

Liv Elin Susegg Austad

Hvordan lærer en folkemusiker?

– Om folkemusikkopplæring på Innherred



Masteroppgave i musikkvitenskap

Inderøy, mai 2013

Høgskolen i Nesna/ Høgskolen i Nord-Trøndelag

Sammendrag

Min masteravhandling handler om folkemusikkopplæring i et ganske utforsket tradisjonsområde innenfor folkemusikken i Norge, ved navn Innherred. Jeg har gjennom to år fått lov til å bli godt kjent med et spellemannslag på Innherred, og har gjennom observasjon, deltagelse og intervjusamtaler søkt å kartlegge spellemannslagets praksis, hvilke metoder de bruker for opplæring på instrument, da i all hovedsak instrumentet fiolin, og hvordan de øver og spiller sammen. Avhandlingen handler om formell og uformell opplæring i forbindelse med å lære seg å spille instrumentet, men den handler også om folkemusikktradisjonen på Innherred, et spellemannslags interne liv, samarbeid mellom spellemannslag og kulturskole, kulturskolepraksis, festivalisering og revitalisering av folkemusikk.

Jeg har gjennom analyse av forskningsdata og refleksjon rundt forskningsfunn kommet frem til at det er for lite forbindelse mellom formell og uformell opplæring og at det kan være vanskelig å se sammenhengen mellom teoretiske musikkunnskaper og praktiske ferdigheter på instrumentet. Jeg drøfter derfor i min avhandling om et tettere samarbeid mellom spellemannslag og kulturskole kan styrke både den formelle og den uformelle musikkopplæringen, og om det finnes noe felles mellom et spellemannslag og kulturskolen som det kan bygges et samarbeid ut fra.

Forord

Gjennom to år har jeg deltatt i, observert og blitt godt kjent med et spellemannslag på Innherred, og deres historier fra et spellemannsmiljø. Jeg har hatt fokus på spellemannslagets øvingsprosess og hvordan en folkemusiker lærer seg å spille og ønsker å gi et innblikk i hva et spellemannslag egentlig er, hvordan et spellemannslag praktiseres og å kartlegge opplæring og øvingsmetoder.

Avhandlingen er ment å være en inspirasjon, en bevisstgjøring og metodisk bidrag til instrumentalundervisning.

Jeg vil gjerne takke Ove Larsen, for god veiledning underveis i min forskningspraksis. Jeg vil også reise en stor takk til Spellemannslaget BUL Steinkjer for sin deltagelse i min forskning.

Liv Elin Susegg Austad

Inderøy, våren 2013

Innholdsfortegnelse

Kap. 1: Innledning	s. 11
1.1 Temavalg og problemområde	s. 11
1.2 Bakgrunn og motivasjon	s. 12
1.3 Metodiske tilnærminger	s. 14
1.4 Kapittelinndeling	s. 14
Kap. 2: En innføring i folkemusikk og uformelle læringsmetoder	s. 17
2.1 Generelt om folkemusikk	s. 17
2.2 Hva er uformell læring?	s. 18
2.3 Tidligere forskning om uformell læring	s. 20
Kap. 3: Forskningsmetoder	s. 23
3.1 Hva er kvalitativ forskning?	s. 23
3.2 Hvorfor kvalitativ forskning?	s. 24
3.3 Strategisk utvelgelse av informanter	s. 24
3.4 Deltagende observasjon som datainnsamlingsstrategi	s. 25
3.5 Intervjusataler med spellemannslagets musikere som datainnsamlingsstrategi	s. 27
3.6 Transkripsjoner	s. 29
3.7 Etske hensyn	s. 30
3.7.1 Konfidensialitet	s. 30
3.7.2 Informert samtykke	s. 31
3.7.3 Ivaretagelse av informantenes integritet	s. 31
3.8 Refleksjon rundt presentasjon av forskningsresultat	s. 32
Kap. 4: Spellemannslaget, musikken og miljøet rundt	s. 35
4.1 Medlemmene i spellemannslaget	s. 35

4.1.1 Kort om bakgrunnen til hver enkelt musiker	s. 37
4.1.2 De første instrumentene	s. 43
4.1.3 Foreldrenes betydning	s. 46
4.1.4 Hvem er forbildene?	s. 49
4.2 Spellemannskultur og beskjedenhet	s. 50
4.3 Spellemannslagets instrumentbesetning	s. 52
4.3.1 Fiolin	s. 53
4.3.2 Trekkspill	s. 54
4.3.3 Bass	s. 55
4.3.4 Gitar	s. 56
4.4 Hva består tradisjonsmusikken på Innherred av og hva inngår i spellemannslagets repertoar?	s. 57
4.4.1 Moen-heftene	s. 63
4.4.2 Slåttenavn	s. 64
4.4.3 Sentrale musikere	s. 66
4.4.3.1 Hilmar Alexandersen (1903-1993)	s. 66
4.4.3.2 Olaf Næss (1868-1949)	s. 67
4.4.3.3 Odin Oksås (1891-1964)	s. 67
4.4.3.4 Oluf Homnes (1865-1949)	s. 67
4.4.3.5 Anton Henning (1874-1956)	s. 68
4.4.3.6 Eva Anita Renaa Eggen (1964-)	s. 68
4.4.3.7 Andre spellemenn	s. 68
4.5 Litt om spellemannslagets historie	s. 69
4.6 Hvorfor er folkemusikkmiljøet så lite på Innherred?	s. 69
Kap. 5: Fra øvingsrom til kappleik – om øvingsprosessen	s. 73
5.1 Fornyning av repertoar	s. 73
5.2 Hvordan forløper øvingene?	s. 75
5.3 Å lede et spellemannslag	s. 79
5.3.1 Opptakt eller opptelling?	s. 81
5.3.2 Å trampe takten	s. 82
5.4 Samarbeid med andre musikere	s. 83
5.5 Samspill og kommunikasjon	s. 83

5.6 Individuell øving	s. 84
Kap. 6: Musikkopplæring i Spellemannslag	s. 87
6.1 Hvordan lærer en folkemusiker?	s. 87
6.2 Noteopplæring og fingersetting	s. 89
6.3 Organisert folkemusikkopplæring	s. 93
6.4 Instrumentalteknikk	s. 94
6.5 Å spille på gehør	s. 96
6.6 Læring gjennom observasjon av forbilder	s. 99
6.7 Læring gjennom samtaler	s. 100
6.8 Buskspill	s. 102
6.9 Opplæringsmateriell og lærebøker	s. 103
6.10 Bruk av noter	s. 105
6.10.1 Varierende notekunnskaper	s. 105
6.10.2 Spellemannslagets generelle holdning til noter	s. 106
6.11 Formell eller uformell læring?	s. 108
Kap. 7: Spellemannslag vs. Kulturskole	s. 111
7.1 Samarbeid mellom spellemannslag og kulturskole	s. 111
7.2 Suzukimetoden	s. 112
7.2.1 En presentasjon av Suzukis 13 byggesteiner	s. 114
7.2.2 Suzukimetoden og folkemusikkopplæring	s. 117
7.3 Folkemusikk i kulturskolen	s. 117
7.4 Musikalske normer og regler – taus kunnskap	s. 120
Kap. 8: Endring, påvirkning og revitalisering av tradisjonsuttrykk på Innherred	s. 123
8.1 Historien bak Signevalsen	s. 123
8.2 Revitalisering av Signevalsen	s. 124
8.3 Signevalsens rolle i forbindelse med folkemusikkopplæring på Innherred	s. 125

Kap. 9: Festivalenes rolle i folkemusikkopplæringen på Innherred	s. 129
9.1 Legitimering av festivaler	s. 130
9.2 Festivalisering	s. 133
Kap. 10: Konklusjon	s. 137
10.1 Svar på hypotesene	s. 137
10.2 Folkemusikkopplæring på Innherred – Læringsmetoder i et spellemannslag	s. 138
10.3 Hva har folkemusikkmiljøet å tilby den formelle musikkutdanningen?	s. 139
Kilder	s. 141
Musikkutgivelser og noter	s. 145
Andre kilder	s. 147
Illustrasjoner	s. 149
Vedlegg	s. 151
Vedlegg 1: Informasjonsskriv til spellemannslaget	s. 151
Vedlegg 2: Intervjuguide	s. 153

Kap. 1: Innledning

Denne avhandlingen er skrevet for å gi et innblikk i et folkemusikkmiljø og tar for seg ulike sider ved det å spille i et spellemannslag samtidig som den forteller om ulike måter å lære å spille et instrument på. Avhandlingen er først og fremst pedagogisk vinklet og passer blant annet for skoleverket og kulturskolen, men også for alle andre som er interessert i folkemusikk og ønsker å vite mer om hva et spellemannslag er og hvordan en folkemusiker blir til.

Avhandlingen er rik på sitater fra de folkemusikerne som spiller i det utvalgte spellemannslaget som hovedsakelig har dannet grunnlaget for mitt datamateriale. Det at jeg velger å presentere så mange og lange sitater som jeg gjør er en bevisst handling.

«Metodelitteraturen hevder at det er gode argumenter for å bruke en god del sitater. Ikkje berre kan dette krydre framstillinga og gjere den meir spennande å lese, men det gir lesaren et direkte inntak til aktørens begrepsverden og forståelse» (Arnestad, 2001, s. 42). Jeg ønsker gjennom sitatene at leseren skal bli godt kjent med musikerne i spellemannslaget. Jeg mener også at sitatene og skildringene musikerne gir, illustrerer miljøet på en «folkelig» måte og gir en nærhet til fagområdet.

1.1 Temavalg og problemområde

I Norge er vi så heldige å ha et aktivt folkemusikk/folkedans-miljø i store deler av landet og såkalte uformelle læringsmetoder blir mer og mer populært og innlemmet i den formelle musikkutdanningen. Det har også blitt skrevet mye om folkekultur og det eksisterer et stort folkemusikkmateriale som ikke bare er et dødt materiale forvart i et arkiv, men som blir brukt i mange ulike sammenhenger. Likevel vil jeg påstå at det mangler en god del litteratur i forbindelse med den norske folkemusikken og hvordan en lærer å spille innenfor folkemusikkmiljøet. Det er skrevet mye om folkemusikk, men folkemusikken har ikke fått like stor oppmerksomhet i hele landet og når det gjelder folkemusikktradisjonen på Innherred, så eksisterer det nesten ikke litteratur som handler først og fremst om denne. Folkemusikken på Innherred er i flere folkemusikkverk nevnt i en og annen bisetning, men det er ikke skrevet så mye som handler om folkemusikkmiljøet på Innherred alene og de opplæringsmetodene som blir benyttet i dette området. Hva som er grunnen til at Innherred-musikken har blitt viet

så lite oppmerksomhet er ikke enkelt å gi noen forklaring på, men mye kan tyde på det at folkemusikken på Innherred ikke har hatt den samme statusen som folkemusikken lenger sør i landet og at folkemusikken generelt har kommet i skyggen av blant annet den klassiske musikktradisjonen.

Målet med min forskning blir derfor å studere den uformelle læringsprosessen i et spellemannslag på Innherred, kartlegge metoder, holdninger, verdier og musikalske erfaringsbakgrunner, og sist, men ikke minst; undersøke hva folkemusikkens uformelle læringsmiljø kan ha å tilby den formelle musikkopplæringen i kulturskolen og om det finnes fellestrekk som en kunne brukt som grunnlag for et samarbeid mellom det organiserte og det frivillige kulturliv. Jeg har også valgt å skrive litt om hva slåttemusikken på Innherred inneholder, hvordan den har blitt til, revitalisert og brakt videre, så det kanskje på denne måten kan gi flere en utvidet kunnskap om hva som finnes og hva som kan være interessant å videreformidle gjennom musikkundervisning. Problemstillingen min blir derfor;

Hvilke innlæringsmetoder anvendes ved innlæring av tradisjonell slåttemusikk i et spellemannslag og hva har folkemusikkmiljøet å tilby den formelle musikkutdanningen?

Jeg har tidligere skrevet en masteroppgave om Suzukimetoden og noteopplæring som baserer seg på forskning jeg har gjort i en kulturskole på Innherred. I og med at Suzukimetoden er en gehørsbasert metode mener jeg det kan være nyttig å trekke noen paralleller mellom Suzukimetoden og de uformelle metodene en kan finne i et spellemannslag. Jeg ønsker ikke å stille spørsmålstegn ved verdien av en formell musikkopplæring, men heller å finne måter å styrke både den formelle og den uformelle musikkulturen. Mitt valg av tema er inspirert av egne erfaringer, samfunnets holdninger ovenfor folkemusikk og uformelle læringsmetoder, eget yrke, litteratur og mangelfull forskning.

1.2 Bakgrunn og motivasjon

Mange barn og ungdommer i dag er aktive innenfor musikk og har mange muligheter for å lære seg å spille et instrument, både innenfor skoleverket, gjennom frivillige kulturorganisasjoner og kommunale kultur- og musikkskoler. Likevel er det mange som slutter å utøve musikk når de kommer i en viss alder;

Much larger proportions of children have the opportunity to make music as a regular part of their school work or by taking part in concerts organized by school or youth music organizations, and many have the benefit of specialist instrumental or vocal tuition. However, as children get older, more and more of them drop out of such activities, and the vast majority give them up altogether (Green, 2002, s. 2).

Jeg har lenge observert at det er mange som velger å slutte i kulturskolen når de kommer i ungdomsskolealder. Noen slutter kanskje fordi de har lyst til å satse på musikken og flytter av den grunn inn til større byer for å spille i for eksempel i et større symfoniorkester, mens andre igjen kanskje slutter fordi de ikke føler seg motivert lenger. Den siste gruppen tror jeg imidlertid rommer de fleste av elevene som slutter. Spørsmålet er da, hvorfor er ikke elevene motiverte lenger, og hva kan gjøres for å motivere dem? Det mest vanlige samspillalternativet for fiolinelever i kulturskolen er orkester. Kan det være en tanke å komme med et annet samspillalternativ enn orkester, som for eksempel et spellemannslag?

Samtidig som at kulturskolen sliter med at ungdommene slutter å spille, så sliter spellemannslagene med rekruttering. En av mine informanter i forbindelse med denne avhandlingen har beskrevet situasjonen i sitt spellemannslag i en jubileumsbok i 2009;

Siste åra har det vore kritisk på grunn av for få aktive spelmenn. Det har vore halde kurs dei fleste åra med tre til fire elevar, men det har ikkje gitt tilskott til laget. Siste året har det vore 5 aktive utøvarar, i årsmeldinga for 2002 står det at 10 er i minste laget. Det seier seg sjøl at det no er for få til å halde eit spelmannslag i gang, både for musikken og for organiseringa. Med så få amatørspelmenn det er i bygdene våre etter kvart, står tradisjonsmusikken i fare for å hamne i historiske arkiv. Det er synd. (Kluken, 2009, s. 77).

I og med at kulturskolen sliter med å motivere sine ungdommer til å fortsette å spille og at spellemannslaget sliter med rekruttering, ønsker jeg å stille spørsmålet; Finnes det grunnlag for at kulturskolen og spellemannslaget kan samarbeide om et samspillstilbud? Kan spellemannslaget være den samspillarenaen kulturskolen mangler?

De fleste folkemusikere tilegner seg mye eller til og med all sin musikkompetanse gjennom uformelle læringsmetoder som foregår utenfor skoler og universiteter. Enkelte har hatt instrumentallærer over en kort periode, men kunnskapene er i all hovedsak innlært gjennom selvlæring og samspill med andre musikere. Folkemusikken har i senere år fått en større prioritet i enkelte formelle musikkutdanninger, men vi mangler likevel kunnskaper og litteratur på hva det er som skjer i innlæringsprosessen i et faktisk folkemusikkmiljø. I min

forskningsprosess har jeg gjennom observasjon, deltagelse og intervjuer fulgt et spellemannslag over to år. Musikerne jeg har vært i kontakt med har vært i alderen 15-65 år. Jeg har gjennom min forskning sett på hvilke innlæringsmetoder som blir anvendt, holdninger, verdier og den musikalske erfaringsbakgrunnen til hver enkelt musiker. Jeg har også sammenlignet den uformelle innlæringsprosessen i folkemusikkmiljøet med den mer formelle musikktillegnelsen en finner i kulturskolen. Kan det ha noe for seg å skape en musikkultur i kulturskolen som involverer de uformelle innlæringsmetodene fra folkemusikkmiljøet, for å motivere flere ungdommer til å fortsette å spille? Men for å kunne involvere folkemusikkmiljøets uformelle innlæringsmetoder i kulturskolen, trengs først en kartlegging av hvilke metoder som egentlig blir brukt i folkemusikkmiljøet, noe det er skrevet veldig lite om tidligere. Jeg søker med andre ord å belyse et felt jeg mener det er skrevet for lite om.

1.3 Metodiske tilnærminger

I forkant av min forskningsprosess så satte jeg meg noen hypoteser, som jeg har forsøkt å finne svar på om er riktige. Hypotesene jeg laget meg var;

- Folkemusikere lærer gjennom uformelle læringsmetoder.
- De uformelle læringsmetodene i folkemusikkmiljøet har mye til felles med Suzukimetoden.
- Det er mulig å kombinere formelle og uformelle læringsmetoder.

For å finne svar på min problemstilling og for å finne ut om hypotesene stemte valgte jeg å benytte kvalitativ metode, nærmere bestemt observasjon og intervju. Gjennom to år var jeg med og observerte et spellemannslag på Innherred. Musikerne jeg observerte var i alderen 15-65 år. Erfaringene jeg fikk gjennom å observere spellemannslaget har jeg valgt å sammenligne med tidligere erfaringer fra kulturskolen.

1.4 Kapittelinnledning

Når det gjelder folkemusikk og definisjonen av hva folkemusikk er, så går det an å definere dette begrepet på mange forskjellige måter, avhengig av om det er ønskelig med en bred definisjon eller om det er ønskelig å snevre det inn. Det kan også være mange måter å

definere hva uformelle læringsmetoder er. For at det skal være lettere å forstå hva jeg legger i begrepene har jeg innledningsvis valgt å definere de to begrepene i kapittel 2. Jeg presenterer også relevant litteratur om uformell læring og skriver litt om tidligere forskning gjort innenfor dette fagområdet.

I kapittel 3 forklarer jeg hvilke forskningsmetoder jeg har brukt for å finne svar på min problemstilling og begrunner hvorfor jeg har valgt å benytte kvalitativ forskning.

Kapittel 4 handler om det spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i, musikken og miljøet rundt. Her forklarer jeg innledningsvis hva et spellemannslag er, for så å presentere mine informanter. Jeg ønsker med dette kapittelet at leseren skal bli kjent med de musikerne som har bidratt til min avhandling og få et innblikk i folkemusikkmiljøet på Innherred.

I kapittel 5 står spellemannslagets øvingsprosess i fokus. Jeg har gjennom deltagelse på spellemannslagets øvinger, observasjon og intervjuer søkt å kartlegge en øvingspraksis det ikke er skrevet så mye om tidligere. Jeg beskriver derfor i dette kapittelet hvordan øvingene forløper, hva det fokuseres på, hvordan et spellemannslag blir ledet og litt om individuell øving, samspill og kommunikasjon.

Kapittel 6 handler om musikkopplæring og om hvordan en folkemusiker tilegner seg den kunnskapen som trengs for å kunne spille folkemusikk. I denne forbindelse tar jeg opp forholdet mellom gehørslæring og notelæring og utfordringer som dukker opp i forbindelse med å tilegne seg notekunnskap. Jeg belyser den organiserte folkemusikkopplæringen i spellemannslaget i tillegg til at jeg forklarer hvordan folkemusikere tilegner seg kunnskap mer eller mindre uten å være bevisst på det selv. Mye av læringen foregår gjennom observasjon og samtaler. Jeg gjengir derfor en samtale mellom to musikere. Buskspill er også en utbredt aktivitet i folkemusikkmiljøet, men hva er det egentlig? Og hvordan forholder folkemusikere seg til opplæringsmateriell og noter? Når det gjelder noter, så varierer notekunnskapen veldig fra folkemusiker til folkemusiker. Jeg har derfor valgt å skrive litt om hvordan noter blir brukt av spellemannslaget. Til slutt i kapittelet drøfter jeg om musikkopplæringen innenfor spellemannslaget er formell eller uformell.

«*Spellemannslag vs. kulturskole*» er tittelen på kapittel 7. I dette kapittelet sammenligner jeg det som foregår i spellemannslaget med det som foregår i kulturskolen. Jeg drøfter forskjeller

og likheter og ser på mulighetene for samarbeid. I den forbindelse har jeg valgt å se nærmere på *Suzukimetoden*, som er en gehørsbasert metode som blir brukt av kulturskolen. Jeg presenterer i dette kapitlet Suzukimetodens 13 byggesteiner. Byggesteinene gjengir jeg med egne ord med utgangspunkt i oversikten på Norsk Suzukiforbunds Internettsider. Jeg knytter også annen teori til noen av punktene for å kunne sette byggesteinene i et større perspektiv og for lettere å kunne oppdage eventuelle likhetstrekk med folkemusikkulturens læringsmetoder. Jeg skriver til slutt i kapitlet litt om hvordan kulturskolen forholder seg til folkemusikk.

Kapittel 8 handler om endring, påvirkning og revitalisering av tradisjonsuttrykk på Innherred og hva det har å si for musikkopplæringen. Jeg bruker i dette kapitlet «*Signevalsen*» av O. R. Langli som eksempel og kommer i denne forbindelse inn på hvordan denne valsen har blitt revitalisert, først av O. R. Langlis kone, Signe Bjørnhus, deretter av andre musikere i den siste halvdel av 1900-tallet. Jeg skriver også om hvordan slåttene har blitt brukt, blant annet av kulturskolen.

I kapittel 9 drøfter jeg festivalenes rolle i folkemusikkopplæringen på Innherred, festivalisering og hvordan festivaler kan endre og påvirke musikkultur. I denne forbindelse skriver jeg blant annet om et arrangement ved navn «*Spelemannsmønsnring*», som tidligere var et uavhengig arrangement arrangert av spellemannslaget, men som i dag er en del av en festival.

I kapittel 10 reflekterer jeg over forskningsfunn og gir min konklusjon på forskningsprosjektet. Her gir jeg blant annet svar på om jeg har funnet ut om mine hypoteser er riktige.

Kap. 2: En innføring i folkemusikk og uformelle læringsmetoder

Innledningsvis vil jeg gi en kort innføring i hva det er jeg legger i begrepene *folkemusikk* og *uformelle læringsmetoder*. Jeg vil også presentere det jeg anser som mest relevant av tidligere forskning på feltet.

2.1 Generelt om folkemusikk

Folkemusikk, i begrepets opprinnelige mening, er «folkets musikk», musikk av og for folket i motsetning til mer sofistikert kunstmusikk som opprinnelig ble skrevet for de høyere samfunnslag. Folkemusikk er derfor ikke én bestemt sjanger, men benyttes ofte om eldre, tradisjonell musikk, som for eksempel slåttemusikk, og kalles derfor ofte *tradisjonsmusikk*. Det har vært og er fortsatt stor strid i folkemusikkmiljøet om hva det er som kan regnes som folkemusikk. Enkelte mener at det er først og fremst de gamle slåttene skrevet i den feletypiske tradisjonen som er folkemusikk, mens noen mener at også den mer moderne gammeldansmusikken kan regnes under samme begrepet. Det var en stor diskusjon og uenighet rundt defineringen av folkemusikken på 80-tallet, spesielt i forbindelse med etableringen av *Landsfestivalen i gammeldans* som ble opprettet i 1986 i regi av LfS, *Landslaget for Spelemenn*. Jeg har likevel inntrykk av at de unge i dag som driver med folkemusikk ikke har et nært forhold til denne striden og at striden har roet seg de siste årene. Jeg velger derfor ikke å gå så nøye inn på denne diskusjonen og defineringsdilemmaet i min avhandling, men hvis det ønskes en dypere forståelse om hva denne striden gikk ut på anbefaler jeg å lese Georg Arnestads avhandling «*Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt...*» som ble utgitt av Norsk Kulturråd i 2001.

Selv om det kan diskuteres hvordan begrepet folkemusikk bør defineres kan en likevel si noe om hva begrepet vanligvis omtaler. Steinar Ofsdal har i sin bok om folkemusikk og folkedans skrevet ned tre kriterier som han mener beskriver hva folkemusikk er;

- *Musikken har gått i tradisjon, i hovedsak muntlig.*
- *Musikken er i høy grad avhengig av den enkelte utøvernes utforming og framføring, og gjennomgår dermed over tid en forandring som skaper variasjon.*

- *Den gruppe mennesker som i et samfunn er bærere av tradisjonen, er bestemmende for hvordan musikken formes og utvikles videre* (Ofsdal, 2001, s. 5).

Jan-Petter Blom, gjengir også tre lignende kriterier, utarbeidet av «*The International Folk Music Council*», i boken «*Fanitullen*» som ble utgitt i 1993;

Folkemusikk er produktet av en musikktradisjon som har vokst fram gjennom den muntlige overføringens prosess. De faktorer som former tradisjonen er:

- (1) *kontinuitet, som knytter nåtid til fortid,*
- (2) *variasjon, som springer ut av den enkeltes eller gruppens kreative impuls,*
- (3) *utvalg samfunnsgrupper gjør som bestemmer den form/de former som musikken skal fortsette i* (Aksdal og Nyhus, 1993, s. 9).

De som har definert begrepet folkemusikk ovenfor vektlegger altså *kontinuitet, variasjon og seleksjon*, og at det er disse faktorene som har gjort sjangeren folkemusikk til det den er i dag. Den norske folkemusikken deles også ofte inn i ulike tradisjonsområder. Folkemusikken på Vestlandet er ikke helt den samme som folkemusikken i Trøndelag. Når det gjelder folkemusikken på Innherred har denne tradisjonen mer til felles med folkemusikken rett over grensen til Sverige enn den har til folkemusikken sørover i landet. På Vestlandet der hardingfeletradisjonen står sterkt deles ofte den instrumentale dansemusikken inn i *slåttemusikk for vanlig fele* og *slåttemusikk for hardingfele*. På Innherred der hardingfele ikke er vanlig er det sjelden at det blir snakket om *vanlig fele*. På Innherred blir instrumentet kalt fiolin, fele eller fiol, som på svensk.

2.2 Hva er uformell læring?

For å kunne si noe om hva uformell læring betyr vil jeg først si noe om hva det vil si å lære formelt. Formell læring er ofte forbundet med undervisning, for eksempel i en skole. «*Formal learning is curriculum-bound, teacher-driven or at least teacher-initiated: 'what' and 'how' to learn and teach is pre-described*» (Mak m.fl., 2007, s. 13). Det som blir lært er med andre ord evner eller kunnskaper som blir vurdert til å være «passende» og viktig å kunne, og undervisningen blir derfor planlagt og nøye tilrettelagt av en eller flere lærere for på denne måten å få et ønsket læringsresultat. Elevene vet hva de skal lære og hva de må gjøre for å lære seg det og blir motiverte av at de ser at de blir bedre og at de lærer noe de trenger for eksempel for å oppnå en viss karakter, for å få et diplom eller fordi det skal resultere i et vitnemål. «*Motivation often drops if students don't see the connection between what has to*

be learned and the personal or professional benefit of that learning” (Mak m.fl., 2007, s. 16). Motivasjonen kan med andre ord bli borte hvis de ikke ser hensikten med undervisningen og at undervisningen ikke leder mot det målet de har satt seg.

En uformell læringskontekst er på mange måter det vi kan kalle «det virkelige liv» eller «livets skole». I enkelte tilfeller er uformell læring også kalt å lære *i folkelig tradisjon*, men jeg har i denne avhandlingen valgt å bruke begrepet *uformell læring*.

Informal learning is learning that is described as active, voluntary, self-discovering, self-determined, open-ended, non-threatening, enjoyable and explorative and relates to a number of self-regulated processes spontaneously, such as self-initiating learning and self-monitoring their progress (Mak m.fl., 2007, s. 14).

Det er læring uten innblanding av en skolert autoritet og involverer all læring som skjer uten lærer. Alle aspekter ved læringen, hva som skal læres, hvordan en skal lære det og hvor lenge en skal holde på med det, er kontrollert av den som skal lære og læringen er sterkt motivert av egne ønsker. Når det gjelder uformell læring i forbindelse med musikk så tenker jeg først og fremst på den læringen som skjer når musikere jobber sammen. Når det øves i et samspill med flere musikere er det å få til noe sammen som er hovedfokus og individuell læring kommer i andre rekke. Lytting til hverandre, imitere andre, stille spørsmål og diskutere er viktige læringsstrategier innenfor en slik kontekst. Læringen kan være høyst intensjonell for eksempel når den individuelle musiker ønsker å mestre et spesielt musikkstykke, eller den kan være helt tilfeldig som når man blir kjent med en sjanger ved å lytte til en mengde musikk av denne sjangeren. «*Når du spør nokon med folkeleg tradisjon korleis han har lært å dansa, er svaret ofte at det kom av seg sjølv (...)*» (Bakka, 1978, s. 15) Lydinnspringer, venner og profesjonelle kan fungere som modeller for læringen, ikke som i en lærerrolle, men som forbilder. Læringen er personlig og ofte produktrelatert, men trenger ikke nødvendigvis å lede fram mot et diplom eller vitnemål, bare det oppleves gøy og meningsfullt.

Når det gjelder å bruke uformelle måter å lære på i en bevisst, formell, pedagogisk sammenheng, kan den pedagogikken defineres på følgende måte; «*Informal learning pedagogy refers to pedagogical approaches that build on strategies found within learning situations or practices outside formal settings, such as school lessons*» (Karlsen & Våkevä, 2012, s. 1). Det som da blir viktig er å kartlegge læringsstrategiene i de uformelle settingene, slik at det blir mulig å kunne ta inspirasjon av disse i formelle settinger. En kan for eksempel

kartlegge læringsstrategiene i et spellemannslag for så å ta inspirasjon av disse ved undervisning i kulturskolen. Det går også an å implementere uformelle metoder i en formell setting ved å inngå samarbeid med noen som bruker uformelle metoder, som for eksempel et samarbeid mellom en kulturskole og et spellemannslag.

2.3 Tidligere forskning om uformell læring

Lucy Green er professor i «Music Education» ved universitetet i London og har gjort et pionerarbeid når det gjelder å forske på uformelle læringsmetoder i forbindelse med musikkopplæring. Sjangeren hun har forsket på er først og fremst popmusikk og hennes arbeid hjalp til med å legitimere populærmusikken som et verdig felt innenfor musikkutdanningen og belyse verdien av populærmusikkens uformelle læringsmetoder. Lucy Green skriver ikke først og fremst om musikken i seg selv, men heller hvordan musikk kan læres. Hun beskriver ikke musikkjangrene popmusikk og klassisk musikk og sammenligner disse, men hun sammenligner metodene sjangrene blir undervist og lært gjennom. Hun analyserer i sitt arbeid de musikalske evnene og den musikalske forståelsen til et utvalg musikere som først og fremst har lært å spille gjennom uformelle læringsmetoder, altså utenfor den formelle skolen, og kartlegger gjennom denne analysen et sett metoder som hun mener er mest vanlig innenfor popsjangeren. Dette arbeidet resulterte blant annet til en bok som heter «*How Popular Musicians Learn*» som ble utgitt i 2002, og etter at denne boken kom ut har det blitt forsket og skrevet mye om uformelle læringsmetoder i popmusikken og hvordan de kan anvendes i den formelle musikkutdanningen. I og med at framgangsmåtene for læring i popsjangeren har klare likhetstrekk med framgangsmåtene i folkemusikken, har Lucy Greens arbeid vært en stor kilde til inspirasjon for mitt forskningsarbeid. Selv om mitt forskningsarbeids intensjoner først og fremst er å si noe om en opplæringsprosess innenfor en fiolinbasert folkemusikkultur, ønsker jeg også å trekke noen paralleller til andre sjangere, som for eksempel pop og jazz.

