes opp i samarbeid med Musikk i Hedmark. Nordbryhn forteller at forestillingen ligger i grenseland når det gjelder



musikk og tidsriktighet. *Den Store Kråka* er en middelalderballade hvor teksten kan spores tilbake til middelalderen. Det finnes flere gamle folkemelodier, men man vet ikke hvor gamle de er. Noen trekk høres middelaldersk ut, mens andre er derimot for moderne. Igjen er det snakk om et valg, forteller hun. I denne omgangen har de valgt å følge teksten som er fra middelalderen, og i tillegg er det en fantastisk forestilling fordi musikerne er veldig flinke.

Når hun plukker artister er det viktig for henne at hun får profesjonelle musikere. Dette kan være utfordrende når noen melder seg frivillig og ønsker å spille og syng litt. Hun synes det er flott at folk stiller opp og gjør noe frivillig, og har glede av det. “Men hvor skal man sette grensa når det gjelder folk som ikke er profesjonelle, og hva kan du forlange av dem?” spør hun.

Det er flere frivillige som bidrar med musikk på ulike områder. Nordbryhn har assistert flere av de frivillige med å velge riktig materiale og klær. Det er også flere av de frivillige gruppene og prosjektene som vipper litt i grenselandet til det historiske. Det innebærer for eksempel at gruppene eller prosjektene har elementer som er fra middelalderen eller som kan trekkes tilbake til middelalderen, men helhetlig kan man ikke si at det var slik det ble gjort i middelalderen. Nordbryhn forteller at dette er aktive valg de har tatt.

Av frivillige som driver med musikk har de blant annet en lokal leikarring som synger middelalderballader, gjerne som sangdanser eller ringdanser, og de gjør noe færøydans. De har også et syngespill spesialskrevet til Domen, musikken er nyskrevet, men historien er basert på en lokal middelalderlegende om *Djevelens finger*. Den har de spilt siden 2007, og forestillingen er et samarbeid med trosopplæringen i Hamar kirke. Den involverer rundt 100-120 unger. Det året jeg intervjuet Nordbryhn hadde de en pause fra *Djevelens finger* og kjørte *Jorinda* i stedet som er basert på en legende fra Stange kommune.

Det er også lokale unger som da får et innpass i festivalen, for alle de som er med har da gratisbilletter inn på festivalen, så for dem så er det en slags vei inn i historia. For de kommer jo igjen, og gjerne flere dager på rad og har med seg mor og far og søsken og alt mulig rart. Og det er jo det vi vil, ikke sant? Og dette har ikke noe med musikken å gjøre, men hele arrangementet. For et museumsbesøk det er ikke så lett, hvert fall ikke hvis du ikke har en familie som er interessert i det, men middelalderfestivalen er litt lettere å gå på, for den er litt mer tilgjengelig. Det er et lavterskelarrangement, og det skal det være (Nordbryhn 2013).

Hun forteller at hun bruker programmet aktivt for å få publikum til å komme tilbake. Hun nevner for eksempel at når publikums favorittband kommer tilbake år etter år, så får publikum oppleve gjenkjennelse: “Å, der er de igjen, og de er så kule”. Hun nevner også et band fra Latvia som hun fikk gjennom et pakketilbud med Tønsberg og Oslo. Hun forteller at de spilte

helt fint, men hun syntes det var litt mye sekkepiper. De hadde også med seg en trommeslager som spilte stortromme med knyttneve. Han hadde som en gimmick med å dra av seg skjorta. Han spilte med stikker, og så mista han stikkene og fortsatte med henda. Nordbryhn var ikke så begeistret selv, men publikum syntes de var helt fantastiske. Det var publikumsappell så det holdt, og hun fikk ganske mange sånne tilbakemeldinger. For henne var ikke den musikalske kvaliteten helt der som den skulle, og sammen med de andre som spilte på markedet ble det litt for lite variasjon fordi de musikalsk og lydmessig var for like de andre, selv om de ikke spilte ting på samme måte. “Men så har du da paradokset at publikum elsket dem” (Nordbryhn 2013).

Siden 2010 har det skjedd store forandringer ved festivalen. Den største forskjellen er at det har blitt mer av alt. De har utvidet festivalen til to og en halv dag, de har flere frivillige, og de har dobbelt så stort program. Den gangen hadde de 500 medvirkende, mens i dag har de 850, og de utvider stadig programmet. Foreløpig kjører de mer program i ølstua, noe de startet med i 2009. Det året intervjuet ble gjort var første gang de hadde fullt program i ølstua på fredag og fullt hus i ølstua på fredag. Året før var det ganske fullt i ølstua på fredag, denne gangen var det stappfullt.

Det tar tid å bygge det opp, og plutselig begynner snøballen å rulle. Jo mer program vi putter inn, jo mer folk vil det komme. Når du bruker lokale folk, uansett hva slags artister det er, så vil det trekke folk (Nordhaug 2013).

To av foredragene det året jeg gjorde feltarbeid var av Maja Marcussen. Det var første gang de ble holdt på Hamar Middelalderfestival og handlet om vikingenes musikk, og norsk hoffkultur i middelalderen. De har hatt foredrag tidligere, men ikke om musikk. For Nordbryhn var dette var et resultat av samarbeidet mellom Hamar og Tønsberg fordi hun ikke ville ha truffet Marcussen hvis hun ikke hadde dratt dit.

Dette året hadde festivalen flere foredrag enn den har hatt tidligere, og Nordbryhn forteller at det var et bevisst valg for løfte det faglige. Hun synes at det er viktig de har slike innslag, noe hun så på oppslutningene om foredragene. Både deltagere og publikum syntes dette var gøy og hun tror de trakk noen ekstra folk på det.

De har lært over tid at festivalpublikummet er et veldig spesielt publikum, forteller Nordbryhn. Tidligere kjørte de konserter som varte i 45-60 minutter, men det var for lenge. Hun sier at de bør være mellom 20-30 minutter for festivalpublikummet har ikke ro til å sitte lenger.

Festivalpublikumet vil ha opplevelsen, og hvis du vil formidle mer enn det må du formidle foredrag. Da får du de spesielt interesserte og en helt annen innfallsvinkel til det. Festivalpublikumet, når de har sett en konsert så er de ferdige med den. Det er den største forskjellen på et festivalpublikum og et konsertpublikum. Det er en helt annen gruppedynamikk i et festivalpublikum. De er nok mye mer urolige, selv om de nok hadde fungert veldig annerledes i et konsertpublikum så er det noe med stemninga, det er noe med alle de andre som er der. Så det er noe man må være veldig bevisst på når man setter opp programmet. Men åpne opp når du kjører foredrags-serier (Nordbryhn 2013).

De mer stille og autentiske konsertene de har forsøkt å kjøre er det “menigheten” som kommer for å høre. De som kan noe om dette, og har et forhold til det fra før.

Festivalen vil gjerne nå dem som ikke har dette forholdet til middelaldermusikken. De ønsker å vise musikken frem til det publikumet som ikke har hørt den typen middelaldermusikk før.

Noen av dem når de gjennom herolder som dytter folk inn, men mannen i gata vil ha noe som er gjerne litt høylytt, som de kan ha det morsomt med å se på, og melodier de gjenkjenner. Det er en grunn til at Patrask er en såpass hitt her, fordi de gjør det de gjør ved å spille melodier som er poplåter fra nå, men som er middelaldermusikk, det synes folk er kjempegøy. Det er en grunn til at folk vil ha dem tilbake. Publikum vil dras inn i det, og da trenger du litt mer av den sjangeren som ikke er så autentisk. Dessverre for oss som også gjerne vil ha [konsertmusikken] (Nordbryhn 2013).

Nordbryhn forteller at folk vil ha støy, folk vil ha noe som er høyt, folk vil ha show. Noen synes det er ålreit å sette seg ned og høre på noe som er stille. *Den store Kråka* og *Henning og Gygra*, begge er barneforestillinger, har de hatt kjempesuksess med for ungene.