Når det gjelder forskning og litteratur utgitt om folkemusikkopplæring i Norge er Gunnar Stubseid en sentral person. Gunnar Stubseid er magister i etnologi og har skrevet en magisteravhandling om folkemusikkopplæring i Norge som heter «*Frå spelemannslære til akademi*». I den beskriver han noe han kaller *spelemannskulen* som tar for seg den kunnskapen og opplæringsmetoden som Ole Bull Akademiet bygger på. Spelemannskulen er først og fremst en gehørsbasert metode som bygger på hvordan spellemenn har lært slåtter

gjennom generasjoner, da først og fremst på Vestlandet i Norge. Gunnar Stubseid er selv fra Setesdal og er utøver på hardingfele, så det er først og fremst hardingfeletradisjonen som blir belyst i denne avhandlingen, men han skriver også en del om spellemannstradisjonen på vanlig fele. En annen som også har skrevet om metoder i fiolin- og hardingfeleopplæring er Ragnhild Knudsen. Hun skrev en hovedoppgave ved navn «*Toner, tegn og tradisjoner*», der hun sammenligner fiolinopplæring i vestlig, klassisk tradisjon med hardingfeleopplæring, og belyser blant annet i denne sammenheng bruken av noter i de to ulike tradisjonene.

Kap. 3: Forskningsmetoder

For å finne svar på min problemstilling har jeg valgt å bruke kvalitative forskningsmetoder, men hva er egentlig kvalitativ forskning? I følgende kapittel forklarer jeg hva jeg legger i det å forske kvalitativt, hvorfor jeg har valgt akkurat denne metoden og hvordan jeg har tenkt i min forskningsprosess.

3.1 Hva er kvalitativ forskning?

Jeg mener et av de viktigste målene med kvalitativ forskning er å gi fylldige beskrivelser av kontekster, aktiviteter og deltakernes oppfatninger og virkelighet. Jeg vil i det følgende se på noen typiske trekk i kvalitativ forskning. Punktene har blitt utarbeidet etter modell av May Britt Postholm, professor ved *Program for Lærerutdanning, NTNU*.

- Kvalitativ forskning tar for seg et lite, ensartet og geografisk begrenset felt. I denne avhandlingen er det et spellemannslag fra en bestemt del av landet som blir forsket på.
- Forskeren oppholder seg på forskningsstedet over en lengre periode. Forskningstiden i denne avhandlingen strekker seg over to år.
- Observasjon og intervju er ofte hovedmetodene, men kan støttes av andre datainnsamlingsstrategier. Forskerens notater fra observasjon og intervju utgjør ofte mesteparten av det innsamlede datamateriale.
- Forskeren er opptatt av å samle beskrivelser som kan illustrere og forklare en kultur, samfunnet og sosiale strukturer. I denne avhandlingen er mange av disse beskrivelsene presentert i form av sitater.

«I kvalitative studier strever forskeren med å forstå kompleksiteten på feltet som han eller hun studerer. Kvalitative studier ble skapt ut fra ønsket om å forstå «den andre»» (Postholm, 2010, s. 32). Det å forstå den andre har i min forskningspraksis vært meget viktig for meg som forsker. En forståelse jeg har søkt å få gjennom å la mine informanter fortelle selv og gjennom observasjon og deltagelse i det gjeldende miljøet, samtidig som jeg har studert relevant teori på feltet, som også er veldig typisk for kvalitativ forskning. «Det er en konstant interaksjon mellom teori som blir studert og data som blir studert og data som blir samlet inn. I interaksjonsprosessen mellom teori og data kan det usynlige hverdagslivet bli synliggjort»

(Postholm, 2010, s. 32). Kvalitativ forskning søker med andre ord å synliggjøre en virkelighet, som en ellers kanskje ikke tenker så mye over eller kanskje til og med tar som en selvfølge.

3.2 Hvorfor kvalitativ forskning?

Min arbeidstittel for avhandlingen er; *Hvordan lærer en folkemusiker?*, med problemstillingen; «*Hvilke innlæringsmetoder anvendes ved innlæring av tradisjonell slåttemusikk i et spellemannslag og hva har folkemusikkmiljøet å tilby den formelle musikkutdanningen?*» Jeg valgte kvalitativ forskning for min forskningspraksis, på grunn av at jeg ønsket å ha en nær kontakt med de menneskene jeg skulle forske blant. Jeg ønsket ikke bare å kartlegge hvordan folkemusikkopplæringen foregår og hvordan den fungerer, men jeg søkte også å finne likheter ved opplæringen som foregår i folkemusikkmiljøet og den opplæringen som finnes blant annet i kulturskolen. Mine informanter er også en liten gruppe mennesker som jeg følte at jeg burde observere selv for og lettere kunne danne et bilde av deres øvingssituasjon. *”En viktig målsetting med kvalitative tilnærminger er å oppnå en forståelse av sosiale fenomener”* (Thagaard, 2009, s. 11). En øvingssituasjon er et sosialt fenomen og jeg mente at ved å delta aktivt i dette sosiale fenomenet, så ville min forståelse rundt den satte problemstillingen bli større.

En stor og viktig del av mitt forskningsarbeid har bestått av analyse og bearbeidelse av tekst. Teksten som har utgjort mitt skriftlige datamateriale er transkripsjoner av intervjuer, transkripsjoner av lydopptak fra musikkøvelser og avisartikler, men også en god del notemateriale. Selv om det meste av spillingen i spellemannslaget foregår først og fremst gehørsbasert, bruker de også en god del noter som hjelpemiddel. Jeg har brukt noe tid på å sammenligne notene som blir brukt i spellemannslaget med for eksempel noter som blir brukt i kulturskolen, noe som jeg mener kan bidra til å gi et inntrykk både av likhetene og av ulikhetene på de to disiplinene.

3.3 Strategisk utvelgelse av informanter

Da jeg valgte mine informanter tenkte jeg strategisk. *”Strategisk utvelgelse vil si at forskeren har bestemt seg for hvilken målgruppe forskningen skal rette seg mot for å samle nødvendige data”* (Johannessen, 2009, s. 107) Da jeg skulle velge mine informanter undersøkte jeg først

hvilke spellemannslag som fantes på Innherred og fant ut at det var bare tre aktive grupper som kalte seg spellemannslag i denne delen av landet. To av spellemannslagene jeg fant har et nært samarbeid og stiller ofte som et felles spellemannslag på kappleiker og lignende arrangementer, det tredje spellemannslaget er et juniorspellemannslag tilknyttet en kulturskole. I og med at jeg ønsket og utforske en spellemannskultur som ikke var tilknyttet kulturskolen og det vi ofte tenker på som formell musikkopplæring, valgte jeg å ta kontakt med et av de andre spellemannslagene. Jeg gjorde en strategisk utvelging av praksisplass framfor en tilfeldig utvelging, på grunn av at jeg mente jeg ville få mest informasjon rundt min problemstilling om jeg bestemte meg for målgruppe på forhånd.

Det neste steget var å velge ut hvilke personer innenfor målgruppen som skulle bli mine informanter i forskningspraksisen. På grunn av at spellemannslaget var lite av størrelse og besto av bare åtte faste medlemmer valgte jeg å bruke alle medlemmene som mine informanter. På grunn av at det ofte kom til flere musikere i forbindelser med dansespillinger og diverse arrangementer er det flere enn de åtte medlemmene i spellemannslaget som er med på å danne grunnlag for mine observasjonsdata, men jeg har valgt å intervju bare de faste medlemmene i spellemannslaget og det er også først og fremst de faste medlemmene vi blir kjent med i denne avhandlingen.

Jeg har valgt å kalle de personene jeg forsket blant for informanter, på grunn av at de var personer jeg ønsket å innhente informasjon fra. *"En "informant" gir, som ordet antyder, informasjon om "noe"* (Postholm, 2010, s. 84). Jeg ville innhente informasjon om informantenes verden, informantenes egen sannhet eller "noe".

3.4 Deltagende observasjon som datainnsamlingsstrategi

Jeg valgte å bruke *observasjon* som metode for å samle inn data i min forskningspraksis. Jeg observerte spellemannslagøvinger en gang i uken i ca. 2 år, jeg observerte opptredener og jeg observerte spellemannslagetets kaffepauser og sosiale omgang med andre i folkemusikkmiljøet, blant annet folkedansere. Jeg valgte observasjon fordi jeg ville *"...observere aktiviteter i sin naturlige setting"* (Postholm, 2010, s. 55). Det finnes mange ulike måter å gjennomføre observasjoner på, men jeg valgte en deltagende observasjonsrolle. Dette innebar at jeg var deltagende i de samme aktivitetene som musikerne i spellemannslaget. Jeg valgte å være deltagende sammen med musikerne på grunn av at jeg søkte å få en forståelse av hva det er

musikerne opplever i øvingsprosessen og fordi jeg ønsket å få en bedre forståelse av hvilke opplæringsmetoder som blir brukt i øvingsprosessen. På grunn av at jeg valgte deltakende observasjon ble det litt vanskelig å gjøre notater underveis, så jeg valgte heller å bruke en lydopptaker under øvingene. Jeg skrev notater ut i fra lydopptakene og det jeg husket fra observasjonen i etterkant av øvingene.

Det spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i er et spellemannslag som jeg kjenner fra før. Jeg har spilt sammen med dem og var også musikalsk leder for dem en periode.

Forskningsmessig sett utgjør denne kjennskapen noen utfordringer i og med at det er en fare for ikke å være nøytral nok som forsker. De fleste av musikerne kjente meg fra før og visste hvilken kompetanse jeg hadde. Jeg hadde med andre ord det som kan kalles «å ha flere hatter» og rollene mine ble til tider en utfordring å skille fra hverandre, blant annet når musikerne spurte meg om råd om hvordan de skulle spille slåttene og hvilke akkordgrunnlag som passet best. Min rolle som forsker var ikke å komme med faglige innspill, men å observere en praksis som allerede finnes uten å forsøke å endre på den. Jeg prøvde derfor å holde meg mest mulig unna de musikalske diskusjonene rundt øvingsprosess og musikkutførelsen for øvrig, men på grunn av at jeg er en tidligere musikalsk leder så forventet noen av musikerne at jeg skulle komme med faglige innspill. Dette ble kommentert av en av informantene også under et av forskningsintervjuene;

K1: *Egentlig skulle jeg ønske at du hadde sagt mye mer. Det er bra mange ganger at jeg ser på deg og tenker på hva du hadde hatt lyst til å si nå. Vi hadde ikke blitt fornærmet om du hadde sagt noe nei. Ikke heller...*

Utfordringene oppstår på grunn av at informantene ser på forskeren som en fagperson som skal komme inn og belære dem om hvordan de skal gjøre ting, mens forskerens fremste intensjon er å kartlegge en øvingspraksis, for så i etterkant å framlegge de forskningsfunn som har kommet frem i lyset under forskningsprosessen. Men for å gi et mest mulig korrekt bilde av selve øvingsprosessen, så forutsetter det at forsker ikke forsøker å endre praksisen underveis. Da vil forskningsresultatet bli for mye farget av forskeren og forskerens forutinntatte syn og fordommer.

En annen fare med å ta utgangspunkt i egne erfaringer er at temaet kan bli for personlig. Faren med å bli inspirert av eget yrke eller egen hobby kan være at en får for lite distanse til feltet, slik at en tar over informantenes perspektiver og synspunkter for ukritisk. «Det kan også være

fristende å ta hensyn til både kollegaer og ledelse på en slik måte at en kommer i strid med allmennvitenskapelige normer om sannhet og uavhengighet» (Everett og Furseth, 2004, s. 18). Jeg har derfor under hele forskningspraksisen vært bevisst min personlige rolle i denne sammenhengen og stilt kritiske spørsmål til meg selv og egne funn.

3.5 Intervjusamtaler med spellemannslagets musikere som datainnsamlingsstrategi

Jeg valgte å ha flere samtaler med musikerne i det spellemannslaget jeg hadde forskningspraksis i. Jeg hadde også et dybdeintervju med hver enkelt av musikerne. Jeg planla flere forskningsintervju, men på grunn av at alle de gjennomførte intervjuene var veldig åpne og det ble stilt like mange spørsmål begge veier, har jeg valgt heller å kalle intervjuene for intervjusamtaler. Da jeg gjennomførte intervjusamtalene hadde jeg fokus på å få vite mer om deres spillebakgrunn, deres første møte med musikken, hvordan de lærte seg å spille og hvordan øving og opplæring foregår i spellemannslaget. Jeg hadde som sagt flere samtaler med dem, både når de var hver for seg og sammen, samtlige ganger i forkant, underveis eller i etterkant av en øving. Grunnen til at jeg valgte dette samtaletidspunktet var for å få interaksjon mellom observasjonene jeg gjorde på øvingene og samtalene. Dybdeintervjuet ble derimot alltid gjennomført i forkant av øving. På dybdeintervjuet ble det stilt spørsmål fra det som blir gjort på øving, og i tillegg stilte jeg noen spørsmål som omhandlet noteopplæring og instrumentalundervisning generelt. Jeg var blant annet interessert i å finne ut hvilken noteopplæring musikerne har hatt og hvilke metoder som ble brukt da de lærte seg å spille instrumentet.

Informantene ble spurt om å gå tilbake til sine første musikkopplevelser. Jeg stilte detaljerte spørsmål om hvordan de hadde lært seg å spille og hvordan de hadde utviklet seg som musikere, hvilke holdninger og verdier de hadde utviklet gjennom musikktilegnelsen, hvilke erfaringer de hadde fra såkalt formell musikkopplæring, hvilke meninger de hadde angående samarbeid mellom spellemannslag og kulturskole og hvilke erfaringer de hadde som musikkutdannere, lærere eller musikalske ledere. Intensjonen med alle spørsmålene rundt deres egen musikkopplæring var å fange opp det første minnet musikerne hadde fra sin første opplæringsperiode, og å forfølge den grenen/temaet som oppsto der og da med oppfølgingsspørsmål. Derfor var alle spørsmålene som ble stilt veldig åpne og oppfordret musikerne til selv å fortelle om sin musikkbakgrunn. Hvis jeg oppfattet underveis at

informanten ikke helt hadde forstått spørsmålet forsøkte jeg å spørre en gang til med litt andre ord. Hvis det likevel, etter andre forsøk, var liten respons fortsatte jeg til neste spørsmål. Formen på intervjusamtalene var halvplanlagt, formelt intervju, og var preget av åpenhet på grunn av at jeg ikke hadde alle spørsmålene planlagt på forhånd. Jeg hadde en plan for hvilke tema samtalene skulle handle om, og jeg hadde noen av spørsmålene klare i form av en intervjuguide, men jeg ville ikke at formen skulle framstå som et intervju. Jeg ville at musikerne skulle fortelle om sin musikkpraksis mest mulig selvstendig, uten for mange ledende spørsmål fra meg som forsker. De fleste spørsmålene jeg stilte var ikke planlagt på forhånd, men det var spørsmål som dukket opp underveis under observasjonene og underveis i samtalene. Jeg stilte også mange oppfølgingsspørsmål til det musikerne fortalte, men jeg hadde fokus på at spørsmålene ikke skulle være ledende, men åpne, som for eksempel; *Kan du fortelle litt om hvordan du opplever spellemannslagets øvinger?* En av hovedårsakene til at jeg valgte en samtaleform var at jeg ville være åpen for at samtalen kunne ta en annen retning enn det jeg som forsker hadde planlagt på forhånd. Det kan dukke opp mange spennende temaer underveis i en samtale, og jeg ville ha frihet til å kunne gå videre på disse temaene. Halvplanlagt, formelt intervju hører med under en fortolkende forskertradisjon. *”Intervju gjennomført innenfor en slik tradisjon vil dermed fortone seg mer som jevnbyrdige samtaler. Forskeren åpner for at forskningsdeltakeren også kan bringe frem spørsmål og tema i samtalen”* (Postholm, 2010, s. 75). Selv om jeg forsøkte å stille spørsmål så uformelt som mulig, så oppdaget jeg noen svakheter ved det å stille spørsmål ved andre menneskers musikkpraksis, spesielt med tanke på at alle samtalene har blitt gjennomført parallelt med at jeg har vært inne på øvingene som deltagende observatør. Musikerne kan ha ønsket å unngå å snakke om negative sider ved sin praksis, men jeg har ikke opplevd dette som noe gjennomgående problem. De spørsmålene jeg hadde planlagt å stille informantene på forhånd har jeg lagt ved avhandlingen i form av en intervjuguide.

Jeg gjennomførte som sagt intervjusamtalene med musikerne i deres øvingsmiljø. Grunnen til at jeg valgte å snakke med dem i forbindelse med en øving, var fordi jeg ville møte dem i deres naturlige øvingsomgivelser. Jeg hadde fokus på at samtalene skulle fremstå mest mulig naturlig og spontant, så i tillegg til de halvplanlagte samtalene så hadde jeg mange samtaler med musikerne som jeg ikke planla på forhånd. Samtalene som ikke var planlagte kunne finne sted både utenfor øvingslokalet mens vi ventet på at noen skulle komme med nøkkel, over en kopp kaffe i pauserommet eller inne i selve øvingslokale, preget av travelhet, støy fra instrumenter som ble stemte og av at andre musikere kom og gikk. På grunn av at jeg alltid

hadde lydopptakeren med meg, så ble de uformelle samtalene, så vel som de formelle, spilt inn og transkribert. Mange av samtalene ble også notert ned med stikkord underveis. De uformelle samtalene har vært like viktig for mitt forskningsresultat som de formelle på grunn av at de uformelle samtalene har vært med på å synliggjøre tema jeg i utgangspunktet ikke hadde tenkt på å spørre om. Et eksempel på et slikt tema er instrumenter og fiolinbygging. Jeg fikk blant annet høre om en gammel fiolin en av informantene eide, med en litt spesiell historie, som denne informanten var veldig interessert i at jeg skulle få høre om;

K1: *Det hadde vært artig å ta med fiolinen på øving en gang, så hadde jeg fått høre hva du synes om den. Jeg har en fiolin skjønner du. Hadde vært artig å høre om det er en «tøv-fjøl», som han far brukte å si hvis det var en dårlig fiolin. «Det var nå en tøv-fjøl ja,» sa han, men jeg vet ikke hvordan denne er. Den er slettes ikke fin i hvert fall, også er det feil bunn i den. Det var en bekjent av far som ble lam i føttene, men noe måtte han jo leve av, så han begynte å lage fioliner, også visste han at far hadde den der fiolinen, så han ville ha bunnen i den som mal for de han skulle lage. Det fikk han og han tok ut bunnen på fiolinen og han far satte inn en ny bunn, også sa han at hvis han ikke skulle lage flere så skulle han få den igjen. Han sendte bud på han far, når han ikke skulle lage flere, om at han måtte komme med fiolinen så han fikk satt inn den riktige bunnen igjen, men han far sa det at han måtte bare ha den i tilfelle han skulle lage flere likevel. Og sånn ble det, men så døde mannen, men så var det noen arvinger som skjønte hva det der var, så da fikk far igjen den, så bunnen har jeg og den skulle vært satt inn igjen vet du. For det var en fiolinmaker i Trondheim en gang som sa til far at «den her fiolinen er verdt mer enn du tror han, hvis du får satt inn den gamle bunnen igjen».*

Lydopptakeren hadde jeg som sagt med meg under hele forskningspraksisen og opptakeren sto som oftest på. Samtalene med musikerne foregikk som oftest på øving. Lydopptakeren sto alltid på under øvingene, og når musiseringen var ferdig og samtalene begynte sto fortsatt lydopptakeren på, også i kaffepausen. På grunn av at jeg ikke brydde meg om å slå lydopptakeren av og på hele tiden, så virket det etter noen uker som at musikerne etter hvert glemte at lydopptakeren var der.

3.6 Transkripsjoner

Å transkribere lydopptakene fra forskningspraksisen var litt vanskelig, på grunn av at lydopptakeren sto på nesten hele tiden og det ble spilt inn ganske mye som egentlig ikke var så relevant for min problemstilling. Kaffepausene ble også spilt inn, og det ble også spilt inn en del forberedelser til øvingene, som for eksempel flytting av stoler, oppakking av utstyr og stemming av instrumenter. Mye av lydopptakene var også sterkt preget av at det er en

instrumentalgruppe jeg har hatt forskningspraksis i, lyden var av den grunn mange steder kaotisk og det kunne være vanskelig å skille ulike lyder fra hverandre. Det var ikke mulig å oppfatte alt som ble sagt. Flere steder på opptakene snakket folk i munnen på hverandre, og det ble også blandet med instrumentallyder. Jeg valgte derfor og ikke å transkribere alt jeg hadde av opptak. Mange av opptakene under praksisen har jeg heller valgt å gjengi som skildringer og beskrivelser av hendelsesforløp.

Lydopptakene av intervjusamtalene og de uformelle samtalene var lettere å transkribere med tanke på at lyden ikke var fullt så kaotisk, men jeg valgte heller ikke å transkribere alle samtalene. Jeg transkriberte de delene jeg anså som relevante for min problemstilling. De delene jeg valgte å transkribere transkriberte jeg ganske enkelt. Jeg noterte ikke hvert eneste host, kremt og “hmm”, men jeg skrev “...” de stedene informanten ble avbrutt eller stoppet midt i en setning.

Dybdeintervjuene har jeg transkribert i sin helhet. Intervjuene ble gjennomført i rolige omgivelser på pauserommet, bortsett fra det ene som ble gjort i forkant av en dansespilling på det lokale kulturhuset. Grunnen til at det ene intervjuet ble gjort på kulturhuset var på grunn av at det var enklere for vedkommende å møte til intervju den dagen. Intervjuene ble tatt opp med en diktafon. Lydkvaliteten på lydopptakene som ble gjort på pauserommet var gode på grunn av at det ikke var noe støy i omgivelsene rundt intervjuet. Alle stemmene kom dermed godt frem på lydopptaket, og var derfor enklere å transkribere enn intervjusamtalene. Det ene intervjuet som ble gjort på kulturhuset var noe mer kaotisk på grunn av at det var folk som kom og gikk til konserter, kino og lignende i bakgrunnen.

3.7 Etiske hensyn

Som forsker har jeg en del etiske retningslinjer å ta hensyn til, både under datainnsamlingen og skrivingen. De etiske retningslinjene har jeg ivaretatt på følgende vis;

3.7.1 Konfidensialitet

Med konfidensialitet tenker jeg først og fremst på hvordan personopplysninger blir behandlet. Jeg har anonymisert alle mine informanter ved ikke å bruke deres navn i avhandlingen. Alle lydopptak og notater, hvor originale navn er nevnt, ble slettet etter bruk. Jeg har likevel valgt

å oppgi hvilket spellemannslag det handler om og stedfeste det på grunn av at det har betydning for det jeg ønsker å finne svar på i min problemstilling, nemlig hvordan folkemusikkopplæringen foregår i en midtnorsk tradisjon, altså på Innherred.

Konfidensialitet som et etisk usikkerhetsområde er relatert til det problemet at anonymitet på den ene siden kan beskytte deltakerne og dermed være et etisk krav, men på den andre siden kan det tjene som alibi for forskerne ved å gi dem mulighet til å tolke deltakernes utsagn uten å bli motsagt. Anonymitet kan beskytte deltakerne, men den kan også frata dem nettopp den stemme i forskningen som kanskje opprinnelig er påberopt som dens formål. (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 90).

Jeg har med andre ord tilstrebet å ta vare på mine informanternes integritet uten å utlevere mine informanter helt.

3.7.2 Informert samtykke

Før jeg begynte med forskningsprosjektet fikk mine informanter informasjon om prosjektet, og jeg hentet inn samtykke fra samtlige musikere.

Informert samtykke betyr at forskningsdeltakerne informeres om undersøkelsens overordnede formål og om hovedtrekkene i designen, så vel som om mulige risikoer og fordeler ved å delta i forskningsprosjektet. Informert samtykke innebærer dessuten at man sikrer seg at de involverte deltar frivillig, og informerer dem om deres rett til når som helst å trekke seg ut av undersøkelsen (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 88).

Mine informanter fikk, som sagt, et informasjonsskriv i forkant av forskningspraksisen, der de ble informert om min studie og forskning. Det ble kort informert om forskningsmetoder og tema, og de fikk informasjon angående behandling av datamaterialet. Musikernes samtykket til forskningen ved å skrive under på skrivet. Jeg har valgt å legge ved informasjonsskrivet i avhandlingen.

3.7.3 Ivaretagelse av informantenes integritet

Å ivareta informantenes integritet er en utfordring i kvalitativ forskning, fordi en som forsker “synser” og tolker mye mens en skriver om forskningsfunnene. Jeg har gjennom hele oppgaven tilstrebet å være selvkritisk i forhold til mine tolkninger, og søkt å la det gå klart frem i teksten hva det er som er mine egne tolkninger og hva det er som er mine informanternes

tolkninger. Det har vært viktig for meg å få frem hva mine informanter mener uten å vri på deres utsagn for å underbygge egne tolkninger. Jeg tror at, for eksempel i deltagende observasjon, så kan det være vanskelig å få frem hvem det er som mener hva. Jeg har derfor valgt å bruke direkte sitat fra mine informanter, for å unngå misforståelser rundt hva informantene egentlig har sagt. Jeg har også søkt å ta sitatene minst mulig ut av sin opprinnelige sammenheng.

3.8 Refleksjon rundt presentasjon av forskningsresultat

I kvalitativ forskning er det praktisk talt umulig å gi fullstendige beskrivelser av hva det er som skjer og hva de ulike menneskene tenker og mener til en hver tid i ulike sosiale relasjoner. Flere av intervjusamtalene med musikerne foregikk når det var flere til stedet, noe som gjorde at de diskuterte seg i mellom. Musikerne som har vært mine informanter bærer preg av at de fleste har kjent hverandre lenge og er meget samkjørte i sin musikkpraksis, noe som også preget formen av samtalene. Musikerne fullførte blant annet hverandres setninger. De kommuniserte også mye med blick og kroppsspråk seg i mellom, og det virket noen ganger som at de nesten hadde glemt at jeg, som forsker, var der sammen med dem. Det foregår med andre ord mye kommunikasjon i sosiale relasjoner som ikke uttrykkes med ord.

Når det gjelder analysen av datamateriale har jeg stilt meg selv følgende spørsmål underveis som jeg har forsøkt å finne svar på;

1. Hva er det som skjer?
2. Er dette sant?
3. Hva skjer hvis...?
4. Hva kan være løsningen til...?
5. Hvordan kan noe forbedres?
6. Hvorfor skjer dette?

Jeg delte også inn sitatene fra intervjusamtalene inn i kategorier, som igjen etter hvert ble til kapittel i min skriftlige presentasjon, noe jeg gjorde blant annet for å få en bedre forståelse for hver enkelt del av mitt forskningstema. «...en bedre forståelse av de enkelte delene kan bidra til en dypere, helhetlig forståelse av fenomenet eller settingen som er studert» (Postholm, 2010, s. 105). Grunnen til at jeg valgte å dele forskningsdataene mine inn i kategorier var altså

for lettere å kunne få oversikt over komponentene som hadde betydning for å finne svar på min problemstilling, og for lettere både å kunne forstå og presentere et helhetlig bilde av forskningstema.

Kap. 4: Spellemannslaget, musikken og miljøet rundt

Spellemannslag er en organisert samspillform, som er forholdsvis ny. «Først i vår tid har de organiserte samspillformene dukket opp, som *spellemannslag* og *folkemusikkgrupper*» (Ofsdal, 2001, s. 57). Slåttetradisjonen har i stor grad hvert solistisk, og det som har funnet sted av samspill tidligere har vært preget av at alle instrumentene har spilt unisont, eller at to fioliner har spilt *grovt* og *grant*. Å spille grovt og grant vil si det samme som at begge instrumentene spiller melodi, men at den ene spiller i det mørke registeret og den andre i det lyse registeret.

Innenfor samspillformen *spellemannslag* finnes det noen underkategorier;

Innenfor spellemannslagene kan man skille mellom spelemannsorkester, hvor rutinerne utøvere jobber nøyaktig med slåtteform og innøvde buestrøk, og allspelemannslag, hvor den som vil, kan delta. Begge disse formene for lag konsentrerer seg mye om gamle slåtter, og de består stort sett bare av feler. I tillegg kommer gammeldanslagene, som ved siden av felene også bruker trekkspill, gitar og bass. Her er det runddansmusikken som dominerer (Ofsdal, 2001, s. 58).

Det spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i er å regne som et såkalt *allspelemannslag*, på grunn av at det er åpent for alle som vil melde seg inn i laget, men det har også likhetstrekk med gammeldanslagene, i og med at spellemannslaget også har instrumentene trekkspill, gitar og bass. Selv om samspillgruppen jeg har hatt forskningspraksis i inneholder samme instrumentgrupper som gammeldanslagene, blir det likevel mest riktig å kalle denne gruppen et spellemannslag, på grunn av at det er fiolinene som dominerer. Gammeldanslagene er også ofte mindre i størrelse enn spellemannslagene, med som oftest bare 3-5 musikere.

4.1 Medlemmene i spellemannslaget

For å få en oversikt over de faste medlemmene i spellemannslaget som er presentert i min avhandling har jeg valgt å lage et profilskjema. I stedet for å avsløre navnene til hver enkelt har jeg gitt medlemmene en kode. Mennene har fått kodenavn M og kvinnene har fått kodenavn K med et påfølgende nummer for å skille dem fra hverandre. Profilskjemaet

forteller hvilke instrumenter de ulike mestrer, om de mestrer noter og alderen på hver enkelt musiker.

	Hovedinstrument	Biinstrument/ tidligere instrument	Formell opplæring	Uformell opplæring	Notekunnskap	Alder
M1	Fiolin	Tromme, tenorhorn, baryton	Tromme, althorn, baryton, fiolin	Fiolin	God	58
K1	Trekkspill	Piano	Piano	Trekkspill	Ingen	65
M2	Trekkspill	Piano, sang	Piano, trekkspill, sang	Trekkspill	God	63
K2	Fiolin	Piano, orgel, gitar	Piano, orgel, fiolin	Fiolin, gitar	God	39
M3	Fiolin		Fiolin	Fiolin	God	64
M4	Fiolin		Fiolin	Fiolin	Noe	44
M5	Fiolin	Piano, orgel, saksofon	Fiolin, saksofon	Fiolin, piano, orgel	God	15
M6	Fiolin	Kontrabass	Fiolin	Kontrabass	God	33

Som en kan se ut fra profilskjemaet så er det et stort sprik i alder blant medlemmene i spellemannslaget. Det er hele 50 år som skiller yngst og eldst. På grunn av den store aldersforskjellen er det grunn til å tro at instrumentalopplæringen musikerne har hatt og erfaringene de har rundt blant annet nybegynneropplæring er mye forskjellig. Det er også store forskjeller på musikerne i spellemannslaget når det gjelder instrumentaltekniske ferdigheter, allsidighet, musikalsk forståelse, evne til improvisasjon og generell musikk lære. Skoleverket har hatt betydelig pedagogisk utvikling de siste 50 årene og det har skjedd mye når det gjelder musikkundervisning, blant annet med utviklingen som har skjedd i form av musikk- og kulturskoler de siste 25 årene. For å bedre kunne forstå musikerne i

spellemannslaget gir jeg i følgende en kort bakgrunnsorientering av hver enkelt musiker, der jeg presenterer hvordan de begynte å spille og hvordan de ble en del av spellemannslaget;

4.1.1 Kort om bakgrunnen til hver enkelt musiker

MI er i dag 58 år og begynte med musikk i skolekorps i 4. klasse på barneskolen. Da begynte han først å spille tromme, så gikk han over til tenorhorn og endte opp med baryton. Da han var cirka 30 år begynte han å spille fiolin i et skoleorkester og fikk undervisning på fiolin i regi av orkesteret. Undervisningen fikk han i form av fiolintimer alene sammen med lærer og det fortsatte han med i cirka 2 år, før han begynte å spille i spellemannslaget. Ettersom at han ikke begynte med fiolin før i voksen alder var det naturlig å spørre hva det var som var motivasjonen for å begynne og hvordan det kom på bane at han skulle spille slåttemusikk, han som hadde bakgrunn fra korps og orkester;

M1: *Jeg hadde vært med i leikaring i 15 år og jeg hadde mer lyst til å spille enn å danse akkurat en stund da da, faren min spilte jo fiolin og vi hadde en ekstra fiolin hjemme som jeg kunne begynne med da. Faren min var med i og spilte i et spellemannslag den gangen. Jeg har også to brødre som spiller trekkspill da vet du, så de var jo litt inne i det der før meg da, så jeg ble jo påvirket i fra flere kanter sånn sett da.*

I: *Men hvordan kom du på at du skulle begynne i det spellemannslaget du spiller i nå?*

M1: *Jeg var nå med på noen kurs da i regi av Inntrøndelag Ungdomssamlag og der fikk jeg høre om spellemannslaget her da.*

M1 har vært med i spellemannslaget nesten helt fra oppstart. Han begynte i spellemannslaget året etter at spellemannslaget startet. Han har aldri vært musikalsk leder, men han har holdt kurs for nybegynnere i regi av laget.