Nordbryhn mener at det å ha kontakt med publikum er veldig viktig. Hun nevner den tyske gruppa som heter Duivelspack. De er ikke veldig høylytte, men de har en fantastisk publikumskontakt selv om de snakker ikke norsk. Hun forteller at de har en måte å spille på og være på som fenger folk, og som gjør at folk sitter og lytter.

Dette er kanskje noe de med klassisk bakgrunn sliter med i forhold til å være ute på et marked og formidle musikken sin uten at de har et stort rom, uten at de har en stor kirke, uten at folk setter seg ned og hører på deg. Noen klarer det, for noen bare er der. Mens andre blir forstyrret og sklir vekk i mengden. Men det har noe med tilstedeværelse på scenen, uansett om det er en konsertscene eller et gatekryss i en middelalderkaupang. [...] Når du jobber med publikum som en så viktig del av det arrangementet du skal drive, så er det veldig, veldig viktig, spesielt for den typen formidling som vi driver med her. Det gjelder også for de som vi har på konsertene våre, kanskje ikke i fullt så stor grad som de vi har ute på markedet, men det er viktig der også (Nordbryhn 2013).

Vi snakket litt om at det også var forskjell på hva publikum og deltagerne vil ha, siden publikum kan reise hjem og hvile ørene, mens deltagerne er på området i flere dager. Da kan mye lyd bli slitsomt for ørene. Nordbryhn har selv erfaring med å være deltager. Noen måneder før intervjuet hadde hun vært på Medeltidsveckan på Gotland. Hun bodde på

området og hjalp til i en markedsbod som hadde et band som bodde i campen rett ved siden av og spilte store deler av dagen. Det ble veldig mye lyd fra sekkepipene når det ble spilt hele døgnet uten at man hadde muligheten til å slå det av. Men det er ikke bare sekkepipene som kan være slitsomme for deltagerne. Som publikum har ikke deltagerne nødvendigvis så stor anledning til å flytte på seg. Et eksempel er den unge gutten som hadde spilt på en lavmælt nøkkelharpe i veikanten hele festivalen igjennom. Flere av deltagerne jeg kjente var veldig begeistret for musikken, og fant det veldig stemningsfullt, men Nordbryhn fortalte at han som hadde boden sin rett ved siden av holdt på bli gal, fordi det ble spilt konstant dagen igjennom.

Utfordringen for deltagerne er at sekkepipene er den musikken du hører på lang avstand, og Nordbryhn forteller at uansett hvor mange andre konserter man har så vil man ikke få det med seg uten å oppsøke det fordi det ikke har så mye lyd. Hun forteller at publikum innimellom oppdager de tingene som ikke er så høylytte av seg selv, men at de prøver å hjelpe dem litt på vei. Dette gjøres blant annet ved bruk av Herolder. Heroldene har de kjørt med det de to siste åra nå, og de er blant annet "innpiskere". Dette er av veldig stor betydning, siden det er ikke alltid skjer at folk oppdager konsertene selv.

Men når de hører at: "nå er det sånn konsert der og der". "Å ja, men kanskje vi skal gå å høre på det". For da har de ikke lest programmet ordentlig, de har bare kommet og "ja her er det så mye som skjer at vi ser jo hva som skjer", men det gjør de jo ikke. Samme med foredragene våre, veldig greit å ha en innpisker. Da opplever du også at folk får med seg noe de ikke i utgangspunktet hadde tenkt seg å gå på, og opplevelsen av det hadde det vært morsomt å gjøre en undersøkelse av hvor mange som gjør det og hva slags reaksjoner de har. For plutselig snubler du borti en del som sier "oi, dette var jammen meg fint, dette hadde jeg ikke venta". Og det er også derfor det er viktig at du har begge de musikksjangerne som vi snakket om i begynnelsen, at vi kanskje kan få gi noen den opplevelsen: "Oi, for en opplevelse, dette var helt uventa, dette har jeg aldri hørt før, men det var kjempes fint." Og den mister du hvis du bare kjører den ene, eller den andre for den saks skyld. Så det her med å ha begge typer middelaldermusikk på en festival er veldig viktig. Så er det økonomien som setter begrensninger igjen, det kommer alltid tilbake (Nordbryhn 2013).

Jeg spurte Nordbryhn om hun tar hensyn til at musikerne ikke skal overdøve andre når de setter opp programmet. Jeg hadde selv vært vitne til at det skjedde ved en anledning i løpet av feltarbeidet på Hamar, og på Tønsberg.

Nordbryhn sa at de skal jo helst ikke "slå hverandre i hjel", men når du har et så stort program så hender det at det glipper og at musikerne overdøver hverandre. Hun får korrekturlest programmet av både en og to og tre, men likevel kan det hende at det er noe som overdøver de andre. De prøver å holde de høylytte bandene unna konsertene, spesielt den litt roligere musikken. Utfordringen kommer når folk tar initiativet selv, mange av banda er veldig frittgående. De synes det er gøy å spille og de beveger seg gjerne utenfor den timeplanen hun har satt opp for dem. Hun synes det på en måte er litt fint, og på en annen

måte litt problematisk når det skjer slik som den episoden jeg selv var vitne til. Da hadde et sekkepipeband spilte ved inngang uten å være klar over at det innenfor noen av vinduene foregikk en lavmælt konsert hvor folk nå fikk problemer med å høre konsertmusikken. Nordbryhn tror dessverre dette er et litt vanlig problem når det skjer så mye samtidig. De prøver å unngå det så godt de kan når de setter opp programmet, selv om det ikke alltid er så lett. Likevel så er det som kjennetegner festivalene at de myldrer, og folk går mye rundt selv og spiller. Selv om musikerne har fått programmet så er det ikke sikkert de har oversikt over hvor det spilles, eller tenker over at det spilles andre steder. Men hun understreker at jo mer erfaring du har, jo lettere er det å se det og prøve å tilrettelegge for det.

Nordbryhn forteller at Hamar Middelalderfestival og Tønsberg Middelalderfestival er ganske like, men at det er forskjell på hvordan de er organisert. Tønsberg er arrangert av kommunen, Tønsberg by er en middelalderby, men de lager en byfest. Hun forteller videre at Terje Floberg, prosjektlederen for Tønsberg Middelalderfestival har sagt at han lager byfest med middelaldersk tilsnitt. Siden Hamar Middelalderfestival er arrangert av et middelaldermuseum ligger det litt andre retningslinjer, så de er adskillig strengere på hva de benytter seg av som deltagere på festivalen.

Hun har fått forespørsler fra grupper som er utrolig dyktige, men som har et musikk- eller danseuttrykk som hun ikke kan trekke tilbake til middelalderen i Norge, og har derfor avslått dem.

Når Nordbryhn snakker om to sjangere musikk på festivalen tenker hun bruksmusikk sjangere. Det er markedsmusikk som du finner ute på festivalområdet og konsertmusikk hvor du kan sette deg ned å lytte. Vi snakket også om at det gikk an å snakke om sjanger i forbindelse med hva slags bakgrunn musikerne kommer fra. Her ser hun for seg tre sjangere:

Hvis vi skal ta det for oss slik jeg ser for meg den musikken. Du har de som tar utgangspunkt i folkemusikken og baserer sin tolkning av middelaldermusikk på den, nettopp fordi de mener at det er en levende tradisjon som stammer fra middelalderen. "Ornamentikken, måten å frasere på er videreført gjennom folkemusikken, og derfor er det sånn vi må gjøre det", ikke sant? Det har du vært borti regner jeg med. Også har du klassiske musikere som har sin klassiske bakgrunn som utgangspunkt, også har du rockemusikerne som bare synes dette er kult og som ikke nødvendigvis har noen bakgrunn i det (Nordbryhn 2013).

Hun forteller at det har med formidling og arenaer å gjøre. Man har to arenaer og tre formidlingsmåter. De tre formidlingsmåtene finnes på begge arenaer, men det er litt av hovedtyngden fra noen på den ene arenaen, og litt av hovedtyngden fra de andre på den andre arenaen.

Nordbryhn forteller at det som redder henne fra å få alt for dårlig samvittighet overfor

artistene når hun må prute på prisen, er at hun vet hvordan hun tenker selv når hun er artist, og forteller at hvis hun vet at det er noen som virkelig vil ha henne der, så kan det hende hun strekker seg litt ekstra for at det skal gå. Hun har merket det på noen av kollegaene sine fra andre festivaler at de synes det er veldig vanskelig prute. Hun sier at hun selv må være frekk, for hun har ikke noe valg på grunn av budsjettet, og at musikerne også kan velge å si nei.

Så får de kanskje noe annet igjen for det. De får reise, mat og stell. Så prøver du å ta deg litt ekstra av dem når du rekker. Det er også en ting som er ganske viktig, ikke bare for musikerne på festivalen, men i forhold til de artistene du har med å gjøre at du tar deg litt tid til dem. Og nå snakker jeg som festivalleder igjen. Det gjelder egentlig alle som er deltager på festivalen (Nordbryhn 2013).

Hun forteller at det er viktig å se dem, snakke med dem og høre hvordan det går og om de har alt de trenger. På fredags- og lørdagskveldene tar hun turen rundt festivalen for å hilse på alle deltagerne, hirden, markedsfolk, middelalderforeninger og artister. Når folk spør om hun trenger å gjøre dette svarer hun at det er noe av det viktigste hun gjør. Dette handler også om formidling, og sier at jo mer fornøyde artistene er, jo bedre opptrer de. Deltagerne fungerer bedre ut mot publikum når de blir tatt vare på fra ledelsens side. Hun ser resultatene av det, selv om runden kan vare til to, tre eller fire på natta. Hun forteller hun er konstant på jobb under festivalen, 24 timer i døgnet.

Jeg ser hva det gjør med folk. Hvis du er leder for noe, den vertinnefunksjonen du har, det er det viktigste du gjør. Snakk med folk, vær der, interessér deg. Oppfør deg som om de er gjestene dine, og det er de også. Det gir mersmak når folk føler seg velkommen så kommer de tilbake også. Her i Hamar har vi jobbet mye med det. I festivalbransjen så har du vertinnefunksjon i forhold til deltagerne dine og i forhold publikum (Nordbryhn 2013)

Når jeg spør om hun har noe hun ønsker å si før vi avslutter oppsummerer hun noe av det vi har snakket om:

Jeg har sagt ganske mye, men det kommer vel tydelig frem at jeg er opptatt av musikk på festivalen og jeg skulle gjerne hatt enda mer, men økonomien setter stopper for det. Og jeg skulle nok gjerne hatt enda mer mangfold i musikkuttrykket enn det jeg får til nå. Men det er noe økonomien setter sin naturlige begrensning for, og det blir vanskelig. Men det er morsomt, og det er morsomt å se, for det var vel i fjor, da hadde vi bare to band av markedsmusikere og folk savna musikken. I år kjørte vi på med fire. Det gjør noe ubevisst med publikum, for selv om de kanskje ikke tenker på det, så merker de det når det ikke er der. [...] Da er du tilbake til det her mottoet vårt. Alle sansers festival. Og da blir musikken et virkemiddel. [...] Det er klart det blir mye musikk, for jeg er musiker og er veldig opptatt av det. Så når du sammenfatter alt, både de banda vi har, de frivillige vi har, danserne, ungene med musikkteater, de konsertene vi har kjørt i samarbeid med musikk i Hedmark så blir det veldig mye musikk. Det er det, og det er nok bare det de må leve med så lenge jeg er ansvarlig for programmet (Nordbryhn 2013).

## **8 OPPSUMMERING OG KONKLUSJON**

I løpet av oppgaven har jeg sett på bruken av musikken ved middelalderfestivaler. Gjennom intervjuer med informanter med forskjellige bakgrunn har vi fått se hvordan musikere og arrangører tilnærmer seg musikken og formidlingen. Gjennom intervjuer med musikerne har vi fått høre om hvordan de bruker kilder, og deres tanker om å spille på middelalderfestivaler.

Intervjuet med Ranveig Nordbryhn har gitt oss en enda større dybde om temaet. Hennes brede erfaring som festivalleder over flere år kommer tydelig frem i intervjuet. Det handler om å kunne formidle historie gjennom et variert program som er publikumsvennlig innenfor et gitt budsjett. Til forskjell fra andre uerfarne arrangører jeg har møtt, har Nordbryhn god kunnskap om de ulike måtene å formidle middelaldermusikk på og hvordan det er å være musiker. Hun forteller også at hun gjerne reiser rundt for å høre musikere live. På denne måten kan hun gjøre aktive valg når hun skal leie inn musikere.

### **8.1 Problemstillingen**

Jeg skal forsøke å svare på de spørsmålene stilte i starten av oppgaven. Svarene jeg gir tar utgangspunkt i de intervjuene jeg har hatt med informantene mine. Man kan derfor ikke si at dette er typisk for hele miljøet, men det gir et lite inntrykk av hvordan noen arrangører og musikere forholder seg til musikk på middelalderfestivaler. Det skal sies at jeg tror jeg ville fått andre svar hvis jeg hadde valgt noen helt andre informanter.

#### **8.1.1 Hvilke faktorer er viktig for valg av musikk til middelalderfestivaler?**

Her er det vanskelig å gi bare et svar fordi det varierer fra band til band, og fra festival til festival. For Nordbryhn ved Hamar Middelalderfestival er det flere faktorer som er viktige. Det ene er å formidle historie. Som et middelaldermuseum er dette viktig for dem og noe hun forsøker å strebe etter så lenge det ikke går på akkord med publikumskontakten. Det andre er at hun ønsket gode profesjonelle musikere som klarer engasjere publikum. Det tredje er å kunne bruke frivillige kreftene som eksisterer i lokalområde, og det siste er å ha et varierende

musikalsk program.

Jeg har ikke intervjuet arrangørene for Tønsberg Middelalderfestival, men gjennom de andre kildene jeg har brukt virker det som om folkefesten står mer i fokus enn middelalderfestivalen. Det virker også tydelig for musikken som spilles der. I tillegg til ensembler som spilte middelaldermusikk, var det mye på programmet som hadde mer usikker tilknytning til middelalder. Her også virket det som om det var viktig å benytte seg av de lokale kreftene.

For ensemblene varierte det hva slags faktorer de prioriterte. Det som var felles for dem alle var at de spilte den samme musikken uavhengig om de spilte på middelalderfestivaler eller ved andre anledninger. Ellers virket det som musikerne jobbet ut fra personlige ønsker og mål for ensemblet. For noen ensembler innebar det å finne historisk musikk, for andre handlet det om å utvikle seg musikalsk, og for noen var det interessant å formidle historier. Det som virket felles for flere, var ønsket om å bearbeide materiale på sin egen måte, og gjerne slik at musikken passet for den moderne lytteren.

En fellesnevner for flere av intervjuene, både for arrangør, deltagere og musikere var stemning og opplevelse. Morlandstø forteller fra deltagerperspektiv at musikk skaper liv og en god stemning på festivalen (gj.s.55). Nordbryhn sier hun vil festivalen skal være en opplevelse for alle sansene og hørsel er en av dem (gj.s.66). Noen av musikerne forteller hvordan de ønsker å skape en stemning, eller at musikken skal tilføre noe til festivalen. Det virker som at det å skape en god stemning og opplevelse for publikum er viktig for både Nordbryhn og de fleste av musikerne.