KI er 65 år og er dermed spellemannslagets eldste medlem per i dag. Hun begynte å spille trekkspill da hun var 11 år, etter å ha mast om å få trekkspill lenge. De hadde både fiolin og piano hjemme, moren spilte piano og faren spilte trekkspill, men det var bare trekkspill hun ville ha. Hun fikk noe pianoundervisning som barn, og noe i voksen alder, men hevder selv at hun ikke lærte noen ting.

K1: *Det må ha vært når jeg gikk 1. eller 2. året på skolen, da gikk jeg en vinter hos lærer og skulle prøve å lære å spille piano, men det ble visst ikke til at vi spilte så mye. Vi tegnet mye husker jeg, også var det mye snakk om noter. Vi fargela noter, men det var jeg ikke så interessert i, så det sluttet jeg nå med, men jeg har spilt litt piano ja etter at jeg ble voksen. Jeg må ha vært 20 år i hvert fall. Da fikk jeg lyst til å spille piano, så*

da fikk jeg tak i et nytt et også gikk jeg til lærer en vinter, og han var selyfølgelig flink, men han fikk ikke til å lære meg å spille nei, så det ble med det ene stykket jeg terpet inn, så ble det at jeg flyttet hjem og da ble læreren for langt unna, så jeg gikk bare knapt en vinter, men det var artig. Men jeg var med og spilte sammen med mor og far, men jeg håper at jeg ikke la i så mye at det hørtes.

Trekkspeillet har hun lært seg selv i samspill med foreldrene. Foreldrene spilte blant annet i bryllupssammenheng da hun var liten, så da hun var 12 år gammel var hun med og spilte i sitt første bryllup. «Jeg tror jeg var med bare for at jeg var for stor til å ville ha barnepike, også var jeg for liten til at de kunne reise i fra meg alene hjemme, så tok dem meg med og trekkspillet også,» sier hun selv under intervjuet. Hun nevner også at hun som ungdom ikke alltid var like engasjert;

K1: *I den tiden jeg var nykonfirmert... det var artig å være med å spille, det var det, men mange ganger kunne det være en fest et annet sted, der jeg kunne tenkt meg å være, i stedet for å stå og spille. Det hendte jeg så på festfolket og tenkte på noe helt annet, så jeg kan ikke si at jeg var så veldig engasjert hele tiden.*

K1 begynte altså å spille så tidlig som i 1958, lenge før det var snakk om musikk- og kulturskoler, så hvordan lærte hun å spille? I det følgende forteller hun om hvordan hun begynte å spille, hvordan hun kom med i spellemannslaget og også litt om sin fars musikalske begynnelse;

K1: *Far gikk og lærte litt da han var yngre. Han begynte vel litt med cello, men det tror jeg han gav opp, så ble det fiolin og han hadde flere lærere, men etter at han ble voksen... for ikke å si gammel, så snakket han om det at han skulle ha gått og lært mer, men det skjønnte han ikke da han var ung. Han sa at han fikk vettet så sent at han hadde ikke bruk for det lenger når han fikk det. Så du får ha takk, da var det for sent å lære seg noe, sa han, men han spilte mye da. Han spilte sammen med en trio, og da var det med trekkspill og piano. Jeg husker neste ikke på at han far var hjemme noen lørdagskveld når jeg var unge. Og når trio en sluttet å spille sammen så begynte mor å være med han da, og jeg også, etter hvert som jeg ble gammel nok til å ta med da. Så jeg var på mange fester før jeg ble konfirmert ja, men jeg spilte bare til i 1976. Da flyttet jeg og fikk unger og hadde en kall som spilte bassgitar da vet du, og da måtte jeg være hjemme hos ungene da. Så jeg sluttet å spille da. Jeg spilte i mitt siste bryllup sommeren 1976. Jeg begynte ikke på å spille igjen før jeg begynte i spellemannslaget nå for ikke så veldig lenge siden og jeg hadde nok aldri kommet til å begynne å spille igjen hvis det ikke hadde vært for spellemannslaget, fordi det der trekkspillet ble aldri brukt etter at jeg flyttet. Men så snakket jeg med en fra BUL, på Steinkjer, for et par år siden, så begynte han å snakke om spellemannslaget og at det var lite aktivitet der nå. Det var bare så vidt at det hanglet, sa han, så han trodde de måtte begynne å tenke på å legge ned hvis de ikke fikk flere medlemmer. Så jeg måtte begynne, sa han. Ja, så sa jeg at jeg kunne nå være med som aktiv dødshjelp jeg da, så mye at de slapp å hangle i*

hvert fall da, for hvis jeg begynte ble det nå vel slutt fort, også begynte jeg og fant ut at det var artig.

I: *Hangler spellemannslaget nå også?*

K1: *Nei, det er da mange som er med nå, så nå tror jeg at jeg hadde gjort dem en tjeneste om jeg hadde sluttet igjen.*

K1 har altså hatt en lang pause i fra musikken. Hun sluttet å spille i 1976, sier hun, og begynte igjen bare for noen få år siden. Det vil si at hun i alle fall hadde 30 års pause før hun begynte i spellemannslaget som «aktiv dødshjelp», som hun selv kalte det. Det var imidlertid en lite effektiv dødshjelp, for i dag har spellemannslaget flere medlemmer enn det har hatt på mange år, og har til og med planlagt cd-innspilling i 2013.

M2 begynte å spille trekkspill da han var 16 år, men lysten til å spille hadde vært der gjennom hele barndommen. Han hadde noe musikkundervisning på skolen, men sier selv at det var veldig lite, men de lærte c-durskala og spilte litt på blokkfløyte. Noter lærte han seg mer eller mindre selv senere etter en lærebok som var tilrettelagt for trekkspill. Han har ikke hatt mye undervisning på trekkspill, men er først og fremst selvlært, spesielt i begynnelsen da han begynte å spille var det lite med undervisning. Han ønsket å få undervisning på trekkspill på en folkehøgskole som han gikk på året 67/68, men de hadde undervisning kun på piano og i sang, så det fikk han ikke.

I: *Øvde du på piano og sang da?*

M2: *Ja, men det var ikke instrument for meg, så det tok ikke av.*

I: *Spiller du piano nå?*

M2: *Nei, ikke etter at jeg gikk ut fra folkehøgskolen. Heldigvis, sier mange. Jeg spiller med begge hender, men ikke horisontalt.*

Han ble med i Inntrønderringen da han var 16-17 år, det også fordi han hadde hørt at det ble spilt trekkspill der, også hadde han danset litt før. Han hadde gått på gammeldanskurs tidligere, så han kunne både reinlender og vals før han begynte i ringen.

M2: *Jeg ble med bare fordi de spilte fiolin, og noen ganger trekkspill, der... ellers så hadde jeg ikke blitt med i ringen.*

Når det gjelder den opplæringen han har hatt på trekkspillet, så begynte han først å lære litt hos en kamerat, senere hos en lokal spellemann.

M2: *I begynnelsen hadde jeg lite undervisning på trekkspill, men jeg hadde en kompis som bodde ikke så langt unna som spilte trekkspill, og jeg fikk noen timer hos han. Han gikk og lærte i Trondheim. Han haiket med trailer til Trondheim for å få undervisning. Jeg burde ha gått der jeg også, men så ble det jobb, skole og militær og sånn, men han kompisen min han satset på musikken. Faren hans spilte også, og han visste at han skulle bli musiker, så ha la all sin ære i å lære det bort på den formelle måten, men samtidig så var han ganske uformell, for vi var jo litt kompiser samtidig da. I starten var jeg der bare for å høre på at han spilte og øvde, men moren hans var litt streng og sa at jeg ikke måtte forstyrre han, for han måtte øve. Gjett om jeg husker på det der... (ler). Også husker jeg på at jeg forsøkte å få undervisning hos en annen trekkspiller en gang, men han ville ikke undervise meg for han hadde ikke ped-kurs, sa han. Så det ble ikke så veldig mye fart på den der spillingen i starten nei. Han kompisen min traff jeg jo bare i perioder, for han flyttet til Trondheim etter hvert, men så flyttet jeg til Åsen i 74 og da gikk jeg i lære hos en selvlært trekkspiller. Han spilte norsksystem han da, jeg spiller svensk. Han jobbet på Aker og han lærte å spille trekkspill da han var mange og tyve, nesten tretti, men han spilte utrolig godt og han holdt kurs for barn og voksne, også tok han timer med meg. Han spilte inn på lydopptaker til meg en sånn rolig tango. Den lærte jeg med basspill og alt. Han spilte noter og var veldig flink til å lære bort, så den vinteren skjøt jeg fart. I 74... ja, da lærte jeg mye, for jeg gikk en hel vinter hos han.*

Samme vinter som han hadde lærer ble han med i en trio, han på trekkspill, en på gitar og en på fiolin. De kjøpte musikkanlegg og spilte på fire fester julen 1974. Trioen ble startet opp på grunn av at de ble spurt om å spille i et bryllup høsten 1974, men da hadde de ikke spilt noe sammen før. Trioen ble startet med det bryllupet. Siden det holdt de på å spille sammen i 2-3 år før det ble slutt, men da ble det ikke noe mer samspill før han begynte å spille i en trekkspillklubb en del år etterpå, og enda senere spellemannslaget.

K2 er 39 år og begynte å spille orgel da hun gikk på barneskolen. Da gikk hun på orgelkurs og den første hun spilte sammen med var faren. Han spilte orgel og gitar. I spellemannslaget spiller hun fiolin, men det begynte hun ikke med før hun var 34 år gammel, så i skrivende stund har hun spilt fiolin i nøyaktig 5 år.

I: *Hvordan kom du på at du skulle begynne å spille fiolin?*

K2: *Det begynte med at jeg var med i Inntrønderringen og danset, også var det han Einar Olav Larsen som var der og spilte til dans for oss og jeg ble så mektig imponert. Han var så flink og det virket så artig å spille, så kom jeg bare på at det der skulle jeg også lære meg, så jeg gikk og kjøpte en fiolin rett og slett, så begynte jeg nå bare, men når jeg fikk tak i den der fiolinen så visste jeg ikke hvordan jeg skulle stemme den skjønner du, for det hadde jo ingen lært meg. Jeg kunne jo ikke å spille fiolin i det hele tatt, men så kjente jeg en i spellemannslaget fra før, så ringte jeg han og spurte om han kunne vise meg hvordan jeg skulle stemme den. Da hadde han tilfeldigvis musikkøvelse her i laget, så jeg kom hit, og da sa han med det samme at jeg var en ny som ble med i laget. Jeg visste jo ikke noe om det jeg da, men... og etter det så ble jeg nå bare med*

da. Jeg angres ikke en dag på det, for jeg har jo hatt veldig mye glede av det. Det er jo kjempeartig. Jeg hadde jo tenkt jeg skulle prøve å lære meg noe før jeg begynte egentlig da, men det ble laget løsstrengkomp til meg i starten og en og annen enkel andrestemme og, så jeg fikk jo til å være med på de fleste slåttene da. Det gikk forresten ganske fort å lære seg melodiene også.

I: *Har du tatt timer på kulturskolen?*

K2: *Nei. Jeg søkte faktisk om å få begynne der og lære, på fiolin, men de sa jeg var for gammel, så jeg kom ikke inn. Jeg har klaget litt til moren min da, om at jeg ikke fikk begynne når jeg var liten. Det hadde vært så artig og lært seg det da, men jeg tror ikke det var noe sånt da skjønner du. Det hadde vært fint å lære seg fra en var liten ja, men det er for sent å tenke på nå.*

Hun begynte også å ta pianotimer i voksenalder. Det begynte hun med omtrent samtidig som hun begynte å spille fiolin. Hun kjøpte seg et trekkspill også da, men det har hun ikke spilt så mye på enda. Hun sier selv at hun var ikke helt sikker på hva hun skulle begynne med, så derfor kjøpte hun flere instrumenter.

M3 er 64 år gammel og spellemannslagets nest eldste musiker. Han begynte å spille litt på fiolin i 12-13-årsalderen. Faren hadde en fiolin liggende som hadde ligget ubrukt lenge. Han satte strenger på den og begynte å spille. Han begynte å ta undervisningstimer privat til en fiolinist i et symfoniorkester og gikk en vinter hos han, men så begynte han på realskolen og da ble det opphold i musikken i noen år. Han begynte å spille igjen 3-4 år etterpå, i slutten av 60-årene. Da begynte han å ta undervisningstimer igjen, hos en annen musiker. Han begynte i Inntrøndelag Spellemannslag i slutten av 67-68 og var med der til i midten av 70-årene. I denne perioden spilte han også i en kvartett, med fiolin, trekkspill, gitar og bass. De spilte til gammeldans og i bryllup. På 70-tallet begynte han og spille i orkester, noe han fortsatte med til i begynnelsen av 80. I 1981 begynte han i et spellemannslag i Verdalen. Der brukte de bare fioliner, noe han syntes var veldig interessant, og som motiverte han til å prøve det. Han var med der helt til spellemannslaget han nå spiller i ble stiftet, i midten på 80-årene. Siden har han spilt både i spellemannslag og orkester, og sier han trives godt med begge deler.

I: *Men hvilken musikkjanger identifiserer du deg mest med da?*

M3: *Det virker vel like naturlig både med klassisk og tradisjonsmusikk. Jeg er jo veldig musikkinteressert så jeg er interessert både i klassisk og i slåtter.*

M3 er en av dem i spellemannslaget som mestrer posisjonsspill, og spiller ofte *grant* på slåttene. M3 har også laget en del 2. stemmer til slåttene. Noen av dem har han skrevet ned.

M4 er 44 år og begynte å spille fiolin som 7-åring, på grunn av at han hadde en onkel som spilte fiolin. Han begynte i lære hos en fiolinist og gikk i lære hos han i to år. De to første årene var det klassisk musikk han fikk undervisning i.

M4: *Det var seriøs og god opplæring jeg fikk til å begynne med på fiolin, men senere var det kun en til en der jeg satt og lærte melodier, der jeg så på fingrene og hørte på melodien og spilte etter en annen person.*

I: *Hadde du timer alene?*

M4: *Ja, det var så svært å spille fiolin da jeg begynte at det var i grunnen bare jeg som drev med det inne på Steinkjer følte jeg, så... Jeg tror det var derfor jeg hadde timer alene. Men det er heldigvis ikke fullt så svært lenger.*

Da spellemannslaget ble stiftet på 80-tallet deltok han også på noen kurs. Kursene het «slåttespill på gehørlære», så da begynte han for fullt å spille folkemusikk. Han har vært med i spellemannslaget helt fra oppstart og har vært musikalsk leder. Det hender han leder spellemannslaget i dag også, hvis den som er musikalsk leder ikke har anledning til å møte.

M5 er 15 år gammel og er spellemannslagets yngste musiker. Han begynte å spille fiolin da han gikk i 3. klasse. Da begynte han på kulturskolen og moren hans var med som støtte, noe som er veldig vanlig i forbindelse med Suzukimetoden som blir anvendt ved kulturskolen. Han begynte med Suzukibøkene, men spilte likevel mer etter noter enn etter gehør. Han begynte å spille på en tilpasset stor barnefiolin, som ble utleid av kulturskolen. Moren var med og spilte i cirka 2-3 år, men da var han blitt så stor at han måtte bytte til hel fiolin, så da tok han over fiolinen moren hadde spilt på. Hel-fioliner leies nemlig ikke ut av kulturskolen, så da måtte han skaffe seg eget instrument. Han er fortsatt elev ved kulturskolen og får klassisk opplæring. Folkemusikk begynte han med når han begynte å spille sammen med spellemannslaget i 7. klasse. I tillegg til fiolin spiller han saksofon i korps.

M6 er 33 år og begynte å spille fiolin da han var 8 år. Da begynte han i musikkskolen. Han fikk klassisk opplæring i musikkskolen, men gikk ganske raskt over til folkemusikken da han begynte i et juniorspellemannslag, ledet av den kulturskolen han gikk på, et halvt år etter at han begynte å spille.

I: *Hvilke slårter liker du best å spille?*

M6: *Det er nå pols som er susen da, det er det som er desidert artigest å spille.*

I: *Spiller du Innherredspols da eller spiller du Rørospols også?*

M6: *Det er begge deler, men jeg synes egentlig at Rørospols er artigere. Det er helt annet sug i den, men det blir lite spilt innenfor her da.*

Han hadde klassisk lærer de første årene han gikk på musikkskolen, men da han var 14 år var han lei av å spille klassisk og truet med å slutte å spille hvis det var bare den sjangeren han skulle få opplæring i. Da fikk han ny lærer, folkemusikklærer denne gangen, noe som motiverte han til å fortsette. Han fortsatte i musikkskolen til han var 20 år, noe som er 2 år lenger i forhold til det som er vanlig, i og med at musikkskolene egentlig ikke tar inn eldre elever enn de som blir 18 år. Han gikk også i privat lære to år etter at han sluttet på musikkskolen. Han begynte i spellemannslaget for noen år siden og er nå musikalsk leder for laget.

4.1.2 De første instrumentene

Under intervjuene var jeg interessert i å få vite litt om hvorfor de valgte deres nåværende instrument, men også hva som var de første instrumentene de spilte på. I veldig mange tilfeller så fantes det allerede et instrument i huset.

K1: *Nei, hjemme så sto det nå et gammelt Brødrene Hals piano da, også hang det nå en fiolin på veggen, og jeg var borti pianoet så vidt det var ja, men den der fiolinen han... jeg prøvde det en gang jeg var hjemme alene, men så hadde jeg sett at han far strammet buen og det gjorde jeg også, til gangs, så den slapp helt inntil frosken. Så jeg tror ikke det lå for meg det. Så det ble det der pianoet da...*

Fiolin hadde jeg ikke lyst til og jeg husker hvorfor jeg ikke hadde lyst på det også, for akkurat da sa jeg det at «jeg vil ikke spille fiolin, fordi at en får med bare en tone i gangen på den og det er den andre tonen som er fin.» Det var da jeg var riktig liten jeg sa det.

Men pianoet var heller ikke aktuelt da jeg var liten. Det kunne ha vært et instrument som fristet og kanskje hadde jeg prøvd det litt mer hvis det ikke hadde vært for venninnen min som var litt eldre enn meg. Hun visste selvsagt hva som var best av alt, av både instrument og annet... og jeg bodde jo nesten der og det var trekkspill for alle pengene, og jeg trodde jo at det var best.

Jeg fikk tak i det første spillet i 58, så da var jeg 11 år, og da hadde jeg maset lenge, fordi han far han likte ikke trekkspill. Han spilte mye sammen med trekkspill i senere tid, men i ungdommen så... Når han skulle gå på fest, når han kom så nært huset at han hørte musikken, så snudde han hvis det var trekkspill, men det ble hun mor som hjalp meg til slutt og sa at «tror du ikke...». For han far hadde vært mye sammen med en annen spellemann med en sønn som spilte trekkspill og jeg husker mor sa; «men tror du at han var så begeistret da sønnen skulle begynne å spille trekkspill, tror du

ikke at han hadde foretrukket at han hadde spilt fiolin i stedet?» Og da kunne han jo ikke være dårligere enn han og da ble det trekkspill på meg. Et gammelt spill. 500 kroner.

Det gikk altså noen år før K1 fikk trekkspillet hun ønsket seg, men hun spilte på instrumentene som allerede var i huset før den tid. Faren til K1 likte ikke trekkspill, forteller hun, og det var en del konflikt rundt trekkspillets «innblanding» i det vi kaller folkemusikk og rundt den mer moderne gammeldansen, spesielt på 70- og 80-tallet, noe som endte med noe Georg Arnestad kaller *striden om gammeldansen*. «Striden kulminerte på årsmøtet i LfS i 1986, då LfS vedtok å arrangere den første landsfestivalen i gammaldansmusikk i Førde (...). Det endelege vedtaket vart gjort med 55 mot 25 stemmer. Halvparten av mindretallet forlet møtet i protest etter avstemminga» (Arnestad, 2002, s. 67). Men ikke alle var negative til den nye trenden. Kombinasjonen mellom trekkspill og fiolin var nemlig en av de største grunnene til at en av mine informanter begynte å spille;

M2: *Jeg kjøpte meg trekkspill fordi jeg hadde ønsket meg lenge, men jeg fikk ikke råd eller hadde ikke mulighet før jeg var 16 år. «Fattern» hadde et trekkspill til over krigen, men solgte det, og det gremmer meg mye. Ellers så hadde jeg begynt mye før. For selve trekkspillet og teknikken, utseende og lyden og alt... det var det eneste instrumentet jeg skulle ha, og senere litt mer på grunn av kombinasjonen trekkspill og fiolin.*

For noen av informantene så var det et selvlagd instrument musikkinteressen startet med;

M6: *Det aller første instrumentet som det gikk an å spille på var vel fiolin, men jeg hadde noe før det også. Faren min ordnet en liten gitar med kasse på og fiskesenn som strenger. Det var noe jeg klimpret på en stund.*

Denne historien har likhetstrekk til noe i den kjente spellemannen Hilmar Alexandersens tidlige musikkariere. Det første instrumentet Hilmar Alexandersen spilte på var nemlig en sigarkasse. «Han fant noen strenger som han spente over en sigarkasse, og han laget en slags fiolinbue også. Hår til den var å finne rundt hjørnet, ettersom hester fantes på gården» (Nyhus, 2003, s. 14). Musikkinteressen starter altså ofte som en barnelek.

Orgel har vært et vanlig instrument i hjemmet. På 60- og 70-tallet var det mange som investerte i orgel og mange barn og ungdommer fikk være med på orgelkurs. Å gå på orgelkurs var veldig populært i en periode. Orgel var det første instrumentet til en av mine informanter;

K2: *Vi hadde orgel hjemme, så jeg begynte å spille litt på det. Jeg fikk være med på et orgelkurs, husker jeg på, privat orgelkurs. Da ble vi undervist i gruppe, det var vel kanskje ti timer i gruppe, fordelt over ti uker da, også var det et sånn felles opplegg på slutten der vi spilte for hverandre som en slags avslutningskonsert.*

En av informantene fikk motivasjon til å begynne å spille fiolin, fordi det fantes en gammel fiolin i slekten han skulle få lov til å spille på hvis han begynte;

M6: *Min farfar kom fram med en fiolin som faren hans hadde hatt og sa at hvis det er noen av barnebarna som vil spille så skal det barnebarnet få fiolinen. «Jeg skal spille, jeg skal spille,» sa jeg umiddelbart. Jeg var fem år da. Foreldrene mine hadde vel ikke helt den store troen på det, men de meldte meg nå på musikkskolen noen år senere og jeg er nå med enda.*

Da han ble litt eldre kjøpte han seg en egen fiolin, som også har en litt spesiell historie;

M6: *Fiolinen jeg har nå blir kalt «blodfiolen». Felemakeren jeg kjøpte den av skar seg på en finger uten at han merket det, mens han laget den. Så rant det en dråpe blod ned på treverket og derfor måtte han lakke den ekstra mye og litt mørkere enn de andre fiolinene for å skjule blodflekken, derav «blodfiolen». Han brukte den selv helt til jeg kjøpte den.*

Men selv om det er den nye fiolinen han spiller mest på, så er det likevel noe spesielt å spille på et gammelt, arvet instrument;

M6: *Jeg brukte fiolinen jeg fikk til farfar i begravelsen hans. Da måtte jeg bare bruke den. Det var ikke aktuelt med noe annet.*

Foreldrenes holdning til musikk og tilgangen til et musikkinstrument står fram som viktige grunner til at mine informanter har begynt å spille akkurat det instrumentet de har. Men det jeg har lært gjennom intervjuene er at, selv om foreldrene og tilgangen til instrument er viktig for at noen skal kunne begynne å spille, så er først og fremst viljen og lysten til å lære seg å spille instrumentet viktig. Mange av mine informanter nevner at de fikk lyst til å spille på grunn av selve lyden i instrumentet, et spesielt musikkstykke eller på grunn av spillet til en artist. En observasjon jeg har gjort, som jeg synes er verdt å nevne i forbindelse med valg av instrumenter, er at det ikke er noen av mine informanter som nevner skolen som motivator for å begynne å spille. De fleste av mine informanter sier at de har lært lite eller ingenting av musikk i skolen. Enkelte har deltatt i skolekorps, men også skolekorps er en aktivitet som har foregått og foregår fortsatt utenfor skoletid.

4.1.3 Foreldrenes betydning

Samtlige av mine informanter fikk musikkinteressen allerede da de var barn og opplevde å ha foreldre som støttet dem i valget om å lære seg å spille, selv om det er noen av informantene som spilte mer enn andre fra barndommen av. Noen av foreldrene spilte også selv, noe som hadde betydning for motivasjonen til flere av informantene;

M1: *Det hadde mye å si at faren min spilte da, og at det har vært litt musikk hjemme i alle tider da. Han spilte orgel og han da skjønner du, vi var ikke så veldig glad i det som unger da, men jeg tror kanskje at det hadde litt å si da, likevel.*

M3: *De spilte litt, det gjorde de. Far spilte gammelslåtter da han var ung, til husbruk. Mor var mer seriøs, spilte mer religiøs musikk, koraller og salmer og sånn. Så det var mye musikk i huset, det var det.*

Det har blitt forsket mye på foreldrenes rolle i forbindelse med læring og læringsutbytte hos barn, og mye omfattende pedagogisk forskning har vist at foreldre, via sin oppmuntring og sine forventninger, har stor innvirkning på barnas valg av også fritidsaktiviteter. Foreldrestøtte er blant annet et viktig punkt i *Suzukimetoden*, som anvendes i kulturskolen. Denne metoden går jeg nærmere inn på i kapittel 7. Jeg tror nok derfor at den kultur som er utviklet i den enkelte familie er av største betydning for hvilke aktiviteter barna engasjerer seg i, men da jeg under intervjuene spurte informantene om de regner seg for å komme fra en «musikalsk familie» så var svarene noe varierte. En av grunnene til de varierte svarene kan kanskje være at begrepet *musikalsk* kan være noe problematisk, for hva skal man egentlig legge i det begrepet? Betyr det å være musikalsk at vedkommende mestrer et instrument eller betyr det ganske enkelt at de har en positiv holdning ovenfor musikk? En av mine informanter vil ikke beskrive sin familie som musikalsk, men bruker heller begrepet «musikkglad» om familien sin.

M4: *Nei, musikalsk vet jeg ikke om min familie er, men musikkglad i hvert fall, og til dels musikalsk da, men mest musikkglad, tror jeg.*

Begrepet *musikalsk* kan også være et vanskelig begrep fordi at musikalitet er noe som er vanskelig å «rangere», som en av mine informanter beskriver det som når jeg spurte han om han kommer fra en musikalsk familie;

M1: *Tja, nja, gjør vel kanskje det da, men hvis vi skal rangere noen ting så er vi ikke så veldig musikalske egentlig nei, men vi spiller nå pussig nok, både faren min og begge brødrene mine og jeg, vi gjør nå det da, men dem er nok mer musikalske enn meg da.*

En av informantene sier at faren var musikalsk, men at han ikke vet helt med moren, for hun spilte ikke noe;

M2: *Ja, farsiden er nok det. Morsiden vet jeg ikke, men hun kunne danse og når jeg spurte henne om «er det vals, polka eller reinlender?» når jeg hørte noe på radio, så kunne hun svare på det. Hun hørte hva det var etter noen takter, men det hørte ikke jeg for jeg hadde ikke spilt noe enda da og jeg kunne ikke danse. «Fattern» er musikalsk, for han sang... han synger andrestemmer enda. Han er jo 95 år, men han nynner andrestemmer som han lærte for 60-70 år siden. Ja, særlig når han hører på radioen, så kan ha plutselig ta en stemme. «Fattern» spilte trekkspill da, under krigen og litt før også, pluss fiolin på onkelen og en på gitar. De spilte litt da det var forbudt. Særlig da det var forbudt.*

Når en snakker om musikalitet så kommer en ofte inn på diskusjonen om hva som er amatørmusiker og hva det er som er profesjonell musiker. Hva er profesjonalitet og hvor går grensen mellom å være amatør og profesjonell? Jeg skal ikke gå nærmere inn på den diskusjonen i denne avhandlingen, men jeg vil likevel nevne den diskusjonen i og med at den eksisterer overalt hvor det utøves musikk, også i folkemusikkmiljøet. Jeg har inntrykk av at også ordet *musikalsk* er noe som først og fremst blir nevnt i forhold til de som kaller seg profesjonelle musikere, at det er et begrep forbeholdt musikkeliten, og at amatørmusikere derfor kvier seg for å kalle seg selv musikalske. Kanskje er det et snev av jantelov vi aner her. Du skal ikke tro at du er noe.

Det var bare en av informantene som nevner at han ikke kommer fra en familie som har vært aktiv innenfor noe musikkmiljø, men han var derimot selv en inspirasjon for sin yngre søster, som begynte å spille på grunn av at han gjorde det;

M6: *Søstera spiller. Hun er tre år yngre enn meg, men hun begynte fordi at jeg spilte. Jeg var den første i familien som spilte egentlig noe som helst. Verken foreldrene mine eller noen av besteforeldrene, tanter eller onkler, eller noen som jeg har hatt noen nær kontakt med, har spilt noe. I hvert fall ikke sånn at andre folk har hørt det nei.*

Selv om foreldrene antagelig har spilt en stor rolle i alle informantenes musikkriere, så er det likevel ikke snakk om noe tvang i forbindelse med det å lære seg å spille. Det er ingen av informantene som forteller at de har opplevd noe press for eksempel i forbindelse med øving,

men de har fortsatt med musikk av egen fri vilje, fordi de har hatt lyst til det, noe jeg tror kan ha hatt betydning for deres motivasjon for å fortsette å spille. *«På lang sikt er det åpenbart at motivasjonen må komme innenfra. Man må ville og ønske dette selv. Det finnes eksempler på at man har gjort det for å glede andre eller for ytre former for belønning, og da oppstår det en "krise" før eller senere»*, sier Alf Richard Kraggerud til magasinet «Foreldre & Barn» i 2010. Kraggerud er ansatt ved Barrat Due og er leder for «Unge Talenter». Hans synspunkt blir støttet av Marina Pliassove som gav ut boken *«Følg kallet – Veier til kunsten og livet»* i 2009. Hun oppfordrer foreldrene til å senke skuldrene;

Det foreldre kan gjøre feil, er at de gir barna veldig mye undervisning og drømmer om at de skal gjøre karriere og bli stjerner. Men det er så utrolig mye som må være på plass for å bli stor, sier hun, og mener at foreldrene heller bør konsentrere seg om å gi barna en god utdanning, og heller se på musikkopplæringen som en del av dannelsen. Man kan fint ha glede av musikkopplæring når man er barn, og kan fortsette å ha glede av det i voksen alder, selv om man ikke lever av det (Haugfos, 2010, Foreldre & Barn).