### **8.1.2 Hvor bevisst er arrangørene og musikerne på det historiske aspektet ved festivalen når de velger musikk?**

Jeg stilte dette spørsmålet fordi jeg satt med oppfatningen om at musikere på middelalderfestivaler ikke tar hensyn til at middelalderfestivalene har et historisk fokus. Dette kom ikke frem i samtalene med mine informanter. Det var veldig tydelig at alle er bevisste på det historiske, selv om de forholder seg til det på ulike måter. Noen av informantene velger innimellom å gjøre et nummer ut av å spille musikk som ikke er historisk, men setter likevel musikken i en historisk kontekst ved å spille den på en historisk måte. Man kan også se at informantene forholder seg til det historiske gjennom valg av klær, instrumenter og musikk.

Nordbryhn var veldig tydelig på at det historiske aspektet var viktig for henne og arrangørgruppa ved Hamar Middelalderfestival. Det er likevel ikke det viktigste for henne, det



aller viktigste er å ha et program hvor publikum får noe de ønsker å høre og som gjør at de kommer tilbake.

Mange av de andre informantene hadde også andre hensyn som var viktigere enn det historiske. For noen av musikerne var det for eksempel viktig å kunne utfolde seg musikalsk. For andre igjen handlet hensynet til det historiske mer om å passe inn i subkulturen enn å gjenskape en svunnen tid.

### **8.1.3 Hva er autentisitet for informantene?**

Det var ikke alle informantene som svarte på spørsmålet om hva autentisitet var for dem, og de svarene jeg faktisk fikk var varierende og ofte vage. For Hammerlund i Virelai handlet det om et nærvær, hvor middelalderfestivaler ble et slags totalteater hvor man for eksempel må ha et bestemt tøy for å være en del av middelalderen (gj.s.59). Mens Krabat forteller at for dem er autentisitet det som “de som er kulest, og trendsetterne” sier er autentisitet er (gj.s.65). Samtidig som de virket interessert i å ha et mer vitenskapelig forhold til det.

Det er vanskelig å trekke noen konklusjoner fra dette. Man kan kanskje si at det kan virke som om uttrykket autentisitet rommer forskjellige ting for den enkelte og at ikke alle har et like sterkt forhold til dette ordet. Samtidig er det ikke overaskende at uttrykket kan romme ulike definisjoner. Sjaastad sin oversikt nevner ikke mindre enn ni ulike måter å tenke autentisitet på (Sjaastad 2006:24-25). Dette blir likevel spekulasjoner fra min side når materialet jeg har fra informantene mine er så tynt på dette området.

Krabat hadde noen tanker om autentisitet og sa at det var det de “kule og trendsetterne” sier at det er (gj.s.65). Dette forteller at uttrykket blir brukt i miljøet uten at jeg skal forsøke å definere hvem det er som er de ”kule trendsetterne”.

### **8.1.4 Hva er forskjellen på musikk fra middelalderen og musikk til middelalderfestivaler?**

Dette spørsmålet var det vanskeligere å svare på enn det jeg trodde det skulle bli. Det er ikke så lett å summere opp all den musikalske aktiviteten man finner på middelalderfestivalene. Det jeg kan understreke er at vi ikke kan spille middelaldermusikken akkurat slik den ble spilt i middelalderen, så det vil naturlig nok være stor forskjell på nå og da.

Selv om det er mange som spiller musikk med utgangspunkt i det notematerialet vi har fra middelalderen, spilles det også mye musikk som har en mer vag link til middelalderen.

Det kan være middelalderballader med tekster som kanskje kan spores tilbake til middelalderen, musikkspill som kretser rundt en myte fra middelalderen, men med moderne musikk, eller kanskje gjøglere som i middelalderklær spiller bossa nova.

Det jeg kan si er at musikk på middelalderfestivaler rommer mye forskjellig, den rommer også musikk fra middelalderen.

## **8.2 Oppsummering**

### **8.2.1 Publikum**

Når vi kommer inn på en middelalderfestival og hører musikk, får vi ikke høre den slik den låt for flere hundre år siden. Det er ikke sikkert vi engang får høre musikk som har noen som helst tilknytning til middelalderen. Selv har jeg ankommet en middelalderfestival og hørt bossa nova, filmmusikk og irsk folkemusikk som noe av det første jeg hørte av musikk der. Da kan man stille seg spørsmålet om det egentlig spilles middelaldermusikk på festivalen? Til sammenligning har jeg tidligere vært på en annen festival hvor jeg ble møtt av middelalderballader og gregoriansk sang.

Hva slags musikk som spilles vil variere fra festival til festival. Som Nordbryhn sier i intervjuet er Hamar Middelalderfestival arrangert av et museum og derfor prøver de å forholde seg kildene så godt de kan. I Tønsberg Middelalderfestival som arrangeres av kommunen, har derimot prosjektlederen uttalt at han lager byfest med middelaldersk tilsnitt (jf.s.77).

Som tidligere skrevet i oppgaven, så er det musikken Nordbryhn kaller for markedsmusikk som høres best på festivalen. Det er musikk med mye lyd og gjerne mye energi. Det vil variere fra band til band hva slags musikk de spiller. Resultat blir at hvis man ikke aktivt oppsøker den andre musikken som tilbys på festivalen vil markedsmusikken være det musikalske inntrykket man sitter igjen med når man drar hjem. For mange av de besøkende er dette kanskje nok. Både Morlandstø og Nordbryhn forteller i intervjuene sine at publikum vil ha opplevelsen (jf.s.56, 75). Nordbryhn utdyper dette med å si at folk flest vil ha støy, høy musikk, show (jf.s.75). Tritonus Cantantes sier at mye av publikum går rett forbi, eller bare stopper opp en kort stund, men likevel setter stor pris på musikken (jf.s.58). Nordbryhn forteller at publikum ikke har ro på seg til å sitte stille så lenge (jf.s.75). Det er også min erfaring fra de gangene jeg har spilt på festivaler selv at publikum elsker musikken, men det er så mye å oppleve at de ikke har lyst til å stoppe opp så lenge. De vil stoppe gjerne

for å se i to minutter, og de vil gjerne at lyden er der hele tiden selv om de ikke blir stående. Det samme gjelder konsertene. Nordbryhn sier at folk ikke har lyst eller tålmodighet til å sitte i 45-60 minutter å lytte til konsert. Derfor forsøker de nå å holde konsertene til 20-30 minutter fordi det er så lenge publikum har ro på seg til å lytte til en lengre konsert (jf.s.75). Nordbryhn sa at de har opplevd at det ofte er “menigheten” som kommer til de roligere konsertene, men at de forsøker å introdusere denne musikken for et større publikum blant annet ved å bruke herolder som har som jobb å gi beskjed om når det er konserter og geleider publikum inn. Hun fortalte at hun har truffet flere publikum som har fått en positive overraskelser etter å ha gått på konserter de ikke forventet å få med seg (jf.s.75)

På bakgrunn av alt dette kan det derfor virke som det kanskje ikke er så viktig for publikum hva slags musikk som spilles, men mer hvordan den blir presentert. At de i hovedsak er der for å høre det de forventer å høre, og så er det hyggelig å oppleve litt nytt og spennende, bare det ikke blir for lenge.

### **8.2.2 Deltagere**

For de som er deltagere på festivaler blir kanskje musikkopplevelsen litt for intens. Den til tider voldsomme markedsmusikken kan bli slitsom i lengden når du må stå i en bod eller teltet du bor i ikke stenger ute sekkepipene som spiller store deler av dagen, og dette er gjerne noe de deltar på en eller flere helger i løpet av sommeren. Selv om de fleste jeg kjenner egentlig liker sekkepiper får man blandede følelser for instrumentet og repertoaret som blir gjentatt i løpet av dagene. For publikum som bare kommer innom en dag, eller noen timer, blir dette mer en kuriositet og noe som hører til markedsopplevelsen.

For deltagerne kan selv en lavmeldt nøkkelharpe bli ekstrem nok hvis man har salgsbod rett ved siden av der musikeren spiller, og man ikke har anledning til å bevege seg til andre steder på markedsområdet. For denne gruppen oppleves nok musikken på festivalen mye mindre variert enn det den egentlig er. Sekkepipen er det instrumentet man hører best på avstand, og uansett hvor mange konserter eller andre musikkinnslag festivalen tilbyr, vil ikke deltagerne få det med seg uten å oppsøke det selv.

Det Nordbryhn synes er viktig å huske er at selv om man streber etter å gjøre festivalen så historisk man klarer, så er festivalen der for publikum og ville ikke eksistert uten dem. Publikum kommer derfor veldig høyt på lista når hun skal gjøre prioriteringer, og de streber etter å finne den gylne middelvei (jf.s.72).

### 8.2.3 Autentisitet

Hvis jeg skal forsøke å si noe generelt om musikken man kan finne på festivalene med utgangspunkt i autentisitet, vil jeg kanskje si at man kan dele musikken opp i tre. Den første er musikken som du finner noter til fra middelalderen. Den andre er musikk som har elementer fra middelalderen, for eksempel middelalderballader, tradisjonelle melodier med middelalderske trekk, eller syngespill med historier fra middelalderen. Og tilslutt har du musikken som ikke har noen base i middelalderen, men som kanskje spilles på middelalderinstrumenter, eller av gjøglere i middelalderkostymer.

Det er ikke mulig å gjenskape musikken akkurat slik den ble spilt i middelalderen, og siden vi er moderne mennesker vil vi ikke kunne lytte til den slik menneskene fra middelalderen gjorde det. Av de ni ulike typene autentisitet som Sjaastad nevner er det tre av dem jeg har sett på festivaler.

Nummer fem, “forsøk på å rekonstruere musikken slik den faktisk klang” (Sjaastad 2006:24-25). Det er flere ensembler som prøver seg på det, for eksempel Schola Instrumentalis, men det er sjeldent jeg ser dem på festivalene. Patrask forteller i sitt intervju at de har sluttet å forsøke å spille musikken slik den ble spilt i middelalderen (jf.s.62).

Autentisitetformen som er nummer tre, “bruk av kopier av instrumenter fra komponistens tid” har jeg sett mer av på festivalene (Sjaastad 2006:24-25). Det er mange som har skaffet seg instrumenter som ble brukt i middelalderen, selv om de ikke nødvendigvis blir brukt på samme måte som man gjorde i middelalderen. Noen av grunnene til det kan være at det er lettere å skaffe instrumenter enn notemateriale, det kan være lettere å lære seg et nytt instrument enn å forske på historisk musikk, eller fordi man lettere kan utrykke sin egen musikalske identitet på autentiske instrumenter enn hvis man skal forsøke å rekonstruere musikken.

Den siste av Sjaastad sine former for autentisitet som jeg har observert på festivaler er nummer åtte, ”forsøk på å gjenskape den musikalske opplevelsen hos publikum den gang verket var nytt” (Sjaastad 2006:24-25). Selv vil jeg si at det kanskje mer er et ønske enn et forsøk, da det er vanskelig å vite noe om hvordan menneskene i middelalderen opplevde musikken. Vi er ikke middelaldermennesker og kan ikke lytte til musikken slik menneskene i middelalderen ville gjort de. Dette kan også være en av grunnene til at flere av musikerne ønsker å tolke musikken på sin egen måte. Hammerlund fra Virelai sa i sitt intervju at de har arbeidet mye med hver enkelt sang for å få den til å passe for den moderne lytteren, samtidig som den er historisk. “Så det får et autentisk uttrykk, men som vi kan forstå som moderne

mennesker” (jf.s.58).

I tillegg til at ulike varianter for autentisitet vil være med å skape ulike tolkninger av middelaldermusikk, så vil det også være ulike oppfatninger av hva slags musikk som kan passe inn i settingen. Det vil være uenighet om hva som faktisk kan trekkes tilbake til middelalderen. Har folkemusikk vært en levende tradisjon som vi kan strekke helt tilbake til middelalderen? Flere av informantene har nevnt at de bruker middelalderballader som materiale når de skal finne stoff til å spille. Men selv denne diktformen har fått navnet middelalderballader, så betyr det ikke at alle middelalderballadene er fra middelalderen.

Maja Marcussen skriver i foredraget sitt hennes om Norsk Hoffkultur i Middelalderen, at “keltisk magi sto fremst på scenen i middelalderen” (Marcussen 2013). Betyr det da at irsk musikk og dans vil være relevant på en middelalderfestival? Da må man nok ta stilling til hva slags autentisitet man ønsker å bruke, og man blir kanskje nødt til å sette seg inn i irsk musikk- og dansehistorie.

Det er ikke lett å si om man burde ha musikk som er fra middelalderen, eller hvilken type autentisitet burde man ta i bruk. Nordbryhn sier i intervjuet at man må tenke på hva som skal være funksjonen til musikken (jf.s.67). Ulike festivaler tar ulike valg på dette området avhengig av hva slags funksjon de ønsker at musikken skal ha på festivalen og hva slags musikere som er tilgjengelig. Hammerlund sier at det kan være et kompromiss for arrangørene hvis de jobber hardere for autentisitet i boder og drakter enn når det kommer til musikk. Arrangørene kan ha et mål om autentisk musikk som ligger veldig høyt, men det hjelper ikke hvis ikke musikerne kommer. Da vil de kanskje heller ha noen kunstnere som ikke lever opp til de autentiske mål eller helhetsuttrykk istedenfor at det ikke er noen i det hele tatt. Han fortsetter med å si at det er vanskelig for arrangører å få musikere til å endre på deres uttrykk, fordi da kan det skje at musikerne kanskje ikke kommer i det hele tatt. Men gjennom en sunn og god dialog mellom musikerne og arrangørene så vil det kanskje være lettere å jobbe mot noe autentisk (Hammerlund 2013).

#### **8.2.4 Variasjon**

Min oppfatning er at musikken skal være med å engasjere publikum, og være med å skape stemning. Nordbryhn sier at hun ønsker at man skal oppleve middelalderen med alle sansene, og da er musikken en viktig del av den opplevelsen (gj.s.66). Samtidig som musikken gjerne kan ta hensyn til at det er det moderne mennesket som skal høre musikken, skal man ikke undervurdere folk heller. Som Nordbryhn forteller, så blir folk positivt overrasket når de får

høre ting de ikke forventet, selv om de også vil ha markedsmusikken (gj.s.76).

Variasjon kan være positivt for en festival, og er ønsket fra flere av mine informanter. Både Nordbryhn, Morlandstø og Wennberg snakker om at de ønsker variasjon i det musikalske på festivalene (gj.s.56, 68). Som sagt tidligere i dette kapittelet, så vil nok den musikalske variasjonen du opplever blant annet være påvirket av hvor flink man er til å oppsøke musikktilbudene selv. Samtidig etterlyste Wennberg og Morlandstø mer av den nedskrevne middelaldermusikken (gj.s.55, 56), og Nordbryhn poengterte at hvis hun hadde hatt økonomi til det ville hun ha holdt flere konserter (gj.s.69, 76, 78). Det var tydelig i samtalen med henne at økonomi er avgjørende for alle festivalene i forhold til hva de kan få til av program. Det er ikke unaturlig at det har mye å si for hva man har muligheten til å prioritere når man skal leie inn musikere. Det er likevel tydelig at Nordbryhn likevel ikke ønsker å gå på akkord med seg selv, verken når det gjelder festivalens ønske om å formilde middelalderen så historisk som mulig, eller at musikerne skal holde et profesjonelt nivå på tross av budsjett. Det kan virke som at festivalledelsens ønsker for festivalen kan ha mer å si enn budsjettet. På den andre siden er festivalene jeg har tatt for meg her ledet av mennesker som har holdt på med dette i mange år og vet hva de holder på med. Jeg har tidligere vært leid inn til en festival hvor de originalt ønsket seg den høylytte markedsmusikken. Selv om de ønsket seg høylytt markedsmusikk endte de opp med musikere som spilte mer lavmælt, konsertmusikk fordi nettverket deres ikke var stort nok til å få tak i noe annet.