Familien, foreldrene og miljøet rundt har nok vært av stor betydning for hvordan informantenes musikkinteresse har utviklet seg, men en annen ting som har motivert informantene er trivsel og følelsen av å være bra nok som de er;

K2: *Det er godt å være her å spille. En trenger ikke å være flinkere enn det en er i hvert fall, så man er velkommen samme hva man kan.*

Trivsel og sosialt samvær kommer frem som hovedmotivasjonen til de fleste musikerne. De spiller fordi de synes det er gøy og sosialt. Det er også viktig for spellemannslaget å få godt frem at hos dem er alle velkomne uansett hva de kan fra før. En av informantene mine var også leder for en ungdomsgruppe i dans tidligere og arrangerte nybegynnerkurs i sangdanser, turdanser og gammeldans. I forbindelse med dette kurset sa han til Steinkjer-avisa; *«Men jeg må bare få understreke at dette ikke vil være en plass der vi «gammelkara» står og gliser av nybegynnerne. Faktisk har vi gjort det så greit at det er adgang forbudt for «proffene» under de første kurskveldene»* (Steinkjer-avisa, 1991). Det er med andre ord viktig at tilbudet i folkedans/folkemusikk skal være et lavterskeltilbud der alle som vil kan komme og få opplæring og oppleve mestring.

4.1.4 Hvem er forbildene?

Children need models rather than critics (Joseph Joubert), (Dunlap, 2004, s. 105).

Gode forbilder har hatt mye å si for mange av mine informanternes motivasjon for å lære seg å spille, for som den franske skribenten Joseph Joubert sa så har barn mer behov for forbilder enn kritikere;

M3: *Nei, det var nå vel han Hilmar Alexandersen som inspirerte meg. Jeg var med mor og far i bryllup en gang som guttunge, hvor han var spillemann. Det gjorde inntrykk på meg ja. Det var han som var inspiratoren ja, kan du si ja.*

Et godt forbilde kan nok være et meget sterkt virkemiddel i forbindelse med det å lære seg noe nytt. Vi kan snakke om et forbilde, «idol», men vi kan også kalle det «eksemplets makt». Det er ikke alltid at barn «hører etter» når voksne snakker til dem, men barn har alltid etterliknet voksne. Til å begynne med er det foreldrene barnet etterlikner, men etter hvert som barnet blir større kommer også andre mennesker inn i bildet som vi gjerne vil bli mer lik og som blir våre forbilder. Vi kan kanskje si at vi lærer i møte med andre mennesker. Vi blir en del av en kultur.

K1: *Det var jo hjemme jeg hørte mest musikk da, for det var innom mange spillemenn, det var det, og artig var det... mer artig enn fint mange ganger. Hvis noen spiller fiolin og det ikke blir aldeles vellykket, det synes jeg ikke gjør noe. Det synes jeg ikke er følt å høre på, men hvis noen spiller dårlig på trekkspill da synes jeg ikke det er noe fint å høre på. Da er det nesten så jeg har lyst til å gå ut. Men jeg tror ikke det går an å spille noe så stygt på fiolin at jeg ikke kan tåle å høre det nei.*

I: *Går det ikke an å spille stygt på fiolin?*

K1: *Jo da, det er jo ingenting som kan bli så stygt som fiolin, men det gjør ikke noe. En føler ikke at man kan gå på veggen av stygt spill på fiolin. Som de der cd'ene som har kommet ut («Kjeldecde'ene», blant annet «Slåttspel på Innherred», red.anm.), det er noe av det som er så desperat stygt, men jeg blir i rettelig godt humør av å høre på det, for da ser jeg for meg de der kallene hvor artig de hadde det.*

Læringen som skjer gjennom møtet med andre mennesker trenger ikke alltid å være bevisst. Det er ikke gjennom teoretisk undervisning og planmessig opplæring at vi mennesker lærer om holdninger, normer og verdier i kulturen, men det er gjennom møter med *personer*. Personene som blir våre forbilder er ofte mennesker som kan noe eller står for noe som vi også vil kunne eller stå for.

For et av medlemmene i spellemannslaget så er det en tidligere musikalsk leder som har vært den personen som har inspirert mest. Andre igjen har nevnt blant annet Gjermund og Einar Olav Larsen som forbilder.

M6: *Jeg vet ikke egentlig om jeg har hatt noe forbilde, men jeg er jo like gammel som Einar Olav Larsen og ser jo hva han har kommet frem med da, så... det hadde jo vært gøy og vært halvparten så god. En bekjent av meg, fra juniorspellemannslaget, sa en gang; «Enn om jeg kunne vært like god som Einar Olav på en dårlig dag...», så... jeg må vel kanskje si at Larsen-familien har vært forbilder egentlig da.*

En annen informant har også nevnt Sven Nyhus som et forbilde, på grunn av at han mestrer flere musikkjangre;

M3: *Ja, det var nå han Hilmar det da, og Sven Nyhus... han er jo en jeg har sett opp til da. Sven Nyhus har kombinert tradisjonsmusikk og klassisk musikk på profesjonelt nivå, så når det går an å kombinere de to sjangrene på profesjonelt nivå så må det jo alltid gå an på amatørnivået.*

Av det siste sitatet kan en se at forbildene ikke bare gjør noe med motivasjonen for å lære seg noe, men også med selvtilliten. For når en ser at det er mulig å lære seg noe gjennom at andre har gjort det før, så øker også troen på at en kan lære seg noe selv.

4.2 Spellemannskultur og beskjedenhet

Det virker som om mange av mine informanter mener at de ikke «kan noe» uten å ha lært det formelt av noen. Kunnen ervervet på egen hånd blir ikke i samme grad regnet som verdig kompetanse/kunnskap. Steinar Ofsdal skriver i sin bok om folkemusikk og folkedans at «*Spelemenn må nødes – ikke alle slår seg på brystet*». En historie fra boken hans illustrerer dette utsagnet;

Nils Beitoaugen, født i 1863, var kjent for sitt glitrende dansespel. Han var engang i Oslo for å gjøre innspilling. «Er det du som er storspelemannen fra Valdres?» ble det spurt da han ankom opptaksstudioet. Beitoaugen dro på det. «Nei», sa han, «e kan kji stort, e!». I hovedstadens opptaksstudio ble denne uttalelsen tatt bokstavelig. Nils reiste hjem til Valdres – uten å ha spilt en tone (Ofsdal, 2001, s. 51).

Mange i spellemannslaget har tilegnet seg kunnskap gjennom det vi kan kalle formelle læringsmetoder, men det er ikke alltid slik at musikerne er klar over at de har gjort det og er

heller ikke alltid bevisst hvilken kompetanse de har. Mange undervurderer egen kunnskap og starter setninger med «*Ja, nå kan jo ikke jeg noe om det, men bør vi ikke gjøre det sånn at...*» Forslagene de kommer med beviser ofte det stikk motsatte, nettopp at de kan ganske mye om det. Forslagene som kommer opp på øvingene er ofte meget gode musikalske forslag, så det at de «*ikke kan noe om det*» er egentlig ikke tilfelle. Hva skyllenes denne beskjedenheten? Mitt inntrykk er at samtlige av medlemmene i spellemannslaget sitter på en betydelig musikalsk kompetanse tilegnet gjennom flere års praksis, men at mange av dem ikke regner denne praksisen de har for å være av så stor betydning eller kan regnes som en del av deres musikkutdanning. De regner heller denne praksisen som noe privat, ufokusert, «bare for gøy» og som ikke er verd å nevne høyt. Til og med når spellemannslaget vant på kappleik i 1986 blåste de prestasjonen av med at de var nå der bare for å lære; «*Vi reiste egentlig for å se og lære, så derfor kom dette som en uventet, men gledelig overraskelse,*» sa de til Steinkjer-avisa i etterkant av seieren. Lignende holdning ovenfor seg selv og egen prestasjon hadde de da de vant *Nordisk mesterskap i dansespel*, sommeren 2012. Heller ikke det var en prestasjon å nevne høyt. Nei, for de er «bare» nordiske mestere i dansespill, og jeg tillater meg derfor å spørre; *Når er de egentlig bra nok?* Hvor stor prestasjon må til for at de skal kunne skryte av seg selv?

Også Hilmar Alexandersen var noe vi kan kalle en beskjeden mann, for selv om han ble regnet som en av de fremste folkemusikerne vi har hatt i Norge så understreket også han at han ikke var noen fiolinist. «*Ikkje kall meg fiolinist. Eg er ein enkel spelmann som har for stor respekt for fiolinistar til å kunne sjå på meg sjølv som ein!*» sa Hilmar Alexandersen i 70-årsintervjuet med Trønder-Avisa i november, 1973. I folkemusikkmiljøet blir det ofte satt et skille mellom det å være en fiolinist og det og være en spellemann. En fiolinist blir av mange folkemusikere regnet for å være en skolert musiker som først og fremst spiller klassisk musikk. En annen spellemann fra Steinkjer, som heter Arvid Egge, har også påpekt viktigheten av at en må ha fått opplæring for å bli god til å spille, samtidig som han selvfølgelig er nøye med å understreke at han selv «bare» er selvlært;

Han har ikke høye tanker om sine egne musikalske fremføringsevner, men forteller at han en gang har fått et komplement. Han spillte en gang sammen med trekkspilleren Ivar Fossum og gitaristen Johnny Hansen, de var i Ålesund og spilte i Frimurerlosjen der. De satte da sin ære i å kunne fremføre lokale komposisjoner, og dermed havnet både «Glade Ålesund» og «Fagre Stryn» på repertoaret. «Fagre stryn» av Per Bolstad, er en krevende sak å spille på fiolin, da den krever mye posisjonsspilling og som Arvid kalte det; «klatring langt oppover kvinten». Da denne ble innøvd, forenklet

Arvid mye av dette, fordi han påsto at han ikke mestret posisjonsspillinga og all «klatringa». Men da de fremførte «Fagre stryn» i Ålesund den kvelden, var Arvid så opptatt av musikken og samspillet, at både klatring på kvinten og posisjonsspilling gikk som en lek. Da de var ferdige, snudde Hansen seg, så på Arvid og sa; «Å du sei du kainn itj?» (Myhre, 2009, s. 49).

Historien ovenfor viser at selv de som er «bare» spellemenn kan spille, hvis de bare våger å tro på seg selv.

4.3 Spellemannslagets instrumentbesetning

Det spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i er det jeg vil kalle et moderne spellemannslag, med instrumentene fiolin, trekkspill, bass og gitar. Bass og gitar blir brukt hovedsakelig til komp, der bassen tar seg av grunnslagene og gitaren tar seg av etterslagene. Fiolinene og trekkspillene spiller melodi, og ofte også andrestemme. Grunnen til at jeg benevner spellemannslaget som et moderne spellemannslag er i all hovedsak med tanke på instrumentbesetningen. Slåttene fra Innherred ble tradisjonelt spilt av en gruppe som besto av instrumentene 1. og 2. fiolin, samt cello. Cellostemmen ble komponert fritt av spellemannen. Et eksempel på en slik tradisjonell trio med 1. fiolin, 2. fiolin og cello er en trio fra 1800-tallet, kalt «Langligutan», som jeg kommer nærmere tilbake til i kapittel 8. I det følgende vil jeg gi en kort beskrivelse av hvert enkelt av spellemannslagets instrumenter.

4.3.1 Fiolin



Ill. 2: Fiolin

Fiolin, også kalt fele eller fiol, er det vanligste instrumentet i slåttetradisjonen på Innherred. Fiolin er et strykeinstrument med fire strenger som er stemt i kvinter, G, D, A og E. Når det gjelder navnet på dette instrumentet så har jeg opplevd en del forvirring rundt dette. Jeg har blitt spurt om det, flere ganger, fra mennesker som ikke driver med musikk, om jeg spiller fiolin eller fele. Tidligere syntes jeg det var et veldig merkelig spørsmål, for fiolin og fele er da vel det samme. Etter hvert som jeg ble eldre har jeg forstått hva som antagelig er grunnen til denne forvirringen, for i Norge har vi også noe som vi kaller for hardingfele. Hardingfelen har derimot ikke vært så vanlig i Trøndelag. Hardingfelen er noe vi kanskje kan kalle en «norsk fiolin». I tillegg til 4 overstrenger, har den 4-5 underliggende resonansstrenger. Denne felen ble utviklet i Hardanger, derav navnet «Hardingfele». Det er lett å kjenne igjen en hardingfele på de særegne dekorasjonene. En hardingfele kan også kjennes igjen ved å se på stolen som er flatere enn på en fiolin. Fingerbrettet er mønstret.

4.3.2 Trekkspill



Ill. 3: Trekkspill

Trekkspill, også kalt trekkharmonika og akkordeon, er et instrument som finnes i mange varianter. Bare i spellemannslaget så finner vi to ulike varianter, trekkspill med knapper i svensk system og pianotrekkspill, som er et trekkspill med tangenter på melodisiden i stedet for knapper. Trekkspillet på bildet ovenfor er et pianotrekkspill. Trekkspill er et instrument som har blitt brukt til mange sjangre, men i nyere tid er det nok kanskje mest forbundet med gammeldans. På 50-tallet ble det mer og mer vanlig med samspill mellom fiolin og trekkspill, noe som førte til etableringen av de såkalte «gammeldansorkestrene» på slutten av 50-tallet. Gammeldansorkestrene hadde standardbesetningen fiolin, trekkspill, bass og gitar, altså den samme instrumentbesetningen som spellemannslaget. Det eksisterte en del skepsis rundt å innlemme trekkspillet i den tradisjonelle dansemusikken og størst var nok skepsisen i de mest

tradisjonelle hardingfelemiljøene. Jeg har likevel inntrykk av at i dag er trekkspillet et vel akseptert og respektert instrument også innenfor folkemusikkmiljøet.

4.3.3 Bass



Ill. 4: Bassgitar



Ill. 5: Kontrabass

Det spellemannslaget jeg hadde forskningspraksis i hadde ingen fast bassist i laget. Det er derimot en bassist på bassgitar som er med og spiller når laget har spesielt behov for komp ved ulike arrangementer. Spellemannslaget spiller ofte sammen med et annet spellemannslag på Innherred også, et spellemannslag som har fast bassist på kontrabass. Kontrabass er derfor også et vanlig instrument i spellemannslaget. Bassgitaren og kontrabassen spiller aldri sammen, på grunn av at et samspill mellom disse er vanskelig med tanke på å få til et stabilt komp.

Den aller første bassgitaren, som vi kjenner den i sin nåværende form, ble laget på 1930-tallet av Paul Tutmarc. Denne bassgitaren hadde tverrbånd som delte inn halsen og skulle spilles horisontalt. Bassgitaren ble først masseprodusert i 1951, av det fremdeles eksisterende

selskapet *Fender*. En bassgitar har vanligvis fire strenger og er stemt i E, A, D og G. Bassgitaren har ikke resonanskasse og lyden hjelpes frem gjennom en forsterker.

Kontrabassen er, som fiolinen, et strykeinstrument, men til bruk i et spellemannslag blir bassen klimpret oftere enn strøket med bue. Kontrabassen er et transponerende instrument, noe som for bassen vil si at den klinger en oktav lavere enn det som står skrevet på notene. Kontrabassen har, som fiolinen, fire strenger og blir stemt i kvarter, E, A, D og G.

4.3.4 Gitar



Ill. 6: Gitar

Gitar er et instrument som er vanlig innenfor veldig mange musikksjangre, og det er nok ikke folkemusikk en først og fremst tenker på når en snakker om en gitar, men gitar har blitt mer og mer vanlig også innenfor folkemusikkmiljøet. I folkemusikkmiljøet er dette instrumentet mest kjent for det instrumentet som tar seg av etterslagene i kompet, men kan også spille både grunnslag og etterslag hvis det ikke er noen bass til stedet under samspillet.

Gitarer finnes i veldig mange varianter, både akustiske og elektriske, med resonanskasse og uten resonanskasse. Gitaren brukt i spellemannslaget er elektrisk, uten resonanskasse, der lyden hjelpes frem med en elektrisk forsterker.

4.4 Hva består tradisjonsmusikken på Innherred av og hva inngår i spellemannslagets repertoar?

Melodiene spilt i spellemannslaget kalles *slåtter*, noe som fungerer som et samlebegrep som dekker både ny og gammel dansemusikk og også en god del annen musikk som blir spilt til underholdning, «lydarslåtter», eller i forbindelse med ulike seremonier som for eksempel brudemarsj. Mye av musikken har gått gjennom spellemannen Hilmar Alexandersen;

M1: *Det meste av repertoaret er jo i tradisjon etter spillemenn i rundt Steinkjer da... det er Odin Oksås, Oluf Homnes, Olaf Næss... men det er jo mange vet du, og mye av det har gått gjennom Hilmar da antagelig og mye av det der har han jo visst hvor kom fra han da.*

Slåttene har som oftest to deler som repeteres og delene blir ofte kalt *vending* eller *repetis*. Noen få slåtter kan ha tre eller fire deler også, men det er ikke like vanlig. Hver del består oftest av åtte takter, som igjen ofte er inndelt i motiver på fire takter. Slåttene blir vanligvis spilt gjennom to ganger, men til dans kan de bli spilt både tre og fire ganger. Jeg har observert at det først og fremst er når det skal spilles pols at slåtten blir gjentatt flere ganger. Grunnen til dette er antagelig at mange av polsene er ganske korte og danserne er ikke bestandig ute på gulvet med en gang musikken starter, så for at alle skal rekke å danse, så må slåttene gjentas. Jeg har også sett i notesamlingen til spellemannslaget at det er mange valser som er forholdsvis korte. Grunnen til at mange valser er korte kom fram under et av intervjuene;

K1: *Når det var bryllup så skulle det spilles mange korte valser, fordi det var mange som skulle danse med bruden, og for ikke å slite henne ut, så måtte ikke slåttene være for lange.*

Hilmar Alexandersen forteller også litt om hvorfor brudevalsene er korte på cd-innspillingen «*Hjartespel*» som ble utgitt i 1994;

Det var jo sånn at det var 3 brudevalser som skulle spilles kort. Det var kymesteren (kjøkmesteren/toastmasteren, red.anm.) som skulle danse med bruden og til slutt var det nå brudgommen og, først kymesteren, også far til bruden... og de der valsene

skulle spilles svært kort. Det er det vi betegner som en brudevalse. Den har bare to repetis (Alexandersen, 1994, «Hjartespel»).

Det er altså en praktisk årsak til at mange av valsene er korte. Når det spilles til dans er det den musikalske lederen som bestemmer underveis i dansen om det er behov for å spille slåtten en gang til. Nedenfor ser du et noteeksempel på en typisk brudevalse fra Innherred. Det er en brudevalse i form etter spellemannen Jarle Råen;

Bruravals

1. stemme Nedskrevet Eva Renaa
Etter Jarle Råen

6
11
16

Bruravals

2. stemme Arr. Olav Aunan
Etter Jarle Råen

6
11
16

Ill. 8: Bruravals etter Jarle Råen

Spellemannslagets notesamling er forholdsvis stor og inneholder variert musikk, ikke bare Innherredsslåtter, men også slåtter fra andre steder i landet og også en del svenske slåtter. Det blir imidlertid påpekt av en av mine informanter at slåttene er ganske enkelt notert og at det mangler en del arrangementer;

M2: *Notesamlingen er jo veldig allsidig og det er jo mer enn nok å ta av, men det mangler vel en del arrangementer med 2. og 3. stemme som er lesbart og ikke minst besifring som stemmer. Det er for det meste trønderslåtter da, og det kunne vel ha vært utvidet mer, men en skal ikke overdrive det her med svenske slåtter og ikke for mye ordinære ting, det passer å spille Hilmar-slåtter og lokale, men det blir tynt med det arrangementsmessige da, det er få som spiller noe annet enn melodi.*

«Det er ikke så mye variasjon i durer og sånn... det er jo mest d-dur og g-dur,» konstaterer den yngste musikeren i spellemannslaget og det har han mye rett i. De vanligste toneartene som spilles i spellemannslaget er D-dur og G-dur, men på Innherred er det også en god del slåtter som går i toneartene B, Ess og F. B og Ess-slåttene er i all hovedsak valser, mens F-slåttene er polser. Posisjonsslåtter er en sjeldenhet, men det finnes unntak, for eksempel så har laget en reinlender som er laget av spellemannen Arvid Egge som heter «*Reinlender fra Verdal*».

REINLENDER FRA VERDAL.

Komp. Arvid Egge.



Ill. 8: Reinlender fra Verdal av Arvid Egge

Posisjonsslåttene er imidlertid ikke så mye brukt i spellemannslaget på grunn av at de fleste ikke mestrer posisjonsspill tilfredsstillende, noe som hos mange har sammenheng med hvordan de holder instrumentet.

Mange spelemenn har eit fast grep om felehalsen – mest som når ein held eit gevær i hand. (krokut handled-). Ei slik handstilling kan gje eit reint og drivande godt

slåttespel. Men stillinga er lite tenleg om ein skal spele i posisjonar («klive» oppover strengene-).
(Nymo, 1979, s. 11).

Hva som blir spilt mest av repertoaret avhenger ofte av hvor spellemannslaget skal spille og hvem de skal spille for. Gjennom min forskningspraksis var jeg med og gjorde observasjoner blant annet på *Trøndelagskappleiken* 2012, som ble arrangert på Steinkjer, og på et arrangement som blir kalt *Søndagsdans*, som er et fast arrangement en gang i måneden der spellemannslaget spiller til dans. Jeg vil i det følgende gi et kort innblikk i hva som blir spilt og forskjellene i hva som blir spilt mest på de to arrangementene.

Når spellemannslaget spiller til dans på kappleik spilles det mye pols.

I: *Danses det Rørospols her?*

M6: *Ja, jeg tror en stor del danser Rørospols, av de som virkelig kan danse gammeldans da. De har nok Rørospolsen på repertoaret ja. Sånne som bare har lært å danse på lokalet og et og annet gammeldanskurs, de har vel bare Innherredspolsen, tenker jeg, for det er den som danses desidert mest her. Vi har ikke tradisjonen for Rørospols her, så da er det ikke så mange gode spillemenn innenfor den musikktypen heller.*

Det ble danset både Rørospols og Innherredspols på kappleiken, men det er Innherredspolsen som er mest typisk for Steinkjer og omegn. Spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i spiller nesten alltid Innherredspols, aldri Rørospols, men det hender likevel at det blir danset Rørospols til det spellemannslaget spiller. En pols som spellemannslaget spiller som en kanskje kan kalle en «typisk Innherredspols» er «Polskdans» etter Anton Henning (1874), nr. 42 i Moenhefte nr. 2.

16

Polskdans. Etter Anton Henning.(1874)

42.

Ill. 9: Polskdans etter Anton Henning

Polen ovenfor blir beskrevet som veldig «hakkete» av en av mine informanter, og er derfor nesten umulig å danse Rørospols til. «Det må til mye vilje for å få til å danse Rørospols til den», mener en av mine informanter.

I: *Hva er forskjellen på Innherredspols og Rørospols?*

M6: *Rørospolsen ruller mer, den siger mer, mens Innherredspolsen er mer hakkete. Du hopper mer i Innherredspolsen enn i Rørospolsen. Også er det litt tempoforskjell på dem. Rørospolsen er senere.*

På kappleik dances det som sagt mest pols, og der hender det at spellemannslaget «går tom» for polser og må spille de samme flere ganger, men når det spilles til Søndagsdans, så er det ikke polsene som er mest ettertraktet. På Søndagsdans er det polka, reinlender og vals som blir mest spilt, og en og annen tango, og der går spellemannslaget ofte «tom» for spesielt reinlender og polka. Når det gjelder tangoene så er det nok ikke de slåttene som er blant favorittene til spellemannslaget. Ikke alle er så fortrolig med rytmen og de er vanskelig å få til god dansetakt på, men de øver på dem likevel og har som mål å bli bedre på også denne dansetyper. På Søndagsdans blir det også danset litt turdans og sangdans. Turdansene og sangdansene er hentet fra et nasjonalt repertoar. De fleste finnes i Klara Semb sine samlinger. Eksempler på turdanser og sangdanser som blir danset på Søndagsdans er «Stakkars Per», «Åttetur fra Asker», «Firetur fra Nes, Romerike», «Seksmannsril», til den spilles «Honnfeiv», «Feiar med vals», «Reinlender med turer», «Rugen», «Klappdans», også kalt «Fingerpolka», «Snuspolka», til den spilles «Stoggen».

Spellemannslagets repertoar består altså først og fremst av dansemusikk, gammeldans, men en av spellemannslagets medlemmer streker under at de spiller *gammeldans* og ikke *slager-gammeldans*;

M4: *Det er dansemelodier fra en gitt periode, da det var gammeldansen som var populær, før det ble «slager-gammeldans». Det er jo det som er hovedfokuset til spellemannslaget... å ta vare på de melodiene som ble brukt til dans før. Jeg vet ikke om «slager-gammeldans» sier deg noe, men frem til at Arnsteins og alle de der begynte med gammeldans da... de bruker jo mye av de gamle melodiene de også, men de la jo tekst til dem og snudde litt på dem. Men utover det så tror jeg at hvis spellemannslaget hadde hatt kapasitet nok, så hadde spellemannslaget spilt alt som sådan heter dansemusikk. Det tror jeg ikke det er noen som hadde hatt store motforestillinger mot i hvert fall.*

Det finnes altså flere typer gammeldans, så begrepet *gammeldans* er på ingen måte entydig. På den ene siden har du gammeldans som ligger tett opp i mot den tradisjonelle fiolinbaserte bygdedanstradisjonen. På den andre siden ligger gammeldansen tett opp i mot det mer moderne dansebanduttrykket, og i mellom de to ytterpunktene finnes det igjen stor variasjon.

4.4.1 Moen-heftene

Mange av slåttene spellemannslaget spiller er hentet fra noe som kalles *Moen-heftene*. Moen-heftene er en notesamling bestående av to hefter med tradisjonsmusikk fra Innherred. Det er 100 slåtter i hvert heftet og en av de mest kjente slåttene fra denne samlingen er en vals som heter «*Signevalsen*». Moen-heftene er skrevet av stortingsmannen Albert Moen fra Henning, og heftene ble gitt ut like etter krigen, det første heftet i 1946. Signevalsen står nedskrevet i det første heftet, slått nummer 52.

O. R. Langli (1886-1907)

Signe valsen.

52.

N.N. 2049

Ill. 10: Signevalsen av O. R. Langli

Hvis man studerer Moen-heftene så finner man ut at cirka 80 av de 200 nedtegnede slåttene har opphavsmenn fra Henning. I tillegg er det 50 slåtter uten opphavsmenn. Geir Egil Larsen skriver i cd-coveret på cd'en «*Blåin*» at han går ut fra at de 50 slåttene i Moen-heftene som ikke har noe navn «...var så vanleg i bruk både i Henning og andre bygder på Innherad, at det ikkje ga meining å knytte dei til nokon bestemt tradisjonsberar eller komponist. Dei var felleseige» (Larsen, 1999, «*Blåin*»).

Det ble skrevet ned en del tradisjonsmusikk fra Innherred allerede på 1800-tallet. Noteheftene fra den tiden var håndskrevne. De fant det derimot ikke for nødvendig å skrive ned alle slåttetyperne. De slåttene som ble skrevet ned var slåtter som hørte til de forholdsvis nye dansetyperne, for eksempel vals og reinlender. De gamle polsdansene ble ikke sett på som like viktig å skrive ned. Det var en allmenn oppfatning blant komponistene og utøverne at polsdanser kunne spellemennene nok av fra før. Det var ikke før på 1900-tallet at folkemusikksamlerne begynte å interessere seg for å skrive ned polsdanser. Albert Moen skrev ned slåttene hans selv hørte og kunne. I tillegg er det musikk både fra Namdalen og Stjørdal. Hans inspirasjonskilder var blant annet hans egen bestefar, født år 1777. Han var også ungdomsvenn med Signevalsens komponist O. R. Langlie. Hvis man regner sammen hvor mange det finnes av hver dansetype i Moen-heftene så finner en ut at Moen-heftene består av 95 valser, 29 reinlendere, 21 polsdanser, 20 masurkaer, 16 galopper, 15 marsjer, 3 hoppersere/feiere og 1 reel som egentlig ikke er noen reel, men mest sannsynlig en fandango. Av valsene kalles to av dem for 6-tur og tre av dem for fikservals. Jeg er av den oppfatning at Moen-heftene gir et representativt tverrsnitt av repertoaret som ble spilt på Innherred fra slutten av 1800-tallet og de første tiårene på 1900-tallet.

4.4.2 Slåttenavn

Når det gjelder navn på de ulike slåttene så har de aller fleste slåttene fått navn etter hvilken dans som blir danset til, for eksempel «*Pols*», «*Vals*» eller «*Galopp*». Noen ganger kan det også være med et stedsnavn hvis en mener at en vet hvor slåtten kommer fra, for eksempel «*Halling fra Stod*» eller «*Bruramarsj frå Henning*». Hvis slåtten er lært i tradisjon etter en bestemt spellemann blir ofte denne spellemannen nevnt, for eksempel «*Vals etter Hilmar Alexandersen*». Slåttenavnet kan også knyttes til spellemenn eller personer som blir forbundet med slåtten, for eksempel «*Karl-Fant-vals*» eller «*Signevalsen*». Andre slåtter kan være inspirert av hendelser i tiden, for eksempel «*Skit i Skjemstadvatnet*», som fikk navnet etter et drikkevann som ble utsatt for forurensing.

Skit i Skjemstadvatnet

Av Johannes Hynne

Viol. I

Viol. II

Ringlender. Skit i Skjemstadvatnet

Johs Hynne 1937

WFM notebok nr. 1. 12-50

Arv S. Helles, 0-5-77

Ill. 11: Skit i Skjemstadvatnet av Johannes Hynne

Noen slåtter kan i tillegg til sitt egentlige navn ha fått et slengnavn/kallenavn etter hvordan slåttene høres ut eller etter hvordan den har blitt spilt en gang. Et eksempel på et slikt kallenavn er «*Takras*», oppkalt etter en gjennomspilling som visstnok hørtes ut som et takras, altså ikke en spesielt vellykket gjennomkjøring. Spellemannslaget har også en reinlender, «*shottis*», som blir kalt «*Polsen til Bård*», et kallenavn som ble til på grunn av en misforståelse.

4.4.3 Sentrale musikere

For å gi et dypere innblikk i spellemannslagets repertoar vil jeg i det følgende nevne noen av de mest sentrale musikerne spellemannslaget har slåtter etter.

4.4.3.1 Hilmar Alexandersen (1903-1993)

Den musikeren som uten tvil blir tillagt størst vekt og utgjør den største andelen i spellemannslagets repertoar er Hilmar Alexandersen. Hilmar Alexandersen var en tradisjonell spellemann med sans for det nyskapende og eksperimentelle. Hilmar Alexandersen skapte en ny slåttetradisjon med utgangspunkt i tradisjonsslåtter. Han satte sitt eget preg på de gamle slåttene, men han var likevel opptatt av å bevare *gammel tonalitet*. Geir Egil Larsen skriver at;

Mykje av den eldste folkemusikken her til lands, har tonesteg som vi ikkje finn til vanleg i moderne musikk. Vi kallar gjerne dette for «gammal tonalitet». Naturtonar, kvarttonar, mellomtonar og svevande intervall er namn som er bruka om desse tonestega. Hilmar hadde ei sterk kjensle for gammel tonalitet, og brukte gjerne dette m. a. når han spela musikk etter faren Karl Alexandersen, som var fødd så tidlig som i 1860 (Larsen, 1995, s. 2).

Med andre ord kan vi kanskje påstå at Hilmar Alexandersen revitaliserte tradisjonsmusikk ved å endre og påvirke den, samtidig som han tok vare på den såkalte gamle tonaliteten.

Hilmar Alexandersen levde opp til den gamle folkemusikktradisjonen hvor vi ikke med sikkerhet vet hvem som har komponert slåttene.

I: *Skrev Hilmar slåtter selv?*

M1: *Han har skrevet noen få ja, men det er vel ikke så godt å vite hva han eventuelt laget selv da vet du, men det skal være noen få bare det ja. Det er ikke mange nei.*

Det spekuleres i, blant spellemennene jeg har snakket med på Innherred, om Hilmar Alexandersen komponerte noen slåtter selv, men han ville aldri innrømme at han hadde komponert. Om noen spurte han om hvem som hadde komponert slåtten, sa han alltid at han hadde lært slåtten av noen annen, men det var ikke alltid han ville si noe konkret om hvem han hadde lært slåtten av. Opphavet til de mye omtalte «Hilmar-slåttene» er med andre ord usikker. På nedtegnelsene av Hilmar-slåttene, står det ofte bare «*etter Hilmar Alexandersen*».

4.4.3.2 Olaf Næss (1868-1949)

Olaf Næss var spellemann fra Beitstad. Han spilte sammen med flere av de mest kjente spellemennene på Steinkjer, blant annet Hilmar Alexandersen, og lærte bort slåttemusikk og var en inspirasjon for mange, blant annet Odin Oksås. Hilmar Alexandersen spiller en polsdans etter Olaf Næss på cd-utgivningen «*Hjartespel*» som ble utgitt i 1994. Dette er den samme polsen som spellemannslaget, i skrivende stund, spiller mest av hans slåtter.

4.4.3.3 Odin Oksås (1891-1964)

Odin Oksås var fra gården Oksås i Egge. Han spilte fiolin og var først og fremst selvlært. Han var glad i å spille og var vanskelig å få til å slutte å spille når han først hadde begynt. «*Fela brukte han så snart det var ei ledig stund, og ho vart det første om morgonen og det siste om kvelden, - og i middagskvila sat Odin alltid i gyngestolen med attlatne augo og fiolen mot brystet*» (Larsen, 2004, «*Slåttspel på Innherred*»). Odin Oksås har mange kjente slåtter etter seg, blant annet reinlenderen «*Styggen på låven*», som er mye brukt i folkemusikkopplæringen på Innherred.

4.4.3.4 Oluf Homnes (1865-1949)

Oluf Homnes var også spellemann fra Beitstad. Han spilte mye sammen med, blant annet Arvid Egge. Før han begynte å spille sammen med Arvid hadde han ofte sønnen med seg på spilling, men han døde tidlig. Sønnen spilte gitar, så Arvid tok over som gitarist. «*Oluf var vant til å måtte rope durene til sønnen når de sto og spilte, noe som unektelig sikkert både så og hørtes pussig ut. Men etter å ha spilt sammen med Arvid en stund, kom attesten; «Nei, bætterdø, æ trøng da itj å rop åt dæ!»*» (Myhre, 2009, s. 8). Det er mange som i ettertiden

spiller slåtter etter Oluf Homnes, blant annet *Einar Olav Larsen Trio*, som har spilt inn en reinlender etter Oluf Homnes på cd-utgivelsen; «*Lysblåin*».

4.4.3.5 Anton Henning (1874-1956)

Anton Henning var fra Henning og begynte tidlig å spille fiolin. Han kunne mange slåtter og var notesterk, så han skrev ned flere av slåttene han spilte. Han komponerte også en del slåtter selv. Spellemannslaget spiller blant annet en pols etter Anton Henning, som finnes nedskrevet i Albert Moens notesamling.

4.4.3.6 Eva Anita Renaa Eggen (1964-)

Spellemannslaget spiller ikke bare slåtter av og etter avdøde spellemenn, men også spellemenn/kvinner fra vår tid. En av dem er Eva Anita Renaa Eggen, som har skrevet flere slåtter. De slåttene som nok er mest brukt av spellemannslaget er brudevalsene «*Brura på Svedjan*» og reinlenderen «*Min sin*».

4.4.3.7 Andre spellemenn

Spellemannslaget har et veldig stort slåtterepertoar etter mange forskjellige spellemenn, og det sier seg selv at det ikke er plass nok i denne avhandlingen til å ta med alle som sikkert burde vært nevnt. Det får jeg komme tilbake til ved en senere anledning. Spellemennene i spellemannslaget har slåtter etter er stort sett fra Innherred, som vanligvis omfatter kommunene Levanger, Verdal, Inderøy og Steinkjer, men de spiller også en del slåtter utenfor dette tradisjonsområdet.

M6: *Repertoaret er tradisjonsmusikk, runddans, fra stort sett Steinkjerdistriktet. Mye er vel etter han Hilmar da naturligvis. Mye kommer den veien. Men det er jo mange andre musikere i distriktet opp gjennom hundreårene som har musikk etter seg, også spiller vi litt musikk som ikke er lokal og. Er de fine, blir de brukt, men vi prøver å holde oss mest mulig lokal da.*

Spellemannslaget har blant annet slåtter etter Klas Bøle fra Flatanger, og de spiller også slåtter med svensk opprinnelse. Jeg har også sett at det finnes slåtter i spellemannslagets notesamling fra andre steder i landet, som Gudbrandsdalen og Pasvik, men først og fremst så er det

«Innherredslåtter» repertoaret består av og bygdespellemenn fra Innherred. De slåttene som kommer fra utenfor Innherred er ofte kommet inn i repertoaret gjennom at det har blitt holdt slåttespillkurs med innleide instruktører som har hatt sin opprinnelse innen et annet tradisjonsområde.

4.5 Litt om spellemannslagets historie

Spellemannslaget jeg hadde forskningspraksis i har eksistert siden 1986 og kom i gang etter et slåttespillkurs. Den første tiden var det et juniorspellemannslag, men gikk over til å bli også et «voksenlag» etter hvert, på grunn av at det var for få barn og ungdommer. I tiden tidlig på 90-tallet var det litt flere ungdommer igjen, så da var det igjen nok ungdommer til at de kunne stille med egen ungdomsgruppe på enkelte arrangementer. Spellemannslaget har alltid vært opptatt av å følge opp ungdommene sine, med egne øvinger og undervisning, så ungdommene øvde også alene i forkant av den ordinære øvingen til spellemannslaget. Det var den musikalske lederen som ledet også ungdomsøvingene. Men til tross for oppfølgingen av de unge, så har spellemannslaget slitt mye med rekruttering og for noen år siden var det flere som tenkte at det nok bare var å legge ned. I 2009 var det nemlig bare fem aktive musikere i laget. Oppmøtet har imidlertid tatt seg opp litt igjen de siste årene, blant annet i samarbeid med et annet spellemannslag på Innherred, som de også har samarbeidet en god del med tidligere, både i forbindelse med kappleiker og andre arrangementer.

I mange sammenhengar slo laget seg saman med andre frå Nord-Trøndelag og opptredde. (...) Dette samansette laget (...) finn ein på mange lister frå festivalar, kappleikar og andre spelmannssamlingar gjennom mange år. Det har gjort det mulig å vere med og presentere tradisjonsmusikk med kvalitet (Kluken, 2009, s. 68).

Det sammensatte laget har «...gitt mange gode musikkopplevingar både for spelmenn og publikum» (Kluken, 2009, s. 68). De deltok blant annet på *Nordisk mesterskap i dansespel* under *Nordlek* på Steinkjer 2012 og vant.

4.6 Hvorfor er folkemusikkmiljøet så lite på Innherred?

Folkemusikkmiljøet på Innherred er ganske lite, i hvert fall hvis en sammenligner med folkemusikkmiljøene lenger sør i landet der hardingfeletradisjonen står sterkt. En av grunnene til det kan være at musikken ikke har blitt sett på som interessant nok.

Dei områda som ikkje hadde dei mest «interessante» og arkaiske genrane fekk ei oppfatning av at dei heimlege folkemusikalske uttrykka var verdilause. Denne effekten har vi sett heilt fram til vår tid. Konsekvensen av dette vart at ein ikkje lenger dyrka heimlege musikktradisjonar (Stubseid, 1992, s. 13).

Hva som er grunnen til at folkemusikkmiljøet på Innherred ikke er like stort som enkelte andre områder, kan det selvfølgelig være mange grunner til, men en av grunnene er antagelig knyttet opp i mot status og at den ikke har blitt viet nok oppmerksomhet. Det har blant annet ikke vært så stor interesse for det lokale folkemusikkmiljøet fra kulturskolen sin side, blant annet ved manglende deltagelse på arrangementer de har vært inviterte til. Det ble blant annet sagt til Steinkjer-avisa i 1988 av et daværende medlem i spellemannslaget, at de savnet musikkskolens deltagelse på det årlige arrangementet «Spelemannsmønstring», og mener musikkskolens fravær reiser et prinsipielt spørsmål. Han kommenterer også, i samme avisartikkel, at han synes det er dårlig at ingen fra kulturetaten ønsket å komme på arrangementet; *«Mønstringene er fine kulturkvelder, og her synes vi det er merkelig at vi aldri har registrert folk fra kulturetaten i Steinkjer. I år fikk kulturkontoret 4 fribilletter, men det hjalp visst lite»* (Steinkjer-avisa, 1988). Interessen for det lokale folkemusikkmiljøet har imidlertid blitt viet mer oppmerksomhet i senere år, blant annet takket være *Hilmarfestivalen*, men også på Hilmarfestivalen registreres det at det er lite folk fra Steinkjer som deltar;

M1: *En ser jo det på Hilmarfestivalen at det er veldig mye tilreisende som er her da og det er lite Steinkjerpublikum.*

Innherredsmusikken har fått større oppmerksomhet ved hjelp av festivalen, men det er verd å merke seg at også her får musikken oppmerksomhet via annen type musikk. Hilmarfestivalen rommer folkemusikk fra hele landet, og også folkemusikk fra utlandet, og det er mange innleide, profesjonelle musikere som holder konserter. Hilmar Alexandersen i seg selv var ikke bare en lokal spellemann han heller. Hilmar Alexandersen fikk også inspirasjon fra de folkemusikkmiljøene i landet som blir regnet for å ha en større status. Han spilte slåtter fra Innherred, men han blandet dem med en stil som var utypisk for Innherred. Det var på denne måten Hilmar skapte seg sitt eget, spesielle musikkuttrykk;

Mange importerte kulturgods frå høgstatusområda (som t.d. når felevirtuosen og spelemannen Hilmar Alexandersen frå Steinkjer begynte å spele hardingfele og lærde seg slåttar frå Telemark etter grammofonplater), eller ein kasta seg ukritisk over det nyaste frå bykulturen eller utlandet (Stubseid, 1992, s. 13).

Når en tenker på Hilmarfestivalen er det på mange måter å importere kulturgods fra høystatusområdene som blir gjort, også her, men vi kan legitimere denne «importen» med å si at det er for å skape mer oppmerksomhet rundt det lokale og for å rekruttere til miljøet.

Kap. 5: Fra øvingsrom til kappleik – om øvingsprosessen

I dette kapitlet ønsker jeg å belyse hva som skjer i øvingsprosessen i et spellemannslag, både når det gjelder fellesøvingene og individuell øving mellom fellesøvingene.

5.1 Fornying av repertoar

Mye av spellemannslagets repertoar er slåtter som har vært med dem helt fra oppstarten, men mye har også kommet til i løpet av de årene de har holdt på, og repertoaret fornyes stadig og notesamlingen blir større og større. Høsten 2011 fikk medlemmene i laget i «lekse» å finne frem noter til fem ulike slåtter de har lyst til å spille. Det ble gjort og mange av de slåttene som ble foreslått da er nå en del av det faste repertoaret. Samtlige av spellemannslagets medlemmer fikk på denne måten komme med innspill til repertoarvalg. Når det gjelder hvor ofte det øves inn nye slåtter i spellemannslaget, så er det mange som mener at det øves inn nytt repertoar litt for sjelden;

I: *Hvor ofte øves det inn nye slåtter i spellemannslaget?*

M2: *Litt for sjelden kanskje. Hvis det er få som kommer på øving så hender det vi blar litt, da kan det dukke opp nye slåtter eller at vi spiller noe det er lenge siden at vi har spilt, eller hvis det er noen som ønsker seg noe spesielt... Vi har jo noen nye noter nå, vi plukket ut noen hver som vi hadde med på øving, men vi får nesten ikke tid til å prøve dem. Vi prater for mye og øver for lite, men begge deler er artig.*

Det øves altså ikke inn nye slåtter så ofte, men det påpekes av flere av mine informanter at det er viktig at det blir gjort en gang i blant. Det at repertoaret blir fornyet, motiverer til at det blir øvd mer, sier en av informantene;

K2: *Jeg synes det er veldig inspirerende hver gang vi øver på noe nytt. Da blir jeg inspirert til å øve mer hjemme også, i forhold til når vi spiller bare det gamle. Da blir det ikke like mye øving hjemme.*

Når det øves inn nye slåtter i spellemannslaget, så skjer denne innøvingen i fellesskap, der en eller flere av medlemmene i laget kan slåttene fra før.

M1: *Når vi begynner med en ny en for laget, så er det som regel en slått som enten den musikalske lederen eller noen annen kan fra før, og hvis den personen spiller gjennom*

den, så en får høre den, og spiller noen takter som vi får gjenta, så bruker det å gå greit da.

I spellemannslaget legges det med andre ord til rette for at musikerne kan lære av hverandre, inspirere hverandre med individuelle innspill til valg av repertoar og ikke minst skape en felles arena som er inkluderende og meningsfull for de musikerne som deltar. Et spellemannslag er altså et læringsmiljø der alles bidrag blir viktige for helheten. Arbeidsmåten i spellemannslaget krever imidlertid at en musikalsk leder har oversikt og innsikt i den gjeldende musikken.

Medlemmene i spellemannslaget lærer mye musikk av hverandre, i ulike settinger, uten at de alltid er bevisst på at det er læring som faktisk skjer. Noen ganger skjer denne læringen i samspill mellom to personer, noen ganger som en større gruppeprosess. Noen ganger foregår det gjennom at en av medlemmene har vært og spilt sammen med noen andre og lært noe nytt der, for så å bringe kunnskapen videre på spellemannslagøving. Det er nok ikke alltid en bevisst handling. Den musikalske lederen er kanskje den som er mest bevisst på å bringe videre nyervervet kunnskap, men også de andre medlemmene gjør det, for alle sitter med kunnskap de har lært på andre arenaer enn i øvingslokalet til spellemannslaget, og mye av denne kunnskapen blir bragt videre på øvingene. Det blir diskutert mye om hvordan slåttene skal spilles, hvilke harmonier som skal brukes og hvilke versjoner av slåttene som skal brukes. Spellemannslaget bærer altså preg av at de lærer av hverandre som gruppe.

Når det øves inn ny musikk blir det også skaffet noter som fungerer som et hjelpemiddel i innlæringsprosessen;

M3: *Når vi skal lære oss nye slårter da får vi tak i noter på dem sånn at alle får en note hver, så vi får lære det likt da.*

I: *Så alle i spellemannslaget øver inn nye slårter etter noter?*

M3: *De fleste. Vi bruker notene når vi lærer oss noe nytt og når vi har begynt å få det inn i hodet, da legger vi dem bort. Da er vi ikke så nøye på det... vi blar ikke opp notene da nei.*

Notene blir hovedsakelig brukt i innlæringsfasen, men hvis det er noen som ønsker å bruke notene, også etter at de har lært seg slåttene, så er også dette tillatt.

M6: *Vi har jo en notesamling og det er jo veldig greit å ha sånn at vi har dokumentert litt hva det er vi spiller for noe, ellers så bruker vi vel minst mulig noter da. Vi lærer inn*

melodiene etter noter, men så lærer vi det utenat og spiller mest mulig uten noter. Noen er mer vant til å bruke noter da, så hvis det er noen som vil bruke dem så sier jeg «vær så god». Jeg sier aldri nei til det. Her er det bare å være med. Spill det du er god for.

Hver enkelt musiker er på denne måten med å styre sin egen musikkpraksis, og kan velge det de synes passer best for en selv.

5.2 Hvordan forløper øvingene?

Spellemannslagsøvingene jeg har observert og deltatt i har vært preget av en løs struktur. Den musikalske leder har helt tydelig en plan om hva som skal gjennomgås på øvingen, men er samtidig veldig åpen for innspill, og tar det ikke så tungt om den opprinnelige planen fravikes.

Øvingene begynner ofte med at de spiller en slått de kan godt fra før;

M5: *Det er ofte at vi spiller en slått som ikke er så vanskelig da, i starten på øvingen, som oppvarming.*

Grunnen til at de spiller noe de allerede kan i begynnelsen kan blant annet være at når musikerne møtes så har de et behov for å vende seg til samspillsituasjonen igjen. Mange har ikke spilt siden sist de var på øving og da bør det være en start på øvelsene som gjør at de får i gang sitt eget spill samtidig som de blir oppmerksomme på helheten. Spellemannslaget får på denne måten tid til å skjerpe gehøret, ”lytte seg inn”. Litt mindre teknisk krevende repertoar kan med andre ord gi en god start på øvelsen. Deretter spiller de gjennom de andre slåttene, som de for tiden ønsker å ha på det aktive repertoaret. Selv om de har en notesamling, så er det ikke alle slåttene i notesamlingen som blir like mye spilt hele tiden. Det går litt i bølger hvilke slåtter som blir mest brukt. Øvingene er mye preget av repetisjon. Det er mye de samme slåttene som blir spilt på hver eneste øving, og noen slåtter som er nye for laget som blir innøvd inn i mellom øvingen av de gamle, godt innøvde slåttene. Det er viktig å repetere også det gamle repertoaret for å holde slåttene ved like.

K2: *Stort sett så spiller vi nå bare gjennom de fleste slåttene vi bruker og holder dem ved like. Det er lite terping, det er sjelden vi spiller slåttene mer enn en gang på rad egentlig. Det er bare hvis vi plages med noe at vi tar dem en gang til, men som regel er det bare for å holde dem ved like ja og for å huske på hvordan de er.*

De slåttene som de kan godt, blir som oftest bare spilt en gang i løpet av øvingen, mens de som er av nyere dato for laget blir spilt noen ganger ekstra. Strofer som det kan være uenighet om, blir gjentatt og repetert til alle skjønner hvordan det skal høres ut. Når det gjelder å gjøre om på hvordan det blir spilt, så er det enkelte som er mer villige til å føye seg enn andre;

M4: *Jeg har vel en viss påvirkning på melodier og hvordan de blir, det har jeg, for jeg har ideer og meninger om det ja. Også er det veldig greit for meg å slippe å legge om hvis jeg kan noe feil eller annerledes da. Da er det bedre at alle andre legger om, det er jo klart... (ler).*

Selv om det kanskje er enkelte som har meninger om hvordan slåttene skal spilles, har jeg aldri opplevd i løpet av min tid sammen med spellemannslaget, at noen har blitt overkjørt når de kommer med innspill. Alle jeg har snakket med i spellemannslaget mener at de har en viss innflytelse på spillet.

K1: *Ja, innflytelse har jeg, det synes jeg absolutt. Men jeg skjønner nå så lite av det, så jeg burde nok ikke si noe som helst, men er det noe jeg synes så er jeg toskete nok til å si det. Jeg håper dere stopper meg hvis jeg tar feil og sier at det ikke er sånn det er.*

Alle forslag blir vurdert og de diskuterer seg alltid frem til en felles enighet rundt spillet. En av informantene streker også under at det er viktig å prøve å spille uten notene etter hvert for på denne måten å «få det inn i blodet».

M6: *Det er mye repetisjon, for skal det bli bra må man spille det om og om igjen. Det er først da det blir dansbart... når en begynner å få det inn i blodet, for å si det sånn. Å bare spille det rett fra notene, det blir ikke det samme. Da blir du opphengt i notene. Fokuset havner på notemarket, men når du har lært det utenat, så skifter du fokus til å høre på deg selv, høre på de andre rundt deg og mer på hvordan det høres ut i stedet for å konsentrere deg kun på å få med fingrene og alt det der som hører til sånn rent notemessig. Du får mer føling med takten når du spiller uten noter.*

Spellemannslaget fokuserer lite på detaljer, men heller på å finne den rette flyten i musikkuttrykket. Det skal være *riktig takt*. Det skal kunne danses uanstrengt til musikken. Hvilke toner som blir spilt, i harmonier, blir heller ikke fokusert så mye på, bare det er noe som «passer». Noen ganger kan det derimot være litt diskusjon mellom trekkspillerne om hva det er som egentlig «passer». De to som spiller trekkspill er to ganske forskjellige musikere, der den ene nesten alltid spiller med notene fremfor seg og den andre ikke spiller noter i det

hele tatt. Den ene av trekkspillerne nevner at det hadde kanskje vært lurt at bare trekkspillerne hadde øvd sammen en gang i blant.

- K1:** *Nei, du vet, han spiller etter noter han vet du, men vet du... det har jeg tenkt på, det hadde kanskje vært lurt om vi hadde øvd litt bare vi to. For det første; det er mange ganger det kommer på det samme om en spiller c-dur eller a-moll for eksempel, bare en gjør likens, og mye sånt... det kunne en ha fått til å samkjøre hvis man var to bare, for jeg hører han veldig dårlig nemlig, og kanskje at, hvis vi var to bare, så hadde det tvunget han til å legge til litt mer, for han er litt forsiktig. Han kunne så veldig gjerne ha hørt mye mer han. Derfor så... kanskje at det hadde blitt annerledes hvis vi hadde spilt litt bare vi to, for da hadde han vært nødt hvis det skulle blitt noe melodi, for jeg spiller ikke melodi, så da hadde han måttet spille høyere. Jeg tror at jeg hadde hatt mye å lære av det egentlig, for når vi spiller i lag alle sammen, så er det liksom ikke så mye... eller det går litt fort alt sammen da...*
- I:** *Du sier at du ikke spiller melodi. Hva spiller du da, er det andrestemme, komp eller noe annet?*
- K1:** *Vet ikke hva man skal kalle det jeg. Prøver å finne noen toner som passer sånn nogen lunde sammen med resten. Det som er så greit med det er at en kan spille veldig enkelt, en trenger jo ikke å kunne spille noen ting da. Skal man spille melodien så må man jo ha med de tonene som er, men det trenger ikke jeg, jeg trenger ikke å ha med det vanskeligste. Ellers så går det an å gjøre som en bekjent av meg som spilte cello i en trio... han var aldri forberedt på noe, men det forekom aldri at han sa at et stykke var for vanskelig, men så var det et stykke da som han slettes ikke fikk til for det var en vanskelig del der da, men det hadde han løsningen på han ja. Hver gang han kom til den delen av stykket så tok han frem et lommetørkle og snøt seg, og det gjorde han hver gang. Så han taklet alt, så jeg har budd meg med lommetørkle jeg også. Jeg har det. Det er snedig. En må være litt oppfinnsom skjønner du.*

Av sitatet ovenfor avsløres det også at spellemannslagøvingene er preget av humor.

Musikerne ler og spøker mye inn i mellom at de spiller, noe som jeg tror er ganske avgjørende for trivselen og motivasjonen for å komme på øving. Stemningen er uhøytidelig og ufarlig.

Det er lov til å prøve og feile.

- M2:** *Jeg håper jeg ikke er så dominerende som det høres ut noen ganger, men jeg og hun som spiller trekkspill, vi toucher hverandre på en humoristisk måte som er enorm. Du kan ikke målbinde henne. Hun er flink til å ta alt på gehør, men hun er ivrig etter å sitte og se på bassrekken min når jeg spiller, hvis jeg spiller ut fra noter der det er skrevet besifring da, men så blir hun irritert da hvis jeg ikke spiller rett i bassen. Jeg har litt problem med at jeg hører litt skjevt på en side. Jeg hører nesten ikke bassgrepeene jeg tar selv, for hun spiller brukbart kraftig med både melodistemmen og bassingen, så jeg kan bomme og spille helt ravgalt jeg ja, også gjør hun likens da, for hun sitter og ser på meg. Men hun protesterer da ja, straks, eller i hvert fall etter at vi er ferdig med å spille. Da ser jeg at det kommer en skrukke i pannen, også sier hun «det der var nå ikke helt...», så gehøret hennes er bra ja.*

Den musikalske lederen sier følgende om de musikalske diskusjonene på øvingene;

M6: *Det er nå alltid spørsmål om et eller annet. Trekkspillerne er kanskje uenige om bassene, også må jeg kjøre dem i gjennom det, og... eventuelt hvis det er noen takter som en kan være uenige om, så tar vi dem om igjen og finner for eksempel ut at her skal vi løfte buen, og de tonene binder vi sammen og så videre... små justeringer... også er det mange røverhistorier i mellom.*

Når det gjelder opptredener så sier de fleste musikerne i spellemannslaget at de synes det er mest gøy å spille til dans, og at det er det de først og fremst øver til;

M2: *Det er artigest å spille når det er noen som danser, for når vi står og spiller og noen bare skal høre på... da høres det godt at vi blir litt mer anspent. Vi spiller ikke så bra til fremvisning som til dans der vi slapper mer av. Det er noe med det når noen sitter og lytter konsentrert og ser på deg, spesielt hvis du er nybegynner, men selv den mest garveste av oss kan reagere på det der altså... at vi blir litt unnselig i sånne situasjoner og da spiller vi ikke godt heller, selv om vi egentlig kan det.*

I: *Men hvordan opplever du at laget spiller i konkurransesammenheng, for eksempel på kappleik?*

M2: *Jeg har ikke vært med så mye på det, men hvis du sitter tett nok og hører de andre godt, så reagerer du ikke på det nei. Nei... men vi kjemper aldri om førsteplassen da. Vi kjemper om å unngå sisteplass.*

Spellemannslaget spiller også litt til underholdning, men konserter holder de ikke.

M4: *Vi spiller ikke konserter i den forstand nei. Vi spiller litt til underholdningsbruk, men ikke i konsertsaler direkte nei... det kan jeg ikke se for meg nei. Det er jo dansespilling som er mest aktuelt som tema da, og når det gjelder kappleiker og festivaler så foregår jo de stort sett på sommeren da og da er det vanskelig å samle nok folk til det. På grunn av arbeid og ferie og alt mulig rart... så det er Trøndelagskappleiken i Februar som det er enklest å samle folk til da, men også til den så kan det være vanskelig, fordi det foregår så mye til alle sammen hele tiden at... Det er litt fra år til år om det lykkes da. Det er mye aktivt folk på mange forskjellige felt.*

Når det gjelder kappleiker så er det altså Trøndelagskappleiken som prioriteres å få til deltagelse på. Den yngste av musikerne i spellemannslaget stilte også i solospill på Trøndelagskappleiken i 2012. Det er flere som også har vurdert å stille i solospill, blant annet den musikalske lederen, men det har enda ikke blitt noe av det;

M6: *Det vurderes... det vurderes egentlig hvert år om jeg skal stille på Trøndelagskappleiken, men nei... å stå på en scene der alle sitter og ser på deg og hører på absolutt alt du spiller, hver en tone og alt, det... nei, da slår nervene inn, så nei takk. Men å spille alene til tusen stykker som danser gjør meg ikke noe. Det går*

helt fint, men når alle står og ser på deg og vurderer deg og det kanskje bare er ti stykker... Nei takk.

I: *Hva mener du generelt om konkurransespill?*

M6: *Det er jo veldig vanskelig å skille alle fra hverandre, for å si det sånn da, for det er jo ikke to personer som hører det helt likt. Det blir forskjeller hver gang. Om det er akkurat det samme som blir framført to ganger på rad, men det er ulike dommere de to gangene, så vil du få to helt forskjellige resultatlistene. Så... men det skjerper jo litt da når du stiller i konkurranse da, og du vil jo gjøre det bra da og vise deg litt... sååå... så lenge det ikke er for høytidelig og sånt så synes jeg konkurranse er helt greit.*

Det er kappleikene, folkemusikkstemmene og festivalene som først og fremst er møteplassene for de fleste som spiller folkemusikk. For spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i så står *Trøndelagskappeleiken* og *Hilmarfestivalen* i særstilling, men de deltar også på andre arrangementer når det passer for medlemmene i spellemannslaget. De deltok blant annet på arrangementet *Nordlek*, sommeren 2012. Når det gjelder underholdningsspill, så blir de ofte spurt om å bidra. Det kan for eksempel dreie seg om et møte der en ønsker pauseunderholdning, bursdager, bryllup, begravelser, konfirmasjoner, martna eller pensjonisttreff.

Spellemannslaget har også arrangert *åpen øving* rundt omkring på bygdene, der alle som vil kan komme og høre på spellemannslaget og drikke kaffe. Det har ikke alltid vært så stort oppmøte på de åpne øvingene, men «*Dei som møtte sette stor pris på tilbudet, lytta til musikk, dansa litt og drakk kaffi i lag med spelmannslaget*» (Kluken, 2009, s. 72). Spellemannslaget får mange forespørsel om å spille, men på grunn av at spellemannslaget ikke har så stort medlemstall, så er det ikke alltid det rekker til med folk for å stille på arrangementene.

5.3 Å lede et spellemannslag

Spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i har hatt flere forskjellige musikalske ledere i årenes løp, og musikerne forteller at hver leder har sin individuelle måte å lede på. Det finnes med andre ord ingen fasit på hvordan en skal utføre denne jobben. Likheten mellom alle de musikalske lederne for spellemannslaget er det at de har alle spilt sammen med spellemannslaget. Det er altså ikke snakk om noen form for dirigering, i ordets riktige forstand, men laget ledes likevel med hjelp av kroppsspråk. Kroppsspråket er ikke noe som er avtalt på forhånd med spellemannslaget. Kommunikasjonen er bevisst, men bevegelsene er spontane og oppfattes spontant og underbevisst av spellemannslaget. Bevegelsene og blikkontakten er bevisste fra lederen sin side, men det ble tydelig for meg som forsker under intervjuene, at det er ikke noe som musikerne tenker spesielt mye over. Det var vanskelig for mange å forklare hvordan kommunikasjonen mellom lederen og spellemannslaget skjer, noe

som tyder på at kommunikasjonsformen virker ganske naturlig på de fleste.

Kommunikasjonen «skjer av seg selv». Noen hadde nok gjort seg noen tanker om kommunikasjonen, i og med at noen av dem har prøvd å lede litt selv, men andre igjen kunne ikke svare i hele tatt på hvordan denne kommunikasjonen skjer;

K1: *Nei, vet du, det aner jeg ikke. Jeg prøver ikke å telle heller, for det har jeg aldri gjort. Når jeg var med mor og far prøvde jeg å begynne samtidig som dem og slutte samtidig som dem og tenkte aldri gjennom hvor mange ganger vi spilte det. Jeg tenkte i det hele tatt ikke noe selv. Jeg bare prøvde å følge med så godt jeg kunne når far spilte og når han sluttet, noen ganger rakk jeg å slutte samtidig som han og noen ganger så kom en eller to toner etterpå også.*

Musikerne prøver altså å følge med så godt de kan, men vet ikke helt hva det er de følger med på. Desto viktigere blir det nok at den musikalske lederen er tydelig. Noe han er, i følge en av mine informanter;

M2: *Han er flink til å vise når vi skal spille, for han ser ikke på oss hvis vi skal fortsette å spille. Når vi skal slutte samler han blikket på flest mulig når vi nærmer oss, ellers kan det plutselig bli bråstopp eller at noen ikke stopper i det hele tatt. Men vi merker det fort hvis vi spiller videre etter at laget har stoppet da, så de fleste tar seg fort inn da.*

«Når vi skal slutte samler han blikket på flest mulig når vi nærmer oss», sier informanten, og det er nok viktig at spellemannslaget får signaler som representerer det som kommer og ikke det som er. For hvis man viser det som skal spilles nå, så er det allerede for sent. Den musikalske lederen må hele tiden være i forkant, og det handler veldig ofte om hvor han fester blikket. Jeg har observert at mye av den musikalske lederens ledelse foregår nettopp gjennom blikket og at han «fanger» oppmerksomheten til alle sammen i forkant, men selv om lederen er tydelig, så hender det likevel noen ganger at musikerne ikke følger med;

M4: *I prinsippet så er det veldig enkelt da, fordi at du forholder deg til den som leder, og så lenge den som leder spiller så spiller du, men så hender det jo at en står i andre tanker mens en spiller da, og... har du spilt to ganger så slutter du nå da, ofte... og da, det hender det er flere som gjør det, så hvis du stopper for tidlig, så hender det jo at det kan rase sammen litt da, men hvis alle er på nett så er det den som leder laget som bestemmer der og da, og hvis han har tenkt å avslutte melodien så gjør du det og har han ikke tenkt det så fortsetter du.*

Jeg har observert i min forskningspraksis at det er av stor betydning for kommunikasjonen hvor musikerne og den musikalske lederen plasserer seg i forhold til hverandre. Når

spellemannslaget øver står de som oftest i en ring på gulvet. Fiolinistene og kompet står som oftest, og trekkspillerne sitter. Hvis det er mange på øving, for eksempel når det er fellesøvinger med det andre spellemannslaget, så er det ikke alltid at rommet er stort nok til å danne en ordentlig ring, så noen blir stående halvveis bak hverandre. Dette er også ofte tilfellet på scenen. Den musikalske lederen får dermed en utfordring i hvor han skal plassere seg for at alle skal se han. Den musikalske lederen plasserer seg i ringen på samme måte som alle de andre på øving, mens på scenen plasserer den musikalske lederen seg som oftest foran spellemannslaget. På fellesøvingene er spellemannslaget en forholdsvis stor gruppe å lede, og jeg har observert at den musikalske lederen bruker kroppsspråket enda tydeligere på de øvingene, enn på de øvingene der det bare er en liten gruppe som har møtt opp. Den musikalske lederen beveger hele overkroppen og snur seg mer de gangene gruppen er stor. Når gruppen er liten bruker han ofte bare hodet. Ansiktet forsterker kroppsuttrykket, og øyekontakten mellom spellemannslaget og den musikalske lederen er nok, av det jeg har observert, det viktigste momentet i kommunikasjonen. De gangene de skal spille slåtten flere enn to ganger hender det at den musikalske lederen tydeliggjør at de skal fortsette ved å riste på hodet.