Selv om det er et ønske om variasjon innad på festivalen, og de ved bruk av frivillige får dette til, er det likevel gjenbruk av både musikere og musikalsk materiale. Når man reiser fra festival til festival vil man fort oppdage at det er mange av de samme musikerne og gjøglerne som blir leid inn av de ulike festivalene. Det er heller ikke mer enn et par uker siden jeg leste på Tønsberg Middelalderfestival sin nettside at det den 12. Januar ble stiftet et Nordisk nettverk for middelalderfestivaler som består av Europæiske Middelalderfestival, Medeltidsveckan på Gotland, Tønsberg Middelalderfestival og Re middelalderdager. Formålet er å kunne utveksle erfaringer, idéer og kunnskap. Samtidig som de ønsker å samarbeide med gruppene slik at blant annet musikkgrupper og gjøglergrupper får mulighet til å opptre på alle festivalene <sup>41</sup>. Dette innebærer på den ene siden større sikkerhet for de musikerne som får mulighet til å jobbe i samarbeid med Nordisk nettverk for middelalderfestivaler, samtidig som at det vil bli mindre variasjon i tilbud på de ulike festivalene.

---

<sup>41</sup> <http://www.tonsbergmiddelalderfestival.no/om-oss-tønsberg-middelalderfestival/nordisk-festivalnettverk-tønsberg-middelalderfestival-2012> [lesedato: 11.10.14]

Når det kommer til musikalsk materiale er det flere i intervjuene som sier at de blant annet lærer låter ved å høre på opptak og innspillinger av andre som driver med middelaldermusikk og middelalderballader. Dette kan gjøre at variasjonen i den musikken man får høre blir mindre. Når det i tillegg er den sekulære musikken som er fremtredende på festivalene, mens den religiøse musikken sjelden høres, vil det også være med å snevre inn det musikalske materialet som blir brukt. Samtidig så har mange av ensemblene ulike musikalsk uttrykk som bidrar til å skape variasjon.

Bruk av frivillige og lokale musikkprosjekter vil være med å bringe større variasjon til festivalene. Selv om det er varierende hva slags forhold de har til middelalderen, og hvor autentisk det de bidrar med er, så vil de musikalske prosjektene og musikerne variere fra lokalmiljø til lokalmiljø. På denne måten vil det bringe større variasjon mellom de ulike festivalene, selv om de får besøk av mange av de samme profesjonelle musikerne. I tillegg vil det å bruke lokale krefter være med på å gi innbyggerne større tilhørighet til arrangementet, og som Nordbryhn nevnte i intervjuet, vil det føre til at flere kommer for å høre på.

### **8.3 Hva kan man forske videre på**

Det er ikke plass til å fordype seg i alt i en oppgave som dette, og det er områder jeg bare har skrapet i toppen av som fint kan forskes mer på.

Et av disse er publikums ønsker for musikk på middelalderfestivalene. Publikums synspunkter har ikke vært en del av denne oppgaven og det kan være interessant å høre hva de ønsker og hvordan deres ønsker påvirker valgene til festivalarrangørene. Nordbryhn sier litt om dette når hun forteller at det er noen band som har blitt så store publikumsfavoritter at hun må ha dem med år etter år. Jeg savner likevel publikums tanker om dette.

Et annet temaet er den norske og den irske folkemusikkens link til middelalderen. Dette er temaer jeg ikke har fått satt meg inn i, men siden det er musikk som brukes på middelalderfestivaler er det interessant å vite noe om musikken faktisk kan knyttes tilbake til middelalderen. Jeg vet at det finnes noe litteratur om den norske folkemusikken. Elisabeth Gaver har skrevet om dette i sin hovedfagsoppgave *The (Re)construction of music for bowed stringed instruments in Norway in the Middle Ages* i 2007. Men jeg vet ikke hva slags funn hun gjorde.

Jeg nevner så vidt vikingfestivaler i innledning av oppgaven når jeg skriver om avgrensningene jeg har gjort. De manglende kildene på musikk fra vikingtiden gjør det interessant å forske på musikk ved vikingfestivaler.

Det siste temaet som hadde vært interessant for videre forskning er middelalder som subkultur. Dette var noe som Krabat nevnte i intervjuet jeg fikk mot slutten av oppgaveskrivingen. Vil det å se på middelalderen som en subkultur forandre hvordan man forsker på miljøet og musikken?

#### **8.4 Konklusjon**

*Fortida er ikke hva den en gang var* er navnet på boka til Knut Kjeldstadli (1994). Slik vi husker fortida er ikke slik den var, men jeg tror ikke det gjør noe. Det blir kanskje reisen som er målet, det å forske, lete og lære om fortiden.

I løpet av arbeidet med oppgaven har jeg forandret litt perspektiv på å jobbe med middelaldermusikk. Da jeg startet med oppgaven skrev jeg i masterprospektet:

For meg ville det være naturlig å formidle middelaldermusikk så tidsriktig som mulig på en middelalderfestival. Jeg vet at kravet til å spille middelaldermusikk tidsriktig kan være veldig utfordrende da vi aldri kan vite nøyaktig hvordan musikken ble utført. På den andre siden vil jeg som deltager forvente å høre den typen musikk når festivalen skilter med å fremstille middelalderen så korrekt som mulig (Løsnes 2011:2)

Jeg er ikke like enig i dette utsagnet lengre. Det er mange ulike former for autentisitet og jeg vil si at ingen av dem er bedre enn de andre. Det avhenger av hva man ønsker å formidle, og hvordan man ønsker å formidle musikken. I dag vil det avhenge av hva slags prosjekt jeg jobber med og hvem publikum er, når jeg velger hvilken type autentisitet jeg kommer til å bruke.

Som nevnt i et tidligere kapittel var min mors mantra “Jo mer jeg vet, desto mindre forstår jeg av det jeg en gang trodde jeg kunne”. Dette har blitt min egen erfaring i arbeidet med middelaldermusikk. Jo mer jeg lærer om faget, jo mer skjønner jeg at jeg ikke har nok kunnskap til å vite noe særlig om hvordan middelaldermusikken ble spilt. Selv om jeg forsker mer på middelaldermusikk vil jeg aldri komme dit hen at jeg kan si “sånn hørtes det ut i middelalderen”. Dette er noe som både frustrerer meg og inspirerer meg med denne musikken. Uansett hvor mye jeg lærer må jeg bringe inn en del av min egen kreativitet for at det skal bli musikk. Dette, sammen med ulike former for autentisitet, er kanskje det som gjør at middelaldermusikk tolkes så ulikt og kommer i så mange forskjellige former.

Det jeg ønsker å oppnå med denne oppgaven er ikke å gi et bastant svar på hva musikk på middelalderfestivaler burde være, men jeg ønsker å skape en bevisstgjøring på hvorfor man velger den musikken og de musikerne man bruker på middelalderfestivaler. Det er mange



hensyn å ta i tillegg til det historiske. Man har et budsjett å forholde seg til, man har publikum, frivillige krefter i området og man må forholde seg til de musikerne som er tilgjengelige. Likevel kan det hende at man innimellom skal stoppe opp og huske hvilke målsetninger man satte seg da man startet prosjektet. Hammerlund sa dette veldig fint i intervjuet jeg gjorde med ham. Jeg spurte om festivalarrangørene pleier å informere ensemblet om festivalens uttalte mål. Hammerlund svarte at de selv kan gå inn på hjemmesiden og se hva som står der. Han syntes likevel spørsmålet var godt fordi man ofte har mål når man går i gang med en festival, i arbeid med musikk, eller andre ting man velger å jobbe med i livet. Når man så starter med arbeidet blir man så oppslukt at man fort glemmer de målene man startet opp med. Han synes det er et godt spørsmål som man godt kan stille både arrangørene og seg selv innimellom (Hammerlund 2013).