5.3.1 Opptakt eller opptelling?

Det som ofte er den største utfordringen, både for lederen og spellemannslaget, det er å begynne og å slutte samtidig;

M1: *Det som er problemet noen ganger da, det er jo å komme i gang samtidig da, men vi er jo liksom godt innkjørt på tempoet som de forskjellige musikalske lederne vil ha da vet du, så vi kommer nå ganske greit inn igjen da synes jeg.*

En av grunnene til at det kan være vanskelig å starte samtidig noen ganger, kan være dilemmaet om en skal telle opp eller om en bare skal ta en opptakt. Kanskje kan det også passe med et forspill? Her har de ulike musikalske lederne hatt veldig ulike praksis. En av musikerne i spellemannslaget har vært musikalsk leder selv tidligere og han påpeker at han og den som er musikalsk leder nå ikke gjør likens.

M4: *Akkurat den praktiske måten å starte en melodi på, der er vi forskjellige jeg og han som er musikalsk leder nå, for han er flinkere til å telle opp han som er musikalsk leder nå da. Jeg har bestandig basert det på at alle skal... at det skal komme naturlig... og da må en gjenta og gjenta og spille mange ganger sammen, så alle vet*

når de skal begynne. Jeg bruker kroppsspråk for å starte jeg da. Det fungerer det, mener jeg da, men en del av de som har vært med og spilt sammen med oss bare en gang i blant, de liker at det blir telt opp da. Det med opptelling synes jeg er vanskelig, for da må du finne... det må du vel for så vidt når du begynner rett på også da, men det er det å finne riktig takt, riktig fart... og når vi har spilt en melodi veldig mange ganger så spiller vi den vel egentlig i samme farten uansett hvordan det blir talt opp. Om den som teller opp teller fort eller sakte spiller ingen rolle, fordi vi begynner i den farten vi er vant til uansett. Opptellingen skal jo egentlig angi farten, men det klaffer ikke for spellemannslaget, men det kan hende at det er min skyld det da, for jeg har aldri talt opp, så laget er ikke trent på det.

Jeg har observert at noen ganger diskuteres det mellom den musikalske lederen og spellemannslaget hvordan det skal gis tegn for at de skal få til å begynne samtidig. Jeg har erfart at det mange ganger kan være vanskelig å bestemme i forkant av øvingen hvilken metode som er best med tanke på å starte en slått, noe som blir løst ved å prøve seg fram. Noen ganger kommer de frem til at det er best å telle opp, andre ganger at det er best med en opptakt eller et forspill. De største utfordringene ligger ofte rundt det å begynne med en opptakt. Opptakten er som oftest på et enkelt slag. Det er mye informasjon som skal gis på veldig kort tid, og hvis det er en slått som ikke har blitt spilt så mye før, da kan det være vanskelig å få til det som de kaller «rett takt» fra begynnelsen av. For å tydeliggjøre tempo kan det hjelpe både spellemannslaget og den musikalske lederen å telle opp hele takten, eller til og med to takter, i tillegg til å ta opptakt, i hvert fall til spellemannslaget har blitt ordentlig kjent med slåtten. Å telle opp kan være et godt hjelpemiddel spesielt når man skal spille en slått som går i et raskt tempo og begynner med en kort opptakt. Et annet hjelpemiddel som kan brukes for å gi en tempoundikasjon, er å trampe takten.

5.3.2 Å trampe takten

Det er veldig vanlig å trampe takten når en spiller til dans. Både den musikalske lederen og de andre musikerne i spellemannslaget tramper takten. Den musikalske lederen bruker derimot tramping litt mer bevisst for å bedre kunne lede laget.

M6: *Jeg prøver nå å stå fremst, mest mulig synlig for alle sammen, beveger meg med takten og prøver å trampe takt godt og synlig, sånn at hvis det er noen som lurert på takten så er det bare å se på foten min. Det er der takten er... og ellers så er det nå det og se på folk, få øyekontakt, så... jeg dirigerer ikke eller noe sånt nei.*

Tramping er altså et viktig hjelpemiddel for å finne *rett takt*. Trampingen følger alltid dansetakten, og det trampes minst en gang for hver takt. Når det trampes bare en gang kommer dette trampet som oftest på eneren. Når det er en slått som har tre taktslag, som for eksempel vals, blir det oftere brukt to tramp. Trampene kommer i valsen oftest på tre og en, et lett tramp på treer og et tungt tramp på ener.

5.4 Samarbeid med andre musikere

Det spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i har et nært samarbeid med et annet spellemannslag på Innherred, og spiller ofte sammen med dem og forsterker hverandres besetning ved ulike anledninger. Begge spellemannslagene er forholdsvis små av størrelse. Når det gjelder «gjestemusikere» så er ikke det noe spellemannslaget har pleid å leie inn;

M4: *Vi bruker ikke gjestemusikere i ordets rette forstand, men vi bruker nå bestandig å si ja til alle som har lyst til å være med å spille, så... og, men jeg føler at hvis du har vært med å spille bare et halvt års tid, da har du nå likevel vært en del av spellemannslaget, så... en kan jo si at de har vært gjestemusikere i den forstand at de bare har vært med en kort periode og vi har jo også leid inn musikere for å undervise oss, men det har vel ikke vært noe sånn bevisst gjestemusiker-opplegg nei, men det har jo med at vi... det er ikke noen som får større fokus enn andre, vi spiller sammen alle sammen. Det er ikke som i et symfoniorkester at du har solister som alle andre skal være med på å bygge opp under. Vi spiller sammen alle sammen og alle har samme rolle og er like viktige.*

Spellemannslaget er med andre ord en musikkarena der alle stiller likt og er like synlige, men da jeg spurte spellemannslaget om gjestemusikere under intervjuene, så var det veldig mange som trakk fram de to musikerne som utgjør kompet, altså gitaristen og bassisten. Kompet er nemlig ikke med fast, men de er med når spellemannslaget har et spesielt stort behov for komp. Når kompet øver sammen med spellemannslaget har jeg observert at de er veldig ydmyke ovenfor spellemannslagets ønsker og at de alltid forsøker å tilpasse seg trekkspillernes akkordgrunnlag. De tar med andre ord ikke noe større plass eller fokus enn de andre musikerne, så gjestemusikere i en solistisk betydning, er de ikke.

5.5 Samspill og kommunikasjon

I tillegg til at det foregår en kommunikasjon mellom den musikalske lederen og spellemannslaget under samspillet, foregår det også kommunikasjon mellom musikerne.

Kommunikasjonen mellom musikerne foregår i all hovedsak gjennom kroppsspråk og blikk, altså en non-verbal kommunikasjon, men i følge en av mine informanter så er det ikke alle musikerne som kommuniserer like mye;

M2: *En del gjør det og noen gjør det ikke i det hele tatt. Det ser vi med en gang vi begynner å spille. Noen stivner i oppgaven og noen slipper seg løs og kikker humoristisk på de andre hvis det spilles feil og... det blir litt artigere å spille hvis det er litt kontakt da.*

I: *Hvordan foregår denne kommunikasjonen da?*

M2: *Det er med øynene og hodet og hele kroppsspråket. De som står får det bedre til enn meg som må sitte.*

Noen av musikerne «stivner i oppgaven» sier min informant, altså konsentrerer seg mer om seg selv og eget spill enn de andre rundt seg. Grunnen til at det går an å bli innadvendt i samspillsituasjonen noen ganger, kan ha mange grunner, for eksempel at en ikke kan slåttent godt nok og derfor trenger å fokusere mest på seg selv. Andre ganger kan det kanskje være fordi at en kan være litt nervøs i forkant av og under en opptreden;

M1: *Målsettingen er jo det at vi skal ha litt kontakt av og til ja, men det har vel... ja, på øvingene går det jo for så vidt lettere da, men hvis vi er borte... i hvert fall så har det vært sånn at vi blir mer alvorstemt når vi skal opptre noe sted da, og da blir det mindre kommunikasjon mellom oss.*

Det varierer altså hvor mye kommunikasjon det blir, men jeg har observert at hvis det spilles en slått laget kan godt og er samspilt på, så er det også mer kommunikasjon musikerne i mellom.

5.6 Individuell øving

Under intervjuene spurte jeg musikerne hvor ofte de øver på instrumentet, både hvordan det var tidligere og nå. Svarene varierte mye. Noen øvde/øver hver dag, mens andre igjen hevdet at de aldri har øvd. Noen av dem øver/har øvd mer i perioder og alle jeg snakket med sier at de øver slik de føler for det der og da og tilpasser øvingene til resten av livets gjøremål. Er det travelt med jobb/familie/skole, så blir det mindre øving. Øving er stort sett noe de driver med så lenge de synes det er morsomt. Hvis de ikke synes det er morsomt lenger så øver de heller ikke. Det er bare en av musikerne som sier at han spiller litt hver dag for å holde kunnskapene ved like. Men hvis det er mye annet som foregår i livet hans, så er det ikke alltid øvingene varer mer enn noen få minutter. Nok tid til å spille et par slåtter.

M3: *Det kan være litt forskjellig hvor mye jeg øver. Det blir jo bestandig at jeg øver for lite da. Det er noe med å få tid til å øve da skjønner du, men jeg tar i fiolinen litt hver dag, så... ja, det blir da noen småstunder i ny og ned da, om det ikke blir øvd så mye, så blir det nå i hvert fall noen strofer ja. Jeg har fiolinen liggende fremme, sånn at det er forholdsvis greit å få tak i den.*

Det meste av øvingen foregår på musikkøvelsene til spellemannslaget, altså ikke hjemme hos seg selv alene, men sammen med de andre i spellemannslaget. Det gjelder de fleste i spellemannslaget. Den yngste musikeren i laget øver også på kulturskolen. En av musikerne øver hver dag hjemme, men det er antagelig den musikalske lederen som spiller mest, på grunn av at han spiller sammen med flere andre ensembler.

Flere av informantene sier under intervjuene at det har variert mye hvor mye øving det har blitt. De fleste er stort sett på øving i spellemannslaget hver uke, men det har vært perioder der enkelte av musikerne ikke har hatt anledning til å være med aktivt. Når det gjelder øving på hjemmebasis har også det vært varierende;

M1: *Stort sett så har det nok bare vært musikkøvelsene og når vi har vært på spilling, men så kan det ha vært perioder da jeg har øvd to og tre ganger i mellom og da, det har det vært.*

M2: *Jeg øver ikke hjemme hver måned nei. Jeg har arbeidet for mye, og det skal jeg gjøre i fire år til, men jeg skal satse mer på spillingen når jeg blir 67 og trapper ned arbeid... da håper jeg å begynne å øve inn noen stemmer og perfeksjonere meg på melodier.*

K2: *Jeg øvde veldig mye i starten ja, når jeg begynte å lære meg fiolin. Jeg øvde sikkert mellom en halv time og tre timer hver dag tenker jeg, det første halve året, og etterpå har det variert litt da, men adskillig mye mindre i hvert fall.*

Ingen av musikerne jeg snakket med øvde etyder og skalaer regelmessig. Noen hadde aldri prøvd det og visste ikke hva en etyde var, men flere av dem sier at de burde nok ha gjort det og at de tror at det kunne ha vært nyttig.

Når det gjelder innspillinger, så er det noen av informantene som sier at de har brukt det, mens andre aldri har brukt det i forbindelse med instrumentaløvingen. Flere nevner derimot at de har hørt mye på musikk, uten at det har vært med tanke på å øve samtidig som lyttingen;

K1: *Vi hadde nå en gammel opptaker og jeg hørte veldig mye på det ja, men jeg spilte ikke sammen med innspillingene nei. Nei, for jeg hadde jo mor og far og de spilte jo. Jeg tror at spesielt far, så fremt han var hjemme, så hadde jo han tid da. Kvinnfolk er jo mer... når en går på «arbeidsplassen», for hun mor hun var jo bare hjemme, så hun holdt nå på med noe hele tiden, men når far var hjemme... Han gjorde selvsagt noe hjemme han også, men han kunne ta seg fri, og tok jeg frem trekkspillet så kom han med fiolinen, så det ble ikke at jeg spilte noe alene, og han spilte jo melodi så jeg spilte sammen med han. Jeg har aldri spilt melodi jeg da, så det er ingen slått jeg skikkelig kan sånn at jeg kan spille alene.*

Som vi ser av sitatet ovenfor så var det også litt tilfeldig hvor mye øving det ble da denne informanten begynte å spille, på grunn av at hennes øving avhang av at hun hadde noen å spille sammen med. Hun øvde nesten aldri alene, men øvde når foreldrene hadde tid til å øve sammen med henne.

Kap. 6: Musikkopplæring i Spellemannslag

I dette kapittelet tar jeg for meg hvordan en folkemusiker lærer seg å spille, hvordan folkemusikkopplæringen gjennom spillemannslaget er lagt opp og om forholdet mellom gehør og noter i denne forbindelse.

6.1 Hvordan lærer en folkemusiker?

Når man skal undersøke hvordan folkemusikere lærer i dag kan man ikke kun se på hva som foregår i folkemusikkmiljøet på grunn av at de fleste folkemusikere i dag spiller/har spilt også på andre arenaer og ofte behersker flere sjangere. Kompetansen folkemusikerne sitter med er derfor mer sammensatt enn først antatt når jeg begynte med forskningen. De er det Lucy Green kaller for «*bi-musical*»; «*Many musicians who have learnt largely by informal means have experienced a certain amount of formal music education. Some musicians are “bi-musical”, having been brought up both formally and informally*» (Green, 2002, s. 6).

Flere av folkemusikerne jeg snakket med har for eksempel erfaringer med korps og skoleorkester. Hypotesen om at «*folkemusikere lærer gjennom uformelle læringsmetoder*» stemmer derfor bare delvis i og med at de fleste folkemusikerne også har hatt noe formell opplæring. På en annen side er det vanskelig å vite hvor mye av den såkalte formelle kunnskapen som blir overført til og blir brukt i folkemusikkmiljøet. En av grunnene til dette kan være at mange folkemusikere har fått det inntrykket av formell opplæring at den formelle opplæringen ikke anerkjenner folkemusikkens metoder og at mange av folkemusikerne har følt på at det de gjør er «feil» i forhold til formelle, pedagogiske prinsipper.

Dei fleste bygdespelemenn har vel – slik som eg – lært seg spele meir eller mindre på eiga hand. Men felespel er underlege greier, for alt du synest er naturleg å gjere, er gale etter «pedagogisk opplegg». Men trass i alle «feil» er det mange spelemenn som på sin sjølv lærte måte får til et spel så personlig og livfullt at det kan være vanskelig å få til slikt spel med «skolert teknikk» (Nymo, 1979, s. 5).

Hos mange av folkemusikerne virker det som at den formelle og den uformelle musikkunnskapen ikke har noe med hverandre å gjøre, at de ulike typene musikkunnskaper sjelden blir koblet sammen, men heller blir holdt adskilt, altså at den formelle kunnskapen i liten eller ingen grad blir overført til den uformelle praksisen.

Mange som har tradisjonell klassisk opplæring på instrumentet har lite erfaring med gehørslæring, og mange som hovedsakelig har lært alt ved hjelp av gehør har lite erfaring med notelesing, men selv de som har lært på begge visene har problemer med å finne en forbindelse mellom de to metodene. Gehørslæring hører til folkemusikken og notelesing hører til den klassiske musikken. En av musikk lærernes oppgaver kan kanskje derfor bli å hjelpe elevene til å dra nytte av begge metodene samme hvilken musikk de skal spille. Utfordringen kan i denne sammenhengen bli å få tid til alt en som musikk lærer har lyst til å lære bort innenfor de rammene undervisningen skal skje, og å finne ut hvordan en skal arbeide for at elevene skal kunne se sammenhengen mellom den teoretiske musikk læren og den praktiske musikkutøvelsen. Jeg har tidligere både observert og erfart i kulturskolen at lærernes tilmålte tid til undervisning og lærernes ambisjoner om hva eleven bør ha lært i løpet av den tilmålte timen ikke alltid virker å være i balanse. Det er ofte ikke nok tid til både å gjennomføre et notebasert undervisningsopplegg og et gehørsbasert et på samme time. Alt for ofte er det ikke nok tid til å gjennomføre det planlagte opplegget, noe som gjør at noe må prioriteres bort, som igjen ofte går utover både gehørslæringen og den teoretiske kunnskapsutviklingen. For at innlæringen skal gå mest mulig effektivt får eleven ofte en note plassert framfor seg på notestativet som er påskrevet fingersetting, slik at eleven tydelig ser hvilke fingre de skal trykke ned strengen med. Eleven trenger altså ikke å kunne notene for å kunne følge med på noten, de kan bare se på tallene, og de trenger heller ikke å «høre etter» om det blir riktig, for de kan bare følge «oppskriften».

Selv om det ideelle antagelig hadde vært å få enda mer tid til rådighet til planlegging og gjennomføring av undervisningen, så må lærerne forholde seg til realitetene og de rammene som er satt. Spørsmålet blir da hvordan en skal legge opp undervisningen for å oppnå en mest mulig helhetlig læring innenfor de tidsrammene som finnes. Anne-Berit Halvorsen ga i 2004 ut en note- og rytmelære med utgangspunkt i Suzukimetoden, tilrettelagt for blåseinstrumenter, som heter «*Notene – i min egen rytme*». Hun kaller det første møtet med noter med påskrevne bokstaver, tegninger eller tall, som det ofte blir skrevet i forbindelse med fiolinundervisning, for en lek med symboler, men at det etter hvert bør videreutvikles slik at elevene lærer notene ordentlig. Halvorsen understreker samtidig viktigheten av å fortsette gehørsspillet samtidig som notene skal læres; «*Noteinnlæringen skjer parallelt med gehørsspillet, slik at barnets gehør og memoreringsevne fortsetter å utvikles. Fra leken med symboler, gjennom note- og rytmelæren, skal barna bli gode notelesere samtidig som de tar vare på gehøret,*» (Halvorsen, 2004, s. 6). Dette synspunktet støttes av blant annet Hilde Blix

som mener at noteinnlæringen bør bli mer gehørsbasert. Hilde Blix, ved høghskolen i Tromsø, har skrevet faglitteratur rundt noteopplæring i forbindelse med hørelærefaget. Blix argumenterer for å ha en mer hørelærebasert metodikk for noteopplæring, også i instrumentalundervisningen, og å knytte notene opp mot det musikalske uttrykket. «*Svært mange sier at de har forholdt seg til noter som tegn på hva de skal «trykke ned» og ikke som symboler på musikalsk lyd,*» skriver Hilde Blix i «*Hva slags forståelse behøver en noteleser?*» i forbindelse med nasjonal musikkforskerkonferanse i Oslo 2006. Dette synes jeg det er interessant å reflektere litt rundt. Noteopplæringen i instrumentalundervisningen har kanskje en tendens til å bli veldig teoretisk og matematisk, noe som kan ta fokuset bort fra selve musikken. I spellemannslaget fokuseres det mest på at en skal lære seg å spille ved hjelp av gehøret. Kan dette læringssynet overføres også til noteopplæringen? Er det mulig å undervise i noter gehørsbasert, og kan det hjelpe elevene til å se sammenhengen mellom notene og spillet på instrumentet?

6.2 Noteopplæring og fingersetting

Noter og noteopplæring vil jeg påstå er et problemområde både innenfor den formelle og den uformelle musikkopplæringen. Det er stor uenighet rundt hvor stor plass noteopplæringen skal ta, både blant musikk lærere og musikkutøvere. I Suzukimetoden som blir brukt av stadig flere kulturskoler i Norge er det lite fokus på noter, lite fokus på noter er det også i folkemusikkmiljøet. Det som ofte blir gjort, både i kulturskolen og i andre opplæringsmiljøer, er at det blir skrevet fingersetting på notene. Fingersetting blir brukt uavhengig av om opplæringen er formell eller uformell. Hvis noter blir brukt ser en ofte at det har blitt skrevet fingersetting. I min tidligere forskningspraksis ved kulturskolen blir denne praksisen beskrevet som noe problematisk av en av de kulturskolelærerne som ble intervjuet;

Suzukibøkene blir egentlig en hemske for oss, fordi de har tall skrevet på alle notene. Grunnen til at de har tall er fordi de er ment for foreldrene, i hvert fall de første bøkene, sånn at de enklere skal kunne lære seg stykkene. I bok fire er det ikke tall overalt, men i de tre første bøkene er det tall på alle notene (Austad, 2011, s. 65).

Med «tall på notene» menes fingersetting. Det står skrevet på noten hvilken finger som skal trykke ned strengen. Denne metoden blir ofte brukt som en «snarvei» for raskere å lære seg stykkene. I sitatet ovenfor blir det trukket frem at det står skrevet fingersetting på notene i Suzukibøkene, men det er ikke bare i Suzukibøkene det blir skrevet fingersetting. Det ble

skrevet fingersetting på nesten alle notene jeg så i bruk i min tidligere forskningspraksis ved kulturskolen, noe som blir gjort for at innlæringen skal skje fortere. «*Det er enklere å undervise med tall*», sier en av kulturskolelærerne, «*Elevene skjønner hvilken finger de skal sette på. Problemet er at det er mye de ikke skjønner. De skjønner blant annet ikke fortegn*» (Austad, 2001, s. 65). Tonearter blir med andre ord et problemområde, som det blir vanskelig for elevene å lære ved bruk av fingersetting. Jeg har også observert i min forrige forskningspraksis at når fingersetting blir brukt, så blir elevene veldig avhengige av det. De ønsker ofte ikke å spille etter en note hvor fingersetting mangler. Begrunnelsen for hvorfor de ikke vil er ofte at de synes at det blir for vanskelig med noter. De har ikke noe forhold til noter, så notene blir derfor noe veldig uoppnåelig. Men det er ikke bare i kulturskolen at fingersetting blir brukt. Fingersetting blir også brukt i folkemusikkmiljøet. I boken «*ABC i felespel med slåttegrep*» av Johan Nymo blir det også brukt fingersetting, det er fingersettingen som i denne boken blir kalt «*slåttegrep*». En note fra denne boken ser sånn ut;

Morravalsen

J.N.

Handwritten musical score for "Morravalsen" in D major, 3/4 time. The score consists of eight staves of music with lyrics and fingering numbers written above the notes. The lyrics are: "d jiss a d ciss h a h a g jiss a e d e jiss g jiss a jiss a d e h e d c h a h e h e d c h a h a h a h c h c d c d e d e jiss e jiss g jiss g a g h c d e d jiss e giss a giss h a h Atempo a giss jiss e d jiss a d". The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like "D(dur)", "G(dur)", and "Atempo". Fingering numbers (0-4) are written above the notes to indicate finger placement.

Ill. 12: Morravalsen, med fingersetting

Her er notenavnene skrevet under og hvilken finger du skal trykke ned er skrevet over. G-strengen er skrevet med stor bokstav, d- og a- strengen er skrevet med liten bokstav og e-strengen er skrevet med liten bokstav med en strek over. Fingrene har fått hvert sitt nummer. Pekefinger er 1, langefinger er 2, ringefinger er 3 og lillefinger er 4. Fingersetting har altså også blitt brukt i folkemusikkmiljøet og er på denne måten en praksis kulturskolen og folkemusikkmiljøet har til felles. Det kan likevel diskuteres hvor nyttig denne praksisen

egentlig er. Notene spellemannslaget bruker til vanlig har ikke fingersetting på notene og for en av mine informanter i dette forskningsprosjektet er det nettopp den manglende fingersettingen som har hjulpet han å lære notene ordentlig;

I: *Er det noen forskjell på notene du bruker i spellemannslaget og de notene du bruker i kulturskolen?*

M5: *Ja, på kulturskolen skriver læreren hva vi skal trykke oppå notene.*

I: *Du mener fingersetting?*

M5: *Ja, hun skriver på det, også kopierer hun opp og gir ut til alle.*

I: *Er det ikke skrevet fingersetting på noen av notene du spiller i spellemannslaget?*

M5: *Nei.*

I: *Skriver du på fingersetting selv da?*

M5: *Nei, det trenger jeg ikke. Jeg får nå til å spille.*

I: *Ja, for du skjønner notene uten fingersetting også?*

M5: *Ja, nå gjør jeg det, men det lærte jeg først etter at jeg begynte i spellemannslaget egentlig, for på kulturskolen så jeg ikke på notene, men mest på tallene. Det var ikke før jeg begynte i spellemannslaget jeg lærte notene ordentlig.*

I: *Hva synes du om at det ikke er fingersetting på spellemannslagets noter?*

M5: *Det er veldig greit sånn at man lærer seg det, for når jeg lærte meg det ordentlig så fikk jeg til å spille litt piano også, og nå holder jeg på å lære meg orgel.*

Fingersetting på notene er altså en vanlig praksis når en skal lære seg å spille fiolin, og som jeg har observert i min forrige forskningspraksis, så er fingersettingen flittig i bruk av både elevene og de foreldrene som er med og hjelper dem. Det er et hjelpemiddel som hjelper både elevene og foreldrene og huske hvordan sangen skal høres ut og hvordan de skal spille den når de kommer hjem og skal øve. Det står hvilken streng det skal spilles på, og det står hvilken finger som skal trykke ned strengen. De fleste av nybegynnerne i kulturskolen får også hjelpestreker limt på selve gripbrettet som viser hvor fingrene skal plasseres. Spørsmålet er om systemet med fingersetting gjør noteopplæringen enklere eller om det gjør den vanskeligere. Av sitatet ovenfor ser vi at den informanten som enda er kulturskoleelev ikke lærte notene ordentlig før han begynte i spellemannslaget, altså han lærte ikke notene ordentlig før han måtte lese notene uten fingersetting og ble nødt til å ta i bruk gehøret som hjelpemiddel for å kunne høre om han tolket notene riktig. Med tanke på denne oppdagelsen kan det kanskje være fruktbart å tenke gjennom, som musikk lærer, om en gjør sine elever en bjørnetjeneste med å skrive fingersetting på notene eller i stedet for noter.

6.3 Organisert folkemusikkopplæring

Det har blitt arrangert mange slåttespillkurs av og for spellemannslaget, og også for nybegynnere. Kursene har hatt fiolinopplæring som hovedoppgave, men noen har også deltatt på kursene med trekkspill. Nybegynnerkursene har vært åpen for alle som har lyst til å begynne å spille, men i de siste årene har det blitt fokusert mest på voksenopplæring, fra 15 år og eldre, dette fordi at yngre barn allerede har et opplæringstilbud på instrumentet i kulturskolen. Spellemannslaget har fioliner som kan lånes ut til nybegynnere og det er også mulig å kjøpe egen fiolin gjennom spellemannslaget. Betaling til kursholderne betales av spellemannslaget. Kursdeltagerne betaler kun medlemskontingent til laget, noe som gjør at de med deltagelse på kursene automatisk blir medlemmer av spellemannslaget. En av mine informanter i spellemannslaget har ledet nybegynnerkurs i regi av spellemannslaget og sier følgende om hva han mener er viktig å tenke på når en skal undervise;

M1: *Det som jeg tror er viktig når du skal lære et instrument er at du så fort som mulig kan greie å spille noen melodier. Det er ikke så nøye at det er slårter kanskje med en gang, men at det er melodier som du kjenner selv da. «Lisa gikk til skolen» for eksempel. Hvis du kan dem fra før så er det jo veldig lett å spille dem litt uten noter og da, så det tror jeg er noe som kan være lurt å gjøre da, for dem som tenker å spille folkemusikk i hvert fall.*

Sitatet over viser at det i folkemusikkopplæringen gjennom spellemannslaget fokuseres veldig tidlig på det å lære seg melodier. Det fokuseres mer på å lære melodier enn på å lære teknikk på instrumentet. Skalaer, etyder og andre øvingsstykker er lite brukt. Det arbeides mer med å øve inn et repertoar av melodier som kan tas frem for å spilles enten til underholdning eller dans hvis det åpner seg en anledning for det. Ragnhild Knudsen påpeker i sin avhandling om fiolin og hardingfeleopplæring at hun som klassisk fiolinist aldri hadde noe å spille for folk, hvis hun ble spurt.

Etter hvert som jeg i flere sammenhenger opplevde folk som spilte folkemusikk, slo det meg at de forholdt seg annerledes til musikken enn det jeg gjorde. Jeg var musiker, men hadde ikke noe å spille hvis de spurte. Det jeg kunne var i denne sammenheng så spesielt og krevde så spesielle betingelser. Folkemusikerne kunne når som helst spille, både til lytting og til dans. Dette gjaldt både de som kunne lite, og de som kunne mye og ble regnet for gode spelemenn. Den eneste begrensningen var eget humør og spillelyst. Muligheten var der for spilling «når som helst», det opplevdes som om det var for dem bare var å ta instrumentet fram og øse i vei. Også de som ikke hadde spilt så lenge kunne stoffet sitt på en måte som gjorde at de kunne framføre slårter eller låter som en helhet, som ga mening for den som hørte på (Knudsen, 1998, s. 10).

Grunnen til at hun som klassisk fiolinist ikke hadde noe hun kunne spille for folk, kan for eksempel være at klassiske fiolinister ofte spiller i orkester og i denne forbindelse bare lærer en stemme som ikke gir noen mening når den spilles alene. Musikeren er da avhengig av at hele orkesteret, med alle stemmene, må være med, for å kunne framføre et helt musikkstykke. I spellemannslaget lærer en slåtter som kan spilles solistisk. Også de som hovedsakelig spiller andrestemmer i spellemannslaget, kan melodien i slåtten.

Når hele spellemannslaget har lært slåtter på kurs, og ikke bare nybegynnerne, har musikerne ofte blitt delt inn i to grupper;

K2: *Vi ble delt opp i to grupper. En gruppe som gikk litt fortere fram enn den andre. Jeg valgte den roligste gruppen. Og da gikk det bare etter gehør. Det var ikke lov til å bruke noter, men vi fikk notene etterpå.*

Slåtteopplæringen blir altså på kursene tilpasset deltagerens nivå. Informanten ovenfor nevner også at slåtteopplæringen på kursene foregår gehørsbasert, men at de får notene etterpå. Når de lærer slåtter gehørsbasert er herming en viktig komponent i undervisningen;

M1: *Da har vi brukt den metoden med at kurslederen har spilt noen strofer, så har vi gjentatt det da.*

Hermemetoden blir også brukt mye på øvingene til spellemannslaget, og på øvingene varierer det hvem det er som lærer bort slåtter. Det oppstår også ofte spontan «undervisning» kursdeltagere i mellom i pausene på kurs. Da også fokuseres det mer på musikken og melodiene i seg selv, enn teknikk. Denne spontane «undervisningen» starter ofte med at noen sier «Nå skal du høre denne...». Fokuset ligger da helt og holdent på melodien og ikke på «flinkheten» til den som spiller. Det virker ikke som at folkemusikere har den holdningen at de må ha et visst nivå på instrumentet for å kunne spille for andre. Fokuset ligger på melodiene og ikke på hvor bra, eller dårlig, teknikk musikeren har.