Å være bevisst på sine valg og sine målsetninger er viktig både for musikerne og festivalarrangørene. Hvordan man kan kommuniserer dem med omverdenen blir neste spørsmål. På hjemmesiden til både Hamar Middelalderfestival og Tønsberg Middelalderfestival virker det som om begge festivalene er like opptatt av å ta hensyn til det historiske. Men når festivalsjefen til Tønsberg Middelalderfestival utaler at han lager en folkefest med middelaldersk tilsnitt kan det være forvirrende fordi det høres ut som det strider litt mot målsetningene på hjemmesiden. Vil forskjellen på en middelalderfestival og en festival med middelaldersk tilsnitt medføre at vi må forholde oss annerledes til programmet som blir presentert hvis vi ønsker å se det i en historisk kontekst?

Personlig tror jeg ikke det. Siden det er så mange måter å formidle historie på, så mange ulike former for autentisitet, og siden middelalderen rommer 1000 år, er man nødt til å snakke med de formidlerne man treffer, for å sette det i en historisk kontekst. Det er først i samtalen at du kan lære hvor kildene kommer fra, hvordan kunstneren tolker dem, og hvordan de forholder seg til autentisitet. Uten samtale vil ikke publikum skjønne den historiske konteksten, nesten uansett hvor god og autentisk formidler du er.

“Remembrance of things past is not necessarily the remembrance of things as they were”.

- Marcel Proust

## 9 REFERANSER

### 9.1 Litteratur

Agedal, Olaf og Andreas Hompland 2013. "Festivalscenarier" i Aksel Tjora (red) *Festival!*, (s. 290-303) Oslo: Cappelen Damm.

Aronsson, Peter 2004. *Historiebruk – Att använda det förflutna*. Lund: Studentlitteratur, s. 13-55.

Attinger, Gisela og Andreas Haug 2004. *The Nidaros Office of the Holy Blood*. Trondheim: Tapir Academic Press.

Bell, Nicolas 2001. *Music in medieval manuscripts*. London: British Library.

Brinkmann, Svend og Steinar Kvale 2009. *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyllendal Akademiske.

Eide forlag 2013. *Norsk Salmebok 2013*. Stavanger: Eide Forlag AS.

Fossåskaret, Erik 1997. Ustrukturerte intervjuer med få informanter gir i seg selv ikke noen kvalitativ undersøkelse. I Fossåskaret Erik, Fuglestad, Otto Laurits og Aase, Tor Halfdan (1997): *Metodisk feltarbeid. Produksjon og tolkning av kvalitative data*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 11-45.

Fowler, Peter J. 1992. *Then, Now*. London: Butler & Tanner Ltd.

Gaver, Elsiabeth 2007. *The (Re)construction of music for bowed stinged instruments in Norway in the Middle Ages*. Universitetet i Oslo.

Gustafsson, Lotten 2002. *Den fortrollade zonen*. Falun: ScandBook AB.

Haines, John 2009. "A sight-reading Vielle Plauer from the Thirteenth Century" i Maureen Epp og Brian E. Power *The Sounds and Sights of Performance in Early Music*. England: Ashgate Publishing Limited.

Hasle, Ingvild 2007. *Postmoderne middelalder. En studie av Hamar middelalderfestival*. Universitetet i Bergen.

Hovland, Egil 1989. *I denne glade juletid*. Oslo: Andaktsbokselskapet.

Johansen, Anders 1989. "Ting, tid, identitet", i Borghild Gramstad *Syn og Segn* 3. s. 226-241.

Kjeldstadli, Knut 1994. *Fortiden er ikke hva den en gang var – en innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget.

Krabort 2014. *Intervju om Krabort og deres forhold til å spille på middelalderfestivaler*. Mail: 2. november 2014.

Kunnskapsforlaget, Tor Guttu (red.) 2010. *Norsk Ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

- Kvandal 2000. *Norske Folkeviser gjennom tusen år*. Gjøvik: Cappelen forlag.
- Lowenthal, David 1997. *The Heritage Crusade and the spoils of History*, London: Viking, s. xiii-xvii, 1-30.
- Lunde, Hannah 2010. *Organisasjon og frivillighet ved Hamar Middelalderfestival*. Prosjektoppgave ved Høgskolen i Oslo.
- Lundsbakken, Kristine 2013. *Sang i museumsformidling*. Masteroppgave ved Universitetet i Oslo.
- Løsnes, Marion Bræstrup 2008. *Historisk Korrekt*. Semesteroppgave ved IMV, Universitetet i Oslo.
- Løsnes, Marion Bræstrup 2011. *I MIDDELALDEREN SANG MAN RØLPETE*. Masterprospekt ved IMV, Universitetet i Oslo.
- Marschner, Bo og Søren Sørensen (red.) 2001. *Gads musikkhistorie*. København: Gads forlag.
- Myklebust, Dag 1988. "Tre restaureringer sett i historisk perspektiv", i: Myklebust: *Kulturarv og vern. Bevaring av kulturminner i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- NKF 2010. *Syng livet. Allsangbok for hele norge*. Oslo: Noregs Kristelige Folkehøgskolelag
- Ogden, Dunbar H. (edit) 1997. *The Play of Daniel: Critical Essays*. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, Western Michigan University.
- Refvik, Sølvin 2009. *Alle tiders julesangbok*. Oslo: Norsk Noteservice
- Repstad Pål (2007). *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*. Oslo: Universitetsforlaget
- Pharo, Ingvild og Egil Sagstad 1999. *Det skapende menneske. Kunst- og kulturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Pontooppidan, Maria og Christian Troelsgård 2009. *Minnesangbok: da kærligheden blev kult*. Fredriksberg: Alfa
- Ryan, Anne Wally (2013). "Festival som rom for det lekne mennesket" i Aksel Tjora (red): *Festival!* Oslo: Cappelen Damm, s. 211-227
- Selberg, Torunn 1999. Brytningstid og tusen års tradisjon. Feiringen av Tusenårsjubileet for kristningen av Norge". I: Alver, Bente e.a.: *Myte, magi og mirakel i møte med det moderne*. Oslo: Pax, s. 31- 43.
- Sjaastad, Ylva 2006. Middelaldersang i dag*, Oslo: Universitetet i Oslo.
- Smith, August og John D. Williams 2002. *Let's make medieval music*. Thetford: Caligraving Ltd.

- Sundberg, Ove Kr. 2000. *Musikktenkningens Historie I*. Solum Forlag: Oslo
- Sundberg, Ove Kr. 2002. *Musikktenkningens Historie II*. Solum Forlag: Oslo
- Svensson, Birgitta 1999. "På naturliga äventyr i kulturarvet" i Tom O'Dell (red.): *Nonstop! Turist i opplevelsesindustrialisemen-* Lund: Historiska Media, s. 108-127.
- Tjora, Aksel 2013. "Festivalforskning" i Aksel Tjora (red.) *Festival!*. Oslo: Cappelen Damm, s. 11-28
- Wadel, Cato 1991. *Feltarbeid i egen kultur*. Flekkefjord: SEEK A/S.
- WH 1996. *Sangbogen 2*. København: Wilhelm Hansen

## 9.2 Muntlige kilder

- Hammerlund, Søren 2013: *Intervju om Virelai og deres forhold til å spille på middelalderfestivaler*. Oslo, Oslo Middelalderfestival: 16. juni 2013.
- Nordbryhn, Ranveig 2013: Intervju om musikk på middelalderfestivaler i lys av hennes rolle som leder og artistansvarlig ved Hamar Middelalderfestival, og som musiker. Hamar, Hedmarksmuseet: 22. oktober 2013.
- Marcussen, Maja 2013: Foredrag om *Norsk Hoffkultur i middelalderen*. Hamar, Hamar Middelalderfestival: 8. juni 2013.
- Morlandstø, Carita Bræstrup Løsnes og Cecilie Wennberg 2013. Intervju om deres tanker om musikk på middelalderfestivaler sett i lys av deres rolle som deltagere. Hamar, Hamar Middelalderfestival: 8. juni 2013.
- Patrask 2013: Intervju med *ensemblen om Patrask, og deres forhold til å spille på middelalderfestivaler*. Oslo, Oslo Middelalderfestival: 16. juni 2013.
- Tritonus Cantantes 2013: *Intervju med ensemblen om Tritonus Cantantes, og deres forhold til å spille på middelalderfestivaler*: 8. juni 2013.
- Vårdal, Mette 2008. *Norske folkelig dans*, (forelesning): NTNU, Vågå. 21. januar 2008

### 9.3 Internett

Balladearkivet:

[http://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/arkiv\\_gml.html](http://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/arkiv_gml.html)

Cantigas De Santa Maria

<http://cantigasdesantamaria.com>

Dictionary.com: festival

<http://dictionary.reference.com/browse/festival>

Hamar Middelalderfestival:

<http://www.middelalderfestival.no>

Hedmarksmuseet:

<http://www.hedmarksmuseet.no>

Hvor annerledes var middelalderen, paneldebatt på riksarkivet:

<https://www.youtube.com/watch?v=awEJvP7xmlE>

Imslp.org

<http://imslp.org>

Kongshirden

<http://kongshirden.no>

Medeltidsveckan i Gotland, i [helagotland.se](http://helagotland.se)

<http://www.helagotland.se/noje/default.aspx?articleid=7039535>

Isidor av Seville 2006 Musica i *The Emitologies* (s. 95 -99) :

[\[pourri.fltr.ucl.ac.be/files/AClassftp/TEXTES/ISIDORUS/Etymologie/B1N8PWGetQy.pdf\]\(http://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/files/AClassftp/TEXTES/ISIDORUS/Etymologie/B1N8PWGetQy.pdf\)](http://pot-</a></p></div><div data-bbox=)

Medeltidsveckan på Gotland:

<http://medeltidsveckan.se>

Norsk Ordbok:

<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>

Oslo Middelalderfestival i [osloby.no](http://osloby.no)

[http://www.osloby.no/oslopuls/kunst\\_og\\_scene/Riddere-inntar-Akershus-Festning-7320690.html#.UkLP3RbB4pg](http://www.osloby.no/oslopuls/kunst_og_scene/Riddere-inntar-Akershus-Festning-7320690.html#.UkLP3RbB4pg)

Oslo Middelalderfestival

<http://oslomiddelalderfestival.org>

Oxford dictionaries

<http://www.oxforddictionaries.com>

Schola Instrumentalis:

<http://www.uio.no/studier/emner/hf/imv/MUS2352/>

Store Norske Leksikon:

<http://snl.no>

Tritonus Cantantes:

<https://sites.google.com/site/tritonuscantantes/home>

Tønsberg Middelalderfestival:

<http://www.tonsbergmiddelalderfestival.no>

Wardruna:

[www.wardruna.com](http://www.wardruna.com)

#### **9.4 CD**

Bratland, Sondre 1992. *Rosa frå Betlehem*. Betlehem: Kirkelig Kulturverksted

## 10 APPENDIKS

### 10.1 Intervjuguide til Nordbryhn

Hvorfor: Vite bakgrunn for valgene de tar når de henter inn musikere

#### I starten

- Fortell om prosjektet
- Fortell om hvordan du har tenkt å bruke intervjuet
- Be om tillatelse for opptak.
- Avtal sitatsjekk

#### Festivalen

Fortell litt om festivalen du arrangerer

Har festivalen et uttalt mål

#### Historie/autentisitet

-Hva er autentisitet for deg?/hva legger du i autentisitet

#### Musikk

- Fortell litt om hvordan dere velger musikk til festivalen (publikum)
- Hvordan kommer dere i kontakt med artistene
- Hva legger du vekt på når du inviterer musikere
- Fortell litt om hvordan du setter opp programmet
- Har du noen spesifikke tanker om hvordan du bruker musikken

#### Avslutning

- Har du noe mer du vil si?
- Kan jeg ta kontakt hvis det er noe mer jeg lurer på? Jeg har ikke noe mer jeg vil spørre om, har du noe du vil si eller spørre om før vi avslutter?

(ev. debriefing etterpå: hvordan var din opplevelse av intervjuet?)

#### Forslag:

- Hva tenker du om...
- Fortell litt om...
- La os snakke litt om..
- Jeg vil gjerne gå over til et annet tema...
- Før vi bytter tema...

## 10.2 Intervju med Tritonus Cantantes, Patrask og Virelai

Hvorfor: Jeg vil vite om musikernes bakgrunn for valgene de tar når de velger musikk og sjanger

### I starten

- Fortell om prosjektet
- Fortell om hvordan du har tenkt å bruke intervjuet
- Be om tillatelse for opptak.
- Avtal sitatsjekk

### Bandet

- Fortell litt om bandet/gruppen?
- Hva slags instrumenter spillere dere?
- Fortell om musikken dere spiller?
- Hva slags sjanger spillere dere?
- Hvor henter dere inspirasjon fra?

### Festivaler

- Fortell litt om hva slags festivaler dere reiser på?
- Hvordan kommer dere i kontakt med festivalene?
- Tar dere spesielle musikalske hensyn i forhold til festivalen?
- Når i programmet spiller dere -> Har dere ønsket tidspunktet selv?
- Kjenner dere til om festivalene dere drar på har noen uttalte mål om festivalen?

### Historie/autentisitet

- Hva slags forhold har dere til middelalderhistorie
- Legger dere vekt på autentisitet
- Hva er autentisitet for deg/dere

### Avslutning

- Har du noe mer du vil si?/ Jeg har ikke noe mer jeg vil spørre om, har du noe du vil si eller spørre om før vi avslutter?
- Kan jeg ta kontakt hvis det er noe mer jeg lurer på?

(ev. debriefing etterpå: hvordan var din opplevelse av intervjuet?)

### Forslag:

- Hva tenker du om...
- Fortell litt om...
- La os snakke litt om..
- Jeg vil gjerne gå over til et annet tema...
- Før vi bytter tema...



### 10.3 Intervju Krabat

Jeg skriver masteroppgave om musikk på middelalderfestivaler. Hovedfestivalen jeg har brukt som kildemateriale er Hamar middelalderfestival.

Dette intervjuet vil kun bli brukt som kildemateriale til denne oppgaven.

Dette intervjuet vil dreie seg om deres bakgrunn for valgene dere tar når dere velger musikk og sjanger når dere skal spille på middelalderfestivaler.

#### Bandet

1. Fortell litt om Krabat?
2. Hva slags instrumenter spillere dere?
3. Fortell om musikken dere spiller?
4. Hva slags sjanger vil dere kalle musikken deres?
5. Hvor henter dere musikalsk inspirasjon fra?
6. Hvor finner dere musikken dere spiller?

#### Festivaler

7. Hva slags festivaler dere reiser på?
8. Hvordan kommer dere i kontakt med festivalene?
9. Tar dere spesielle musikalske hensyn når dere reiser på middelalderfestivaler?
10. Når i programmet pleier dere å spille? Har dere ønsket tidspunktet selv?
11. Pleier dere å bli informert om festivalene dere drar på har noen uttalte mål for festivalen og musikken?

#### Historie/autentisitet

12. Hva slags forhold har dere til middelalderhistorie?
13. Legger dere vekt på autentisitet?
14. Hva er autentisitet for deg/dere?

#### Avslutning

15. Er det noe dere ønsker å si noe om?
16. Kan jeg ta kontakt hvis det er noe mer jeg lurer på?