6.4 Instrumentalteknikk

Selv om det ikke fokuseres mye på teknikk i folkemusikkopplæring, så ligger det likevel i instrumentets natur at noe grunnleggende teknikk bør en kunne. Den teknikken det har blitt fokusert mest på i mine informanters opplæring er hvordan en skal holde i instrumentet;

M4: *Da jeg gikk til undervisning var det mye terping på å holde i buen da, hvordan fingrene skulle ligge og det ene med det andre, også var det voldsomt til fokus på at hånda ikke skulle ligge inntil gripbrettet. Det ble sagt det at hvis jeg la hånda inntil gripbrettet så skulle han sette en tegnestift under der.*

De som har lært litt om instrumentteknikk er først og fremst de som har hatt noe formell opplæring på instrumentet. Jeg har som forsker fått inntrykk av under intervjuene at mange gav opp teknikktraining fordi de syntes det var kjedelig og at progresjonen gikk for sakte. Det gikk rett og slett for mye tid på å skulle lære «den riktige måten». Flere av informantene forteller at de kanskje var litt utålmodige etter å få spille «ordentlig musikk», altså å få lære seg melodier som de kunne framføre. De som først og fremst har fått en uformell opplæring på instrumentet har ikke hatt så mye veiledning på instrumentteknikk. Det er blant annet ikke alle som har lært posisjonspill, men for noen år siden ble det leid inn instruktør, som hadde noen enetimer med hver enkelt i spellemannslaget, der det blant annet ble fokusert nettopp på posisjonspill. Kurset hadde først og fremst som målsetting å styrke kvaliteten i spellemannslagets spill.

Hvor mye tid det blir brukt på tekniske utfordringer i spellemannslaget, avhenger mye av hvem det er som er musikalsk leder, hvilken kompetanse den musikalske leder har og hva den musikalske lederen synes det er viktig å fokusere på. Det kom frem under intervjuene at en av de tidligere musikalske lederne hadde fokusert en god del på teknikk og at det hadde vært arrangert kurs der det var fokus på det. En annen tidligere musikalsk leder hadde derimot ikke nevnt ordet teknikk en eneste gang, heller ikke øvd en teknisk øvelse med laget. Nåværende leder har jeg observert at har noe fokus på teknikken, men bare hvis det er relevant for de slåttene som blir spilt. Det som da først og fremst blir terpet på er buestrøk, som har betydning for få «rett takt» i musikken. *«Bogeføringa er viktig. Rett bogebbruk er avgjerande for å få til god dansetakt og den rette snerten i spelet. Som regel er det nøye fastlagt kvar ein skal skifta mellom opp- og nedstrok i motiva i ein slått, men det er også ofte slik at det er mogleg å variera»* (Bjørndal og Alver, 1985, s. 116). Den musikalske lederen har terpet noe med laget blant annet på hvilke toner som bør bindes sammen og hvilke som bør stå alene, og prøvd å få til en felles måte å gjøre det på, spesielt i deler av melodiene der takten kan være vanskeligere å få frem. Den musikalske leder er likevel ikke veldig streng på at alle må gjøre likens alltid. Holdningen er at hvis det høres greit ut og takten kommer godt frem, så er det heller ikke så viktig hvordan det blir gjort.

Vibrato er noe som ofte kjennetegner fiolinspill, men jeg har observert at i spellemannslaget er det ikke noen som bruker det. «*Vibrato slik vi kjenne frå klassisk fiolinspel er svært sjeldan i tradisjonelt slåttespel*» (Stubseid, 1992, s. 97). Gunnen til at det ikke blir brukt kan selvsagt være at musikerne ikke kan det, men det kan også være fordi at det ikke har vært vanlig i den tradisjonelle slåttemusikken. «*Vibrato vert lite brukt. Somme reknar det som eit stilbrott og noko som berre høyrar saman med kunstmusikken. Andre kan bruke vibrato som pynt på line med triller. Ein møtar dette oftast i nyare lydarslåtter*» (Bjørndal og Alver, 1985, s. 116). Vibrato er noe som aldri blir øvd på i spellemannslaget. Det er heller ingen av mine informanter som nevner at de har lært om denne teknikken i instrumentalopplæringen.

6.5 Å spille på gehør

Folkemusikere «plukker opp» kunnskap eller lærer seg selv å spille i stor grad ved å se og imitere musikere i sitt nærmiljø. Mange av dem har familie som har påvirket dem til å begynne, og som også har hjulpet og oppmuntret dem i læringsprosessen. Musikerne lærer å spille ved at de gradvis blir en del av et miljø.

... acting within a community of practice, an individual gradually learns what the community is about and what she has to know in order to participate in it, in order to move from the peripheral position of a newcomer to the more mature stage of «full participation». In order to capture the learning processes within such a community of practice, one must consider the relationship between the newcomers and the old-timers, as well as the relationship between the participants, activities, identities and artefacts of the community (Karlsen & Väkevä, s. xiv).

Når nye medlemmer kommer til spellemannslaget blir de gradvis mer og mer aktiv med at de får prøve seg fram, «henge seg på», og gradvis tilegne seg de ferdigheter som trengs for å bli et fullverdig medlem. Gehøret er i denne prosessen viktig, for læringen foregår først og fremst gjennom lytting og samspill.

En av mine informanter på trekkspill har aldri hatt en instrumental musikktime på trekkspill. Hun lærte ved å lytte til foreldrene og etter hvert spille sammen med dem. Hun begynte i spellemannslaget for bare få år siden, men brukte ikke langt tid på å bli et fullverdig medlem, nettopp fordi hun var vant til den gehørsbaserte måten å nærme seg musikken på. Hun kan ikke navnet på en eneste note, så gehøret blir for henne veldig viktig. Denne informanten er et godt eksempel på at lytting og samspill over flere år og tidlig eksponering av en kultur sakte,

men sikkert kan utvikle stor kompetanse, både med tanke på å reprodusere musikkstykker som hun har hørt og improvisere harmonier med følelse og god sjangerforståelse. De av informantene som først og fremst har lært å spille etter noter, påpeker at det for dem var litt vanskelig å henge med i starten.

M1: *Jeg brukte mye noter jeg ja, for jeg fikk ikke til å spille på gehør i begynnelsen. Det har jeg måttet bruke tid på etter hvert da. Du må ha begynt med det med en gang, ellers tar det litt tid å lære seg det.*

Å lære å spille på gehør er med andre ord en modningsprosess. En annen informant påpeker også at «*jo mer jeg spiller sammen med spellemannslaget, jo mindre noteavhengig blir jeg*», noe som også illustrerer denne modningsprosessen. Flere av mine informanter påpeker også at de husker bedre de slåttene de har lært seg på gehør;

M1: *En husker jo bedre de som en lærer inn på gehør enn de som en lærer seg av notene da. Jeg gjør i hvert fall det.*

Men selv om mye av spellemannslagets øvinger foregår uten noter, så er det likevel mange som foretrekker å ha en note foran seg når de skal spille noe helt nytt.

K2: *Når jeg først har lært det så sitter det bedre når jeg har lært det uten noter, det gjør det, men når jeg skal lære inn noe nytt så liker jeg egentlig best å ha noter.*

Grunnen til at de sier at de vil ha noten foran seg er at det går raskere å lære seg slåtten når man både kan høre og se hvordan melodien er oppbygd. De som gir denne begrunnelsen er de som er forholdsvis gode notelesere. For de som ikke kan noter, så er noten bare et forstyrrende element.

K1: *Det er mer lettvint uten noter, for da slipper jeg å følge med på de der prikkene som jeg ikke skjønner noe av.*

På noen dansekvelder må spellemannslaget på kort varsel være klare til å spille til turdanser og sangdanser og da kan det ofte dukke opp melodier som er ukjente for en del av musikerne i spellemannslaget. Toneart blir her ofte tilpasset til det danserne begynner å synge, noe som igjen gir nye utfordringer til musikernes gehør. Denne typen «ta på sparket»-spilling har jeg observert at det ikke er alle i spellemannslaget som mestrer, og det er ofte bare noen få musikere som tar seg av denne spillingen, de gangene behovet melder seg. I det siste har

derimot laget begynt å øve mer på turdanser og sangdanser på øvingene, med tanke på at flere skal kunne bidra med også denne dansetypen på dansekveldene.

Når det gjelder improvisering så er ikke det noe som praktiseres så veldig bevisst i spellemannslaget. En av mine informanter på trekkspill improviserer stort sett hele tiden, men sier selv at hun ikke gjør det. Hun bare spiller noe som passer, sier hun, men hun spiller ikke etter noter og hun spiller ikke alltid det samme, så hun improviserer nok ganske konsekvent hele tiden likevel.

K1: *...hvis du hadde spurt meg om hvordan jeg spiller på den og den slåttene, så kunne jeg ikke ha spilt det for deg, og det skjønner jeg ikke at noen får til... at det går an å lære seg en andrestemme som de spiller likens hver gang og som de til og med klarer å spille gjennom uten å høre melodien (Rister på hodet). Jeg spiller aldri likens jeg...*

Når det gjelder de andre musikerne i spellemannslaget så er ikke improvisering noe de tenker på at de skal gjøre. De lærer seg melodiene og fokuserer på takt. En av informantene improviserer andrestemmer, men sier at etter hvert som han finner en andrestemme som han synes fungerer, så spiller han den hver gang.

Flere av informantene har brukt innspillinger som hjelpemiddel for å lære og å huske slåttene. Et tidligere medlem av spellemannslaget hadde alltid med seg lydopptaker på øvingene og spilte inn slåttene;

M4: *Hvis det er noen som har mer dårlige opptak med dårlig kvalitet enn han da... (ler), for han var ikke så nøye på hvordan melodiene hørtes ut, bare han husket dem til han kom hjem.*

Det kan være vanskelig å huske slåttene før man kan dem ordentlig, påpekes av flere av mine informanter, og da kan en lydinnspilling være et nyttig hjelpemiddel for å huske slåttene til de kommer hjem for å øve. Noen av informantene brukte også innspillinger i sin nybegynneropplæring;

K2: *Læreren min spilte inn en del hvis det var noe nytt jeg skulle lære meg. Jeg fikk jo med meg notene også, men om jeg ikke klarte å huske på alt til jeg kom hjem for å øve, så spilte hun inn litt til meg, så jeg skulle komme på sånn cirka hvordan den gikk da. Da var det litt enklere å ta det etter notene etterpå.*

Å huske slåtter en har lært på gehør kan være en utfordring og setter store krav til hukommelsen. En av mine informanter, som ikke kan noter, forteller fra sin tidligere pianoundervisning, at hun måtte være veldig rask til å memorere melodiene;

K1: *Da jeg hadde pianoundervisning, jeg hadde jo ikke noe å hjelpe meg med, for notene forsto jeg ikke, så jeg var nødt til å være rimelig rask antagelig til å lære hvordan det skulle høres ut. Men læreren trodde at jeg lærte etter notene, husker jeg. Jeg husker han spurte meg om hva jeg gjorde for å huske stykkene utenat. Han spurte om jeg ser for meg notebildet når jeg spiller utenat og jeg tenkte «trøste meg», det kunne jeg vel umulig kunne se for meg... et notebilde på 2-3 sider... det er jo umulig.*

Som vi ser at sitatet ovenfor så trodde hennes instrumentallærer at hun lærte etter noter, mens hun i virkeligheten lærte alt på gehør.

6.6 Læring gjennom observasjon av forbilder

De fleste av medlemmene i spellemannslaget har lært av/blitt inspirert av musikere som har lang fartstid innenfor kulturen. Mye av denne læringen har gått ut på å se på de mer erfarne musikerne fra en viss avstand, altså ikke som i et lærer-elev forhold, men heller som å observere et forbilde/idol enten i sitt nærmiljø eller på et mer nasjonalt nivå. Eksempler på slike forbilder er Hilmar Alexandersen og Einar Olav Larsen. Mange av mine informanter sier at de har vært på en konsert eller opptreden og blitt inspirert til å begynne å spille selv, og jeg har sett også i kulturskolen at mange av elevene der begynner fordi de har sett og hørt noen som de gjerne vil ligne. At forbilder har mye å si for interessen rundt visse sjangere merket jeg som kulturskolelærer veldig godt, blant annet på søkerantallet i kulturskolen, etter at Aleksander Rybak vant Melodi Grand Prix. Det var mange flere søkere på fiolin høsten etterpå og alle elevene ville spille «*Fairytales*». Alle sjangere har sine forbilder, men innenfor slåttmiljøet på Innherred, så er det ikke noen tvil om at det er Hilmar Alexandersen som har vært den store stjernen, og nå som han ikke lenger er blant oss så vi kan observere han, så er det kommet nye som har tatt over hans rolle og som bringer den arven videre, noe som er veldig karakteristisk for slåttetradisjonen. I slåttemusikken finnes det nemlig ofte mange varianter av samme slått, men de som skapte de ulike variantene hadde ofte en viss status i miljøet. «*Ofte var det sterke spelemannspersonlegdomar som skapte slike former...*» (Stubseid, 1992, s. 108). Det at den som laget formen på slåtten hadde høy status gav automatisk slåtten status. Eksempel på en sterk “*spelemannspersonlegdom*” fra Innherred er nettopp Hilmar Alexandersen. «*Nokre bearbeider og utviklar slåtteformene, medan andre er*

kopierende og set si ære i å spele akkurat slik dei lærde av læremeisteren» (Stubseid, 1992, s. 108). Eksempel på en musiker som lærte av Hilmar og viderefører Hilmars slåttespelltradisjon er Einar Olav Larsen fra Verdal.

6.7 Læring gjennom samtaler

Mye læring foregår mellom musikere gjennom diskusjoner, både i og utenfor spellemannslaget. I det følgende presenterer jeg et utsnitt av en øving i spellemannslaget, for å illustrere hvordan en musikalsk diskusjon kan foregå. Diskusjonene foregår mellom de to trekkspillerne, der en av dem spiller etter noter, mens den andre ikke kan noter i det hele tatt.

- M2:** *(Spiller en strofe fra slåttan «Pasvikdølen». Det er en vals.)*
- K2:** *Nei, du var bort i den skjønner du... (peker på en knapp på trekkspillet til M2), det skjønte jeg ikke riktig hvorfor du gjorde.*
- M2:** *Det er a-moll og c, dem går i lag dem. (Spiller strofen på nytt.)*
- K2:** *Men skal det ikke være c da?*
- M2:** *Jeg tror det skal være sånn som det står. Det står... (spiller igjen.) Sånn ja...*
- K2:** *Hæ? Du, du brukte ikke den med hakket i.*
- M2:** *Jeg bommet jeg først skjønner du.*
- K2:** *Å ja, ja, da skjønner jeg.*
- M2:** *(Spiller strofen igjen.)*
- K2:** *Vet du nå... nå tror jeg du bommet igjen.*
- M2:** *Ikke nå. (Spiller litt av strofen igjen.) Jeg spiller ikke grunnbassen, men...*
- K2:** *Er det ikke grunnbassen du skal bruke.*
- M2:** *Nei, for det...*
- K2:** *Hvordan vet du det?*
- M2:** *Jo, for det... når det er ompapa så er det bare grunnbassen i ompa... (spiller akkordene.) Der er det moll og der er det dur. Da er det ikke noe bak... der er det c-dur. (Spiller mens han snakker.) Ikke hullbassen, men dur... bakom. (Spiller strofen igjen.)*
- K2:** *Hvor er det du har den der sier du? På notene...*
- M2:** *Men jeg kan ta bare a-moll.*
- K2:** *Jeg ville hatt dur.*
- M2:** *Ja, jeg bruker det, på det siste slaget der. Der skal det være dur. Men jeg spiller litt forskjellig da skjønner du. Men kan ikke du legge bort den takten litt og spekulere litt på den...*
- K2:** *Nei, men vi må gjøre likens.*
- M2:** *Også den andre vendingen.*
- K2:** *Nei, vi var ikke ferdig.*
- M2:** *Det var vi ikke nei. Den der g-en der. Der er det grunnbass a og a-moll.*
- K2:** *Jeg hadde ville forstått hva det er egentlig vi krangler om. Jeg hadde ville trodd at det skulle vært den her. (Peker på en knapp på trekkspillet.) Men du spiller jo den der. (Peker på en annen knapp på trekkspillet.)*
- M2:** *Ja, men det er jo samme tonen.*
- K2:** *Men jeg ville trodd at det skulle vært den der.*

- M2:** *Det er samme tonen i dur og vet du, og c...*
- K2:** *Ja, det er c det der, men jeg hadde ville trodd at det skulle vært den under i stedet.*
- M2:** *Skulle vi bare bestemt oss for at vi tar c på hele i stedet for c-dur på den der bare.*
- K2:** *Jeg synes at den ble mye mer gromsete sånn. Jeg vil ha den med gropa, men du vil ha den oppå.*
- M2:** *Joda, det passer bedre ja. (Spiller videre.)*
- K2:** *Jeg synes det blir så gromsete ellers. Tror du ikke det da?*
- M2:** *Jo, i stedet kan vi ta grunnbassen... vi kan ta grunnbassen i alle tre slagene på vals og...*
- K2:** *Men den der... den blir liksom så diffus.*
- M2:** *Joda, det er rett... vi kan spille. (Spiller igjen.)*
- K2:** *Da er den helt ren den første.*
- M2:** *(Spiller videre og stopper ved en ny takt.) Der står det ikke noe før det andre slaget.*
- K2:** *Der også vil jeg ha det likens. Tror du ikke det?*
- M2:** *Der står det to ganger med f, da blir det dobbelslag på...*
- K2:** *Jeg må få høre det for ellers så vet jeg ikke. Spill litt foran og litt forbi det.*
- M2:** *Det som er skrevet altså det er, jeg vet ikke jeg om det er skrevet grunnbassene eller... hm, ja, den vi holdt på med. (Spiller igjen.)*
- K2:** *Er det ikke den der da? Ja, den der, ja, det er c det. Det er nå i hvert fall hull i den.*
- M2:** *Nei, det er f ja. Men jeg vet ikke hvem som har skrevet bassene på den der. Det er ingen i spellemannslaget som har skrevet på bassene.*
- K2:** *Sånn vil du ha det. Ja, men da skal du få det.*
- M2:** *Men ikke på den første tonen, der står det ikke skrevet noe.*
- K2:** *Jeg synes c-en passer like godt, men det er det samme.*
- M2:** *C?*
- K2:** *Det var ikke helt likens hele tiden.*
- M2:** *Var det etter a-mollen det da sikkert? (Spiller litt igjen.)*
- K2:** *Men hva den der heter det må du prøve å finne ut selv, for det vet ikke jeg nei.*
- M2:** *Det er f.*
- K2:** *Står det skrevet det?*
- M2:** *Også d-moll.*
- K2:** *Er det ikke g der?*
- M2:** *Nei. Det kan passe med g der, men det er ikke det for det er en moll.*
- K2:** *Ja, det er moll ja.*
- M2:** *Ikke g nei.*
- K2:** *Jeg tror det skal være moll ja.*
- M2:** *Ja, det er moll ja. Men den der da, vil du ha g på den der. (Peker i notene.) Og h der?*
- K2:** *Nei, det er ikke sikkert det skjønner du. Nei, spill som det står der du.*
- M2:** *(Spiller videre og prøver med en durakkord i stedet for moll.)*
- K2:** *Nei, nei, ikke der nei.*
- M2:** *Det blir d-moll ja. Men da skjønner jeg ikke hva det var for en vi ikke spilte likens.*
- K2:** *Få hør.*
- M2:** *(Spiller videre og stopper.) Der er det 7'er, det er septim. (Spiller videre.) Det står skrevet e-dur, men jeg spiller e7. Ytterst, nest ytterst, der er det 7, og der er dur. (Viser på trekkspillet.)*
- K2:** *Har ikke greie på tall og sånt jeg vet du.*
- M2:** *Dur, moll, septim. (Peker på knappene på trekkspillet.)*
- K2:** *Jaha, men er det sånn at man skal ta de ytterste, så skal man ta den oppom, ikke sant?*
- M2:** *Ikke bestandig, men... her er det dim. Dim.*
- K2:** *Heter det dim det der. Hvor begynte vi den sa du? (M2 og K2 spiller sammen.)*

Diskusjoner som den ovenfor forekommer ofte i spellemannslaget og mye av den musikalske utviklingen foregår nettopp gjennom diskusjonene. Instrumentene blir brukt som hjelpemidler i diskusjonene for å vise hva det er en mener. Det er ikke alltid det er like enkelt å forklare det musikalske med ord, spesielt når den ene kan notelære, mens den andre deltageren i diskusjonen ikke kan det, men jeg har funnet ut at fordi om mange folkemusikere ikke har nok teoretisk kunnskap til å kunne navngi musikalske prosedyrer og elementer, så betyr ikke det at de ikke kan dem. De har bare lært dem med kroppen med gehøret som hjelpemiddel og har ikke blitt fortalt hva det de har funnet ut heter på det musikalske fagspråket, altså de vet hvordan de skal bruke det, men ikke hvordan de skal forklare det i ord. Gehøret blir også brukt aktivt med at en hører på hverandres spill og forslag om hvordan det skal høres ut. Vise, høre og herme blir i denne prosessen viktig.

6.8 Buskspill

Buskspill er en fundamental aktivitet for folkemusikere. Buskspill kan sies å bety det samme som «*jamming*», som en ofte hører om i forbindelse med sjangrene jazz, pop, rock og country. Jamming foregår innenfor noe som blir kalt «*jam session*», som kan være både et planlagt og et spontant arrangement. Planlagte *jam sessions* kan en ofte finne blant annet på festivaler. Begrepet *jam session* kan defineres som «...*an informal, varied group of musicians playing together. Typically, members of the group come and go, have different abilities, and often don't know each other*» (Yaffey og Sherman, 2006, s. 4). Jeg har ikke funnet noen konkret definisjon på hva «buskspill» egentlig betyr, men ut fra min erfaring og hva jeg har observert, så er buskspill en musikalsk sammenkomst, prosess eller aktivitet hvor folkemusikere spiller sammen uten at de har forberedt noe på forhånd. Buskspill brukes ofte til å lære melodier av hverandre, finne frem til passende arrangementer eller rett og slett bare som en sosial sammenkomst hvor målet er å ha en trivelig arena for uforpliktende å spille sammen. Buskspill eller «jamming» kan også være en aktivitet for å knytte kontakter på tvers av kulturer og sjangrer, og som kan skape unike musikkopplevelser. Jeg vil i den forbindelse presentere en av mine informanternes erfaring med buskspill i Nord-Irland;

M6: *Det var på pub i Nord-Irland. Det kom en gjeng og satte seg og spilte og de jeg var der sammen med de visste at jeg kunne spille fiolin. Det hadde jeg bevist kvelden før. Plutselig var det ei som gikk opp og snakket med dem og en av dem snudde seg og sa at jeg måtte komme opp, så da måtte jeg nå bare gå og sette meg der oppe da. Jeg fikk overlevert en fiolin og da ble det helt stille i puben. Kunne det være femti mann der*

inne? Det tenker jeg det var. Det var bra med folk der. Det var helt stille. Alle skulle høre på han der... for det var jo tydelig at han ikke var ire...

Jeg startet med en pols, for det er jo ikke dem vant til... og den applausen som kom etterpå... det var tøft. Men det som var desidert best var at... ja, det var vel to år etter at farfaren min døde dette her og i begravelsen hans spilte jeg og søsteren min «Felefeber». Den spilte jeg på puben der og... vals har dem jo og akkordene er rimelig grei og enkel på den, så da begynte de å henge seg på... så da fikk jeg irsk komp på «Felefeber». Da følte jeg at ringen var sluttet. Når jeg satt på pub i Irland og spilte den. Det var faktisk mentalt ganske tøft. Akkurat da når jeg spilte den var det faktisk ganske hardt å holde tårene tilbake altså, for da... hadde det ikke vært for farfar så hadde jeg aldri opplevd det der, for det er jo på grunn av han jeg i det hele tatt spiller, og det der var så bra at det...

Etterpå gikk det rykter som spredde seg ganske fort i det miljøet jeg var i. Dette skjedde på en onsdagskveld. Torsdagskvelden var jeg tilbake i Norge og innom en kamerat. «Ja-a... spilte du på pub i går kveld ja? Var bra det hørte jeg,» sa han. Så da hadde ryktene gått helt hjem. Nei, det var... det var ordentlig bra altså, så det er vel den opplevelsen med musikk som står absolutt høyest.

Buskspill er altså en aktivitet som kan gå på tvers av nasjonalitet og kan skape musikkopplevelser på tvers av kultur og sjanger. Når det gjelder den norske slåttetradisjonen så har buskspillet også hatt mye å si for slåttevandring, og det faktum at en kan finne igjen enkelte slåtter innenfor flere ulike tradisjonsområder.

6.9 Opplæringsmaterieil og lærebøker

De fleste av de som har hatt noe formell musikkopplæring har brukt en eller flere lærebøker, men for de aller fleste så har lærebøkene blitt lagt bort når de har nådd et visst nivå på instrumentet. Bare han som enda er i kulturskolen bruker lærebøker fortsatt. Informant K2 forteller at hun ikke har brukt opplæringsbøker for å lære seg slåtter, annet enn den notesamlingen spellemannslaget har, men hun sier at hun har spilt litt fra de to første Suzukibøkene i starten da hun begynte å spille fiolin. Suzukibøkene er basert på gehørslæring, men samtidig så er de stort sett brukt i forbindelse med å lære seg vestlig, klassisk musikk. Når det gjelder de andre informantene og de lærebøkene de har brukt, så er også de bøkene basert på den klassiske tradisjonen. Når det gjelder lærebøker basert på folkemusikk, så finnes det veldig lite læreverv basert på denne sjangeren. Det har i de siste årene blitt utarbeidet noen få læreverv også for folkemusikk, men de fleste folkemusikklæreverv er utarbeidet med folkemusikken lenger sør i landet som utgangspunkt og de fleste er først og fremst ment for de som skal lære seg å spille hardingfele. Et eksempel på et slikt læreverv er «Kvint og Kvart»

utgitt av folkemusikksenteret i Buskerud, og inneholder elevhefte, lærerhefte, kilde-cd og arr.-cd. Når det gjelder folkemusikken på Innherred har Geir Egil Larsen gitt ut noen hefter med noen arrangement som er tilrettelagt for bruk i kulturskole, men de er ikke lagt opp som et læreverk i den forstand at de gir noen instruksjoner om hvordan en skal spille eller lære seg instrumentet som sådan, så derfor så er det de klassiske læreverkene som også har blitt brukt i forbindelse med folkemusikkopplæringen.

Gjennom åra har eg drive med å lære opp nye felespelarar. Til å byrje med gjekk eg fram etter opplegget i dei vanleg bruke fiolinskolane. Men dei er nok helst utforma for opplæring av fiolinistar (profesjonelle utøvarar). Det gav for seint glederresultat i form av melodispeling, tok motet og interessa frå elevane og høvde dårleg for opplæring av spelemenn. (Nymo, 1979, s. 5).

Bøkene har med andre ord blitt lagt bort når elevene har lært seg de mest grunnleggende ferdighetene på instrumentet på grunn av at fiolinskolene ikke passet for utviklingen av det vi kaller «spellemenn».

I spellemannslaget er det blitt brukt lite bøker, men det har blitt plukket slåtter ut fra Geir Egil Larsens bøker som inneholder slåtter som ble spilt av spellemannen Hilmar Alexandersen. Jeg fant derimot en lærebok i slåttespill på det lokale biblioteket som heter «*ABC i felespel med slåttegrep*», skrevet av Johan Nymo, men hvor mye denne læreboken har blitt brukt har jeg ingen oversikt over. De informantene som ble spurt om denne boken, hadde ikke hørt om denne læreboken tidligere.

Jazz har mange likhetstrekk med folkemusikken. Jazz har kommet mye lengre enn folkemusikken i skolesammenheng. Det finnes utallige bøker om jazzteori, jazzhistoriebøker, jazz playalong-bøker, jazzpartiturer for ulike typer ensembler og «hvordan improvisere-bøker». Når det gjelder folkemusikken eksisterer det nesten ingenting, men på grunn av at folkemusikk, i likhet med jazz, hovedsakelig har vært lært bort på gehør kan vi kanskje lære noe av hvordan jazzen har utviklet seg i utdanningssammenheng. Innenfor Country-sjangeren er det også utgitt en del lærebøker, blant annet som går på det å lære seg å «jamme», altså buskspille. Kanskje hadde det vært nyttig å ta inspirasjon fra disse læreverkene for å utarbeide et læreverk for folkemusikk, men det får jeg komme tilbake til ved en annen anledning da jeg ikke har plass nok i denne avhandlingen til å gå nærmere inn på det temaet.

6.10 Bruk av noter

Jeg vil i det følgende skrive litt om bruken av noter i spellemannslaget;

6.10.1 Varierende notekunnskaper

I et spellemannslag er det ikke alle som kan noter. En av informantene beskriver sin notekunnskap med at han «*ser om prikkene går opp eller ned*», men at han ikke kan mer enn det. Noen kan det, og jeg vil nok kanskje påstå at det er en fordel å kunne noter, selv om det kanskje ikke er nødvendig at alle i et spellemannslag kan det. Spellemannslag er «teamwork», så de som kan lese noter lærer bort, «på øret», det de leser til de som ikke kan lese. Ulempen med denne metoden kan være at det er kun de lesekyndige som bestemmer hvordan slåtten skal spilles og at noten blir fasiten. Men i det spellemannslaget jeg har observert har jeg flere ganger opplevd at de som ikke er lesekyndige protesterer på hvordan de lesekyndige spiller. Dette fører ofte til at det blir gjort endringer i noten.

M1: *Det kan nok ofte bli gjort små forandringer, hvis det er noen detaljer som vi ikke synes passer så forandrer vi notene uten at vi tar det så tungt ja, men det er jo veldig greit å ha notene framfor seg for å komme på slåtter og da. Det er nå det som er litt problematisk noen ganger, så når vi skal øve så er det ofte at jeg må ta fram notene for å komme på dem.*

For de fleste av medlemmene i spellemannslaget så blir notene altså brukt som et hjelpemiddel, blant annet for «å komme på slåtter», men de blir brukt i veldig varierende grad. Noen bruker noter stort sett hele tiden, mens andre bruker dem kun hvis det er noe spesielt de lurer på. For nesten alle som bruker noter kommer notene i andre rekke, det er gehørspillet som er det viktigste. Det er bare tre stykker som mener notene er viktigere enn gehøret i øvingsprosessen.

Det er bare en av mine informanter fra spellemannslaget som sier at hun ikke kan noe om noter. I det følgende beskriver hun selv forholdet sitt til notelæren;

K1: *Da jeg gikk hos pianolærer som barn så var notelæren... ja, det var nå mer som brøkregning da, og det husker jeg ikke på noen ting av selvsagt. Og når jeg var voksen, da trodde nok pianolæreren jeg hadde da at jeg kunne mer noter enn jeg gjorde, fordi at på den første timen jeg var der så skulle han vel teste ut litt hvor mye noter jeg kunne og da skulle vi spille fihendig, men det han spilte da var så lett at det*

sa seg selv hva jeg måtte spille. Men så traff det inn at jeg fikk lekse som jeg ikke hadde hørt og da var jeg blank ja, men som regel så fikk jeg han til å spille det for meg når jeg hadde fått leksen, men han var en veldig beskjeden kar så han måtte mases på før han spilte det for «den der er det lenge siden jeg har spilt ja», sa han, men jeg hørte aldri at han hadde noe problem med det. Så når han spilte det og jeg fikk vite litt hvordan det bars, da kunne jeg hjelpe meg litt med notene ja, men ellers... Det var sjelden jeg kom lenger enn til den andre linjen før jeg tullet bort hvor jeg var ja, så jeg... De stykkene jeg fikk i lekse terpet jeg på så jeg kunne dem, men jeg kunne ikke bla opp noe annet i boka og spille det nei. Jeg måtte ha hørt det før så jeg visste hvordan det skulle være. Jeg kunne ikke så mye noter at jeg så om det var kryss eller b når jeg begynte nei, det fikk jeg finne ut etter hvert når det ble for galt. Det hadde sikkert gått an å lese noter i teorien, men når jeg skal spille så synes jeg at det å spille er så vanskelig i seg selv at da kan jeg ikke gjøre noe annet i tillegg. Da kan jeg ikke lese verken avis eller noter.

Jeg husker på en gang jeg fikk lekse ja. «Notturmo» het den. Det er jo mange som har komponert noe som heter det, men denne var av Grieg da. Det var til påske at læreren kom springende på butikken til meg, for han hadde en elev i nærheten av hvor jeg arbeidet, og sa at jeg hadde fått for lite lekse over påske. Han skrev opp leksen og da skrev han «Nocturne», noe jeg fant ut var skrevet feil når jeg kom hjem vet du, og når jeg kom hjem og øvde på den her visste jeg jo ikke hvordan den skulle høres ut, for jeg hadde jo ikke hørt den, så da ble det ikke at jeg prøvde heller. Det var han nå ikke aldeles fornøyd med når jeg kom igjen nei. Han syntes at når han hadde sprunget for å gi meg den der leksen, da kunne nå jeg gjort så mye at jeg hadde prøvd jeg også da, men jeg sa at det måtte han forstå at jeg umulig kunne få til da, for den var jo så vanskelig at læreren ikke engang klarte å skrive navnet på den riktig, så da måtte nå jeg være unnskyldt ja. Nei da, så han spilte den til meg da, så jeg øvde veldig mye på spesielt den og jeg kom i gjennom den på et vis, men det ble ikke noe fint nei.

Som sagt så brukes notene som et hjelpemiddel for å komme på slåtter, men notene blir ikke brukt som fasit. Notene er ofte ikke så detaljerte, så det blir opp til musikerne å fylle ut «hullene» i notene, noe som igjen forutsetter at en kjenner det kulturelle uttrykket godt

6.10.2 Spellemannslagets generelle holdning til noter

Samtlige av musikerne som har hatt en klassisk opplæring med notelesing som en del av undervisningsopplegget synes denne kunnskapen er nyttig å ha med seg og bruker det i forbindelse med innøving av ny slåttemusikk som et hjelpemiddel. Noen er nok mer avhengig av notene enn andre, men alle har nytte av notene på en eller annen måte, for om ikke alle leser noter selv, så formidler de lesekyndige videre det de leser så alle får det med seg.

Det er ei vanleg oppfatning i dag at notane kan tene som eit viktig hjelpemiddel til å lære slåttar. I tillegg må ein ha høve til å lye på klingande materiale, eller kjenne den

lokale speltradisjonen så godt at ein kan tolke notebilete ut frå denne kunnskapen.
(Stubseid, 1992, s. 102).

Selv om det er noen få av de folkemusikerne som jeg intervjuet som foretrekker å spille etter noter, så må de likevel være i stand til å spille uten dem basert utelukkende på det de har klart å lære seg ved hjelp av gehøret, for det er ikke alltid at det finnes en note tilgjengelig. Det er ikke all slåttemusikk som er nedskrevet på noter heller, selv om det meste er å finne i nedskrevet form. Det har blitt nedlagt et enormt arbeid i å skrive ned og arkivere slåttemusikk i senere år, for at ikke musikkarven skal gå tapt eller bli glemt. Arbeidet med nedtegnelser av slåtter og økt notebruk i folkemusikkulturen har imidlertid skapt en diskusjon i folkemusikkmiljøet. Denne diskusjonen gjelder notebruk og musikalsk særpreg, og om notene kanskje ødelegger for variasjonen i slåttemusikken. Jeg skal ikke gå så dypt inn i denne diskusjonen i denne avhandlingen, men jeg ønsker avslutningsvis å nevne spellemannslagets holdning i denne forbindelse.

M6: *Notene er ikke fasit, de er veiledende. Noe gjør vi om, forenkler litt og sånn, men stort sett spiller vi det notene sier. Det er små justeringer, men det står ikke så mye musikalske føringer i notene. Det ligger i melodien hvor det er naturlig å legge på litt mer styrke og hvor man skal ta den ned litt. Det kommer naturlig... det er en naturlig følelse.*

Når det gjelder det spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i, så har jeg forstått det som at det her eksisterer en felles oppfatning av at de ser på notene som et utgangspunkt og ikke en fasit, og at det derfor ikke ødelegger for individuelt særpreg. Den musikalske lederen understreker også at på grunn av at notene mangler musikalske føringer, så er musikeren nødt til å legge til noe mer, noe «naturlig», som skal komme av seg selv. Individuelt særpreg blir på denne måten ivaretatt, i og med at notene ikke er detaljerte nok i seg selv.

Spellemannslaget har mange individuelle slåtteskrivere/komponister på repertoaret og mange nedskrevne noter, men likevel ender ofte selve sluttproduktet opp med å være et resultat av et gruppearbeid, der flere ulike musikere føyer til sine musikalske element og ideer. Begrepet «komponist» blir dessuten sjelden brukt når det gjelder folkemusikk. Når slåttens opphav omtales sier man at slåtten er av eller etter en bestemt musiker. På grunn av at slåttene ofte er skapt gjennom at mange musikere har tilføyd noe eget finnes det ofte flere forskjellige utgaver av samme slått, da er det vanlig å si at en bruker en variant etter en bestemt musiker eller en bestemt folkemusikkgruppe.

6.11 Formell eller uformell læring?

Med tanke på å definere om læringen som foregår i spellemannslaget er formell eller uformell har jeg stilt følgende spørsmål:

- Foregår læringen innenfor eller utenfor opplæringsinstitusjoner?
- Foregår innlæringen av slåttene notebasert eller gehørsbasert?
- Hvem bestemmer? Musikerne eller den musikalske lederen? De som skal lære eller den som skal lære bort?
- Ligger fokuset på å lære å spille eller på å musisere?

For det første; den mest vanlige måten å øve på i spellemannslaget er å øve uten noter, altså gehørsbasert, sånn som musikkjangeren har som tradisjon, men det benyttes også noter i spellemannslaget. Bruken av notene er likevel en annen enn den vi finner i den vestlige, klassiske tradisjonen.

Hele spellemannslaget kommer med innspill og er med på å bestemme hvordan øvingen skal være, hva den skal inneholde og hvordan musikken skal spilles, men det er den musikalske lederen som har det siste ordet. Musikerne har likevel mye større frihet i et spellemannslag enn for eksempel i et symfoniorkester der det som oftest er dirigenten alene som bestemmer og på denne måten «eier» musikkuttrykket.

Fokuset på øvingene ligger i all hovedsak på det å musisere. Instrumentalteknikk blir ikke viet stor oppmerksomhet, men det blir med jevne mellomrom arrangert kurs der det kommer inn eksterne instruktører som dekker dette området.

Øvingen og opplæringen foregår utenfor opplæringsinstitusjoner.

Opplæringen foregår altså først og fremst gehørsbasert, der den som skal lære får «henge med» og prøve seg frem. Noter kan bli brukt som hjelpemiddel hvis den som skal lære ønsker det. Det er et læringsmiljø med modeller, som er en viktig del av opplæringen. Etter hvert som den som skal lære har tilegnet seg de tekniske ferdigheter som trengs og forståelse for sjangeren, blir denne også en modell for de andre. På denne måten foregår både

kunnskapsoverføring og kunnskapsutvikling parallelt. Opplæringen er i praksis egentlig en blanding av uformelle og formelle tilnæringsmåter, men på grunn av at læringen og undervisningen ofte ikke er bevisst, så vil jeg likevel definere spellemannslagets metoder som uformelle.

Kap. 7: Spellemannslag vs. Kulturskole

Det er veldig lett å tenke at kulturskole og spillemannslag er to helt forskjellige ting som er vanskelig å forene, men hvor forskjellig er det egentlig? I følgende kapittel sammenligner jeg spillemannslagets metoder med en kulturskolepraksis, i tillegg til at jeg ser litt på samarbeidsmuligheter mellom kulturskolen og spillemannslaget.

7.1 Samarbeid mellom spillemannslag og kulturskole

Spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i forteller at de i mange år har ønsket å få til et samarbeid med den lokale kulturskolen, men at det fra kulturskolen sin side ikke har vært så stor interesse for et samarbeid på grunn av at kulturskolen har hatt andre prioriteringer. Årsakene til at spillemannslaget ikke har vært en prioritet for kulturskolen kan selvfølgelig være mange, men en av informantene antyder i sitt intervju at de på kulturskolen ikke synes folkemusikken og dens metoder er verdig en plass i den formelle musikkopplæringen.

M1: *...har jo inntrykk av at de ikke har noen sans for den der folkemusikken da. Det er aldeles som at de ikke vil at elevene der skal ha noe kontakt med det miljøet vårt da.*

Noe av den samme problematikken kan en finne i forbindelse med bruk av popmusikk i formell musikkutdanning. Lucy Green refererer til Roger Scruton som antyder at popmusikk ikke er verdig en plass i den formelle opplæringen på grunn av at opplæringen da ikke blir disiplinert nok. Roger Scruton sier: «...we teach classical music because it requires disciplined study. Expertise in pop, on the other hand, can be acquired by osmosis» (Green, 2002, s. 99). Han sier med andre ord at for å kunne innføre disiplin i øvingsrutiner så er det den klassiske musikken som er nøkkelen dit. Kan det være den samme grunnen til at folkemusikken ikke har fått så stor plass i kulturskolen? Er folkemusikken for lite disiplinert eller for flytende? For naturlig? Men, et paradoks; kulturskolen spillemannslaget har forsøkt, flere ganger, å få til et samarbeid med benytter Suzukimetoden. Det har de gjort i mange år. Suzukimetoden er en gehørsbasert metode, altså den har mange likhetstrekk med metodene i folkemusikken. Jeg vil derfor anta at folkemusikken kan ha mye å tilføre den formelle musikkopplæringen, men at det kanskje kan være vanskelig på grunn av at det er skrevet så lite om folkemusikkopplæring. En av mine informanter sier at han tror at det bare er noe folk tror at det er så store forskjeller på kulturskolens praksis og spillemannslagets praksis;

M4: *Det er mulig de tror det er større forskjell enn det er da, og det kan godt hende at dem har rett, det vet jeg ikke, men jeg frykter for at det er bare noe de tror... at det er så stor forskjell, men det vet jeg ikke. De leker seg jo mye mer med instrumentene de enn når vi lærte å spille. Gehørlære er mer «in» nå, og det tror jeg er lurt. Det er først da du lærer melodiene ordentlig. Det er jo likens med fiolinister som spiller etter noter også... selv om de følger et system, så må de bruke gehør og følelse for at det skal bli musikk ut av det.*

Det at det ikke er så stor forskjell mener også min informant fra spellemannslaget som også er kulturskoleelev;

M5: *Jeg tror ikke det er så fryktelig stor forskjell egentlig. Orkesteret er litt sånn som spellemannslaget, for dirigenten vår teller opp, men hun spiller sammen med oss... enten fiolin eller piano. Lederen i spellemannslaget teller også opp og spiller sammen med oss.*

For å finne ut om spellemannslaget og kulturskolen har noe felles å kunne bygge et samarbeid på har jeg i det følgende kapittel sett på Suzukimetoden, som blir anvendt i kulturskolen.

7.2 Suzukimetoden

Szukimetoden er en anerkjent metode for å lære å spille et instrument i vestlig, klassisk tradisjon, som blir brukt av flere kulturskoler på Innherred. Jeg har forsket på bruken av Suzukimetoden i kulturskolen tidligere og ønsker også i denne avhandlingen å gi et innblikk i hva denne metoden går ut på, først og fremst fordi jeg mener at den har mange likhetstrekk med det Gunnar Stubseid definerer som *spelemannskulen*.

Shinichi Suzuki er en japansk fiolinpedagog, og er Suzukimetodens “gründer”. Metoden kjennetegnes av gehørsbasert undervisning i form av å lytte til innspilte musikkstykker, for så å lære musikkstykkene utenat på instrumentet. Ettersom at elevene lærer musikkstykkene hovedsakelig gjennom lytting, så er det ikke så stort fokus på noteopplæring i de første årene.

Et av de mest grunnleggende prinsippene for Suzukimetoden er tanken om at alle kan lære.

Suzuki hevdet at alle er musikalske og har et stort potensial for å uttrykke seg gjennom musikk og for musikkopplæring. Det er miljøet som er avgjørende, ikke arven. Alle skal derfor få anledning til å lære musikk, og det skal ikke være noen testing av musikalitet eller begavelse for øvrig (Hanken og Johansen, 1998, s. 109).

Det var aldri Suzukis mål at alle barn skulle bli profesjonelle musikere enn dag, men målet var å skape vakre og harmoniske mennesker gjennom kjærlighet til musikk.

Suzuki underviste barn helt ned i treårsalderen, men han var meget opptatt av at de minste elevene ikke skulle ha for lange øvingsøkter. 2-3 minutter med aktivt spill per elev mente Suzuki ofte var nok. Han var også opptatt av at de minste barna ikke hadde noe behov for å lære seg noter før de kunne begynne å spille. Han utviklet denne teorien basert på en språklig realitet; barn lærer ikke å lese sitt morsmål før de lærer å snakke det. Suzukimetoden fokuserer sterkt på ørets følsomhet, slik at barna kan lære å spille musikk de hører, og samtidig høre musikken de spiller. I tillegg til å utvikle ørets ferdigheter, blir barna også trent opp til å huske og kunne utenat. Suzuki kalte selv metoden sin for *morsmålsmetoden*.

Foreldrene spiller en viktig rolle i Suzukimetoden. Selv om evnen til å lese noter ikke er et fokusområde for barna, så blir foreldrene oppfordret til å lære å lese musikknotasjon, slik at de kan hjelpe sine barn. Selv om kjernen i Suzukimetoden ligger i at alle barn kan lære seg å spille, så inkluderer den også troen på et "pleie-miljø" som en forutsetning for at barna skal kunne tilegne seg kunnskap. Med pleie-miljø mener jeg et miljø der elevene får tett oppfølging av voksenpersoner og får den stimuli de trenger for å utvikle seg.

Basert på Suzukis teorier er det blitt utarbeidet 13 forskjellige byggesteiner som angir de viktigste punktene i Suzukimetoden. Alle de ulike byggesteinene framstår som likeverdige komponenter i Suzukimetoden. Likevel er det enkelte av byggesteinene det er skrevet mer om enn andre. Suzuki selv skrev mest om viktigheten av å starte tidlig med barna og viktigheten av lytting. Foreldrerollen er som sagt også beskrevet som meget viktig. Årsaken til at han mener lytting er viktig er på grunn av lyttingens effekt på barnets musikalske følsomhet. Han mente også at lyttingen motiverer barnet til å ville spille vanskeligere stykker. Tanken er også at foreldrene skal lytte til stykkene, slik at de blir i stand til å assistere barnet ved øving. Gjennom lytting memorerer eleven stykket og kan deretter fokusere på mer instrumentaltekniske utfordringer. Innstuderingen av nye stykker skjer altså hovedsakelig på gehør og "distraksjoner" som noteslesing blir på denne måten en underordnet komponent.

En annen av Suzukis 13 byggesteiner omhandler tonedannelse og klang. Suzuki mener det er viktig at det blir rettet fokus på selve musikkuttrykket helt fra det aller første stykket i læreboka. Eleven lærer seg uttrykket gjennom at læreren demonstrer hvordan det skal gjøres,

heller enn at læreren forklarer. Suzuki understreker også at for å oppnå en god instrumentalundervisning så er tålmodighet, oppmuntring, psykologisk innsikt, teknisk og musikalsk kompetanse, riktig repertoar og metoder og fantasi meget viktig.

7.2.1 En presentasjon av Suzukis 13 byggesteiner

For å forstå hva Suzukimetoden er tror jeg det er viktig å kjenne til Suzukis byggesteiner. De ulike byggesteinene fikk jeg oversikt over ved hjelp av en lærer jeg intervjuet i min tidligere forskningspraksis, som hadde en oversikt over byggesteinene fra Suzukiutdanningen hun tidligere hadde gjennomført. Det finnes også en oversikt over byggesteinene på Norsk Suzukiforbunds Internettsider. Byggesteinene kan betraktes som noen konkrete “knagger” som Suzukiundervisningen bygger på eller er inspirert av. Det er ikke Suzuki selv som har laget listen over byggesteinene. Byggesteinene er en oppsummering av hovedelementene i Suzukis teorier, og de er det som internasjonalt blir sett på som utgangspunktet for bruken av Suzukis ideer. Jeg vil i følgende gi en presentasjon av hva hver enkelt byggestein går ut på, basert på min tidligere forskning;

- 01. Tidlig start:** Shinichi Suzuki mente at det var veldig betydningsfullt og viktig for barnet å bli stimulert musikalsk helt fra det blir født. Han mente at barnet starter sin musikalske utvikling allerede ved fødselen, og at miljøet barnet vokser opp i har alt å si for hvordan barnet utvikler seg. Dette synet støttes av Inge Marstal, professor i musikkpedagogikk ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium; *“Det er i de første leveår, at barnets modtagelighed er størst – at sanseapparatet er mest åbent, og at fundamentet for det, der skal læres senere i livet skal etableres”* (Marstal, 2004, s. 19). Inge Marstal skriver videre om at barnet er mottagelig for musikkpåvirkning allerede ved fosterstadiet, og at personlighetsutformingen begynner i livmoren. Ut fra dette synet vil det kanskje da være mulig å starte musikkopplæring etter Suzukimetoden allerede mens barnet ligger i magen.
- 02. Lytting:** Å lytte er noe av det viktigste i Suzukimetoden. Suzuki kalte selv sin metode for morsmålsmetoden, fordi at han mente at musikk må læres på samme måte som vi lærer morsmålet. Vi lytter til morsmålet vårt helt fra vi blir født. Vi lærer derfor å snakke språket flytende. Hvis vi lytter til musikk helt fra vi blir født, vil vi også greie å snakke dette språket flytende, mente Suzuki. Lytting er også viktig når barnet blir eldre. Derfor er alle Suzukis instrumentalskolebøker utstyrt med cd.

- 03. Alle kan:** Suzuki mente at alle kan lære seg å spille. Han mente at hvilken arv du bringer med deg til verden ikke har noe å si for din talentutvikling. Det er miljøet og hvilke stimuli du blir utsatt for som bestemmer hvordan du utvikler deg. Han mener derfor at med riktig stimuli vil du kunne bli en flink musiker. Noe medfødt musikalsk talent eksisterer ikke i Suzukis tankegang. Tankene om at miljø har større betydning enn arv er en relativt ny tanke, utviklet gjennom de seneste tiårs samfunnsforandringer. Inge Marstal skriver at *“før i tiden mente man, at musikalsk var noget, man var eller ikke var – at det var et særligt talent, som et menneske var begavet med fra fødselen, med andre ord noget arveligt eller gudsbenådet”* (Marstal, 2004, s. 70). Et eksempel på tenkningen om et medfødt talent er for eksempel geni-erklæringer av store komponister, for eksempel Mozart, og mytene om at musikken kom til komponistene fra Gud. Selv om diskusjonen om arv kontra miljø stadig eksisterer den dag i dag så mener jeg at det finnes en overveiende enighet i moderne skoletenkning om at musikalitet er noe som må utvikles og jobbes med om det skal kunne bli et musikalsk talent. *“Tyske og engelske undersøgelser fra 1990’erne konkluderer (...); Den væsentlige faktor i stimuleringen og udviklingen av barnets musikalitet frem til kompetence- og ekspertniveau er familiens engagement, en tidlig start og kvalificeret undervisning”* (Marstal, 2004, s. 72). Talent er altså noe som utvikles i første omgang gjennom miljøets påvirkning og stimulering, så i neste omgang gjennom kvalifisert undervisning.
- 04. Foreldrene:** Foreldrene er en meget viktig del av talentutviklingen. Suzuki mente at *“the fate of a child is in the hands of the parent”*, (Suzuki, 1981, s. 56). Det er foreldrene som skal fungere som lærere de første årene, noe som gjør det viktig at foreldrene er gode forbilder. Foreldrene skal være med i instrumentalundervisningen når barnet blir modent nok til å begynne å spille. Det er også viktig at foreldrene engasjerer seg i øvingen hjemme.
- 05. Individuell time:** Individuelle timer betyr at eleven skal ha timer alene uten at andre elever medvirker. Foreldrene skal fortsatt være med. Det er viktig at eleven har en individuell time hver uke. Suzuki mente også at det kunne være nyttig for yngre elever å observere de individuelle timene til en eldre elev.
- 06. Gruppetime:** Suzuki mente også at gruppetimer er viktige, fordi at her får eleven både lytte til andre elever og anledning til å spille sammen med andre. Det er også et mål med gruppetimene at de skal virke motiverende og sosialt givende.

- 07. Arbeidsmåten:** Arbeidsmåten består i å følge Suzukis instrumentalskolebøker, stykke for stykke. Ikke et eneste stykke skal hoppes over. Hvert stykke inneholder en ny spilleteknikk som Suzuki mener at eleven må beherske før det går videre til neste stykke.
- 08. Repetisjon:** Repetisjon står veldig sentralt i Suzukimetoden. Suzuki mente at repetisjon var en nødvendighet for å kunne lære seg noe. Han sammenligner det med å lære seg morsmålet, som terpes på helt i fra barnet er i stand til å uttale kontrollert lyd. Det repeteres stadig, og repetisjon er like viktig i musikkopplæring som i språkopplæring.
- 09. Memorering:** Suzuki mente det var viktig å lære seg stykkene utenat, altså å memorere stykkene. Evnen til å memorere er en evne som kan trenes opp og forbedres. Ved konserter så skal elevene framføre sine stykker utenat. Lytting til stykket en skal memorere er en faktor som er meget viktig i memoreringsprosessen
- 10. Tonedannelse:** Tonedannelse vil si det samme som å øve på klang og tonalitet. Suzuki mente at øvelser som går på klang og tonalitet bør øves hver dag. Instrumentalteknikk og å øve på riktig holdning er faktorer som spiller en viktig rolle under tonedannelsen. Suzuki var meget opptatt av at barna skulle lære å holde fiolinen og buen riktig allerede fra første time.
- 11. Notelesing:** Notelesing står ikke videre sentralt i Suzukimetoden, men det betyr ikke at noter ikke skal læres. Noter skal læres når barnet er *symbolmodent*. Suzuki spesifiserer ikke når eleven er symbolmoden eller hva det er som kjennetegner et symbolmodent barn, men han skriver at noteopplæring ikke skal foregå overfor de minste barna som kan være ned til 3 år gamle. Noteopplæring kommer ikke før senere i talentutviklingen. Han antyder at noteopplæring kan settes inn når eleven har kommet så langt i sin utvikling at han/hun spiller Vivaldis a-mollkonsert.
- 12. Repertoaret:** Repertoaret består av Suzukis instrumentalskolebøker. Annet supplerende repertoar kan innføres av den enkelte lærer. Spesielt når elevene er kommet så langt som til de aller siste bøkene, så må det inn annet tilleggsmateriale. Grunnen for dette er at de siste bøkene er større verk, for eksempel Mozarts fiolinkonsert i D-dur. Å øve inn et så stort stykke tar ofte lang tid, derfor kreves det at det varieres med mindre stykker.
- 13. Konsertutøvelse:** Konserter er en meget viktig del av Suzukimetoden. Konsertene skal skje i omgivelser som er trygge for barna. Elevene skal spille på konsert så tidlig i utviklingen som det er mulig å få til. Både viderekommende elever og nybegynnere

skal gjøre opptredener. Grunnen for at konserter må komme inn tidlig som en del av talentutviklingen er for å gjøre scenen til en trygg arena for elevene.

7.2.2 Suzukimetoden og folkemusikkopplæring

Det jeg først og fremst tenker på som jeg mener Suzukimetoden og folkemusikkopplæringen har til felles, er det at begge måtene å lære på foregår først og fremst gehørsbasert.

Innlæringen skal skje «naturlig». En annen ting som også er veldig likt er miljøets betydning for hvordan en forholder seg til og utøver musikk. Foreldrenes rolle blir trukket frem som noe av det viktigste når det gjelder barns musikkutvikling i Suzukimetoden, og jeg har funnet ut gjennom intervjuene med mine informanter, at også for de fleste av dem så har foreldrene og familien spilt en stor rolle. Suzukimetoden blir som nevnt tidligere ofte kalt for *morsmålsmetoden*, blant annet ble den kalt det av Suzuki selv, på grunn av at han mente at musikk bør læres inn på samme måte som vi lærer oss morsmålet, altså ved å lytte, etterlikne og repetere. Både Suzukimetoden og spellemannslagets metoder for opplæring bygger på en grunnleggende tanke om at vi lærer musikk gjennom å være en del av et miljø som er rikt på musikk og gjennom at en har modeller å lære av.

7.3 Folkemusikk i kulturskolen

Det blir spilt bare mer og mer folkemusikk i kulturskolen, men ofte blir folkemusikken spilt uten innblanding fra det faktiske folkemusikkmiljøet, noe som mange folkemusikere i det faktiske miljøet synes er trist. Medlemmene i det spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i kunne gjerne ha tenkt seg å bli mer involvert og mener at et samarbeid kunne bidratt til å styrke folkemusikkopplæringen i kulturskolene. Spellemannslaget har spilt litt sammen med kulturskolen på enkelte arrangementer, blant annet på Hilmarfestivalen, men de har ikke øvd sammen i forkant av arrangementene. Gunnar Stubseid har også skrevet litt om dette i sin avhandling om folkemusikkopplæring i Norge, da i forbindelse med innleide kursholdere i kulturskolen;

Musikkskolen åleine kan vel ikkje ta vare på folkemusikken. Eg meiner miljøet og musikkskolen må samarbeide – at spelemannsmiljøet, folkemusikkmiljøet må trø inn. Det organiserte arbeidet – lagsarbeidet – må med, for eit miljø kan du ikkje tilby når du reiser rundt i musikkskulane (Stubseid, 1992, s. 140).

Også i kulturskolene på Innherred har det blitt leid inn folkemusikere som har holdt kurs for elevene, blant annet i forbindelse med Hilmarfestivalen på Steinkjer, men en kursholder alene kan ikke tilby et folkemusikkmiljø. Kursholderen kan presentere slåtter og fortelle om miljøet, men elevene blir ikke på denne måten en del av miljøet og kanskje er det ikke nok at kulturskolen øver inn slåttene selv og at spellemannslaget kommer inn først på det aktuelle arrangementet, som du kan lese mer om i kapittel 9. Elevene blir ikke en del av folkemusikkmiljøet på den måten og spellemannslaget blir tvunget til å tilpasse sitt spill til det de har lært inn på kulturskolen. Spellemannslaget har påpekt mange momenter i notene de har fått fra kulturskolen som utypiske for den tradisjonelle slåttetradisjonen. Det er nemlig lærerne ved kulturskolen som har plukket ut hvilke slåtter som skal spilles. Dette burde kanskje vært spellemannslagets jobb eller det burde kanskje i det minste vært gjort i fellesskap.

Det at de spiller noe folkemusikk i kulturskolen har ikke endret metodene for hvordan en kan lære og undervise musikk, det har kun endret repertoaret. De slåttene som nå spilles i kulturskolen læres bort på akkurat samme måte som for eksempel klassisk musikk, og når spellemannslaget skal samarbeide med kulturskolen må spellemannslaget tilpasse seg kulturskolens metoder. Lignende problem har vi i forbindelse med jazz og formell utdanning:

Bringing jazz into the fold of «formal» music has changed the kind of music we can study and practice, the kinds of ensembles we offer our students, the kinds of instruments, and the kinds of histories and theories we can learn. It has not substantially changed the ways in which we can study and teach music (Karlsen & Väkevä, s. 59).

Med andre ord er det jazzen som har blitt mer formell, ikke metodene som har blitt mer uformell. Det kan virke som at å spille folkemusikk i kulturskolen kun er akseptert når det foregår i former som allerede er etablert og akseptert i kulturskolen, nemlig ved bruk av orkester og klassiske innøvningsmetoder. For at elevene skal kunne lære seg hvordan en skal spille folkemusikk på «en folkemusikers vis» er det derimot nødvendig at innlæringen og øvingene blir gjort på den måten det blir praktisert i folkemusikkmiljøet. Kulturskoleelevene må få muligheten til å kunne ta del i folkemusikkmiljøet i stedet for at spellemannslaget skal ta del i kulturskolemiljøet. Innøvingen må skje ved hjelp av spellemannslagets metoder og i samarbeid med spellemannslaget selv.

Historien kan fortelle om et visst sprik i mellom den formelle og den uformelle musikkopplæring. Det har blant annet vært en del motstand blant annet mot å ta jazzen inn i den formelle musikkutdanning og akademia;

When I went to college, I could have been expelled for playing jazz. The official attitude about jazz was not good then. I had to practice my saxophone in the laundry room of the dormitory at night because I could not enter college and practice the saxophone as a part of the studies. I had to major on the clarinet. It seems to me that it was a European thing they were trying to uphold (Karlsen & Väkevä, s. 60).

En lignende historie ble meg fortalt av en av informantene i mitt forskningsprosjekt, fra da han gikk på en folkehøgskole på Innherred;

M2: *Jeg var nede i kjelleren og øvde, for å spille på rommet ble ikke aktuelt der da, dessverre, så jeg bar spillet i fra tredjeetasjen og langt bort i gjennom. Det var en til som spilte trekkspill, pianospill, og vi spilte en del sammen. Da spilte vi «Kveld i Trollheimen» etter Andrew Walter og litt i Gulmoen-heftet og forskjellig. Så det var smått og snevert forholdsvis da, på folkehøgskolen, i forhold til hva jeg ønsket da. Hadde det vært den musikkskolen som det er i dag, men trekkspillærer og... da hadde jo det vært noe, det hadde vært... så jeg er født for tidlig og det er for sent.*

Som vi kan tolke av sitatet ovenfor så har folkemusikken tradisjonelt ikke blitt regnet som bra nok i skolesammenheng, noe som har vært kilde til frustrasjon for flere av mine informanter;

M6: *I musikkskolen spilte jeg klassisk, for jeg hadde jo en klassisk lærer, men egentlig ville jeg ikke spille det. Jeg ville spille folkemusikk, men jeg fikk bare til nød en og annen valsen. Til slutt så gikk det så langt at jeg truet med å legge fiolinen på hylla hvis jeg ikke fikk det som jeg ville, så... jeg fikk ny lærer. Da var jeg 14 år og møkk lei av alt det der klassiske. Jeg gadd ikke å øve heller. Jeg tror det at hadde jeg fått det som jeg ville litt før, så hadde jeg øvd mer og vært en bedre musiker enn det jeg er i dag, men det er sånn at en bare kan gjette... en kan jo ikke vite det sikkert.*

M3: *Det var gammelslåtter jeg var interessert i, så jeg begynte nå med det da, men du vet... det var nå liksom sånn den tiden da, at når man skulle ha undervisning så måtte en lære å spille «skikkelig» fiolin da, som de kalte det, så undervisningen var basert på klassisk. Det var klassisk som ble holdt for å være ordentlig musikk. De der slåttene de... ja, det var jo på 60-tallet det her vet du og tradisjonsmusikk var ikke «in» på den tiden. Slåtter og folkemusikk det var noen ting som bare gamle spillemenn holdt på med, men jeg fortsatte nå litt med det likevel da, inn i mellom at jeg tok undervisning på klassisk. Jeg spilte gammelslåtter da jeg ble lei av å spille de klassiske leksene jeg fikk hos læreren.*

De siste årene har det derimot blitt mer og mer folkemusikk i skolen og på flere kulturskoler undervises det i folkemusikk, men det jeg har sett gjennom mine tidligere erfaringer fra kulturskolen, så blir folkemusikken ofte bare brukt som en avveksling og ikke som et fullverdig fag. En av grunnene til dette kan kanskje være at slåttene blir sett på som musikk som er forholdsvis «lett» å lære, noe som gjør at det er ikke noe som en trenger å bruke så mye verdifull undervisningstid på. Det ser nemlig veldig lett ut, hvis man studerer notene. Notene ser enkle ut, fordi de er så lite detaljerte. Sjangeren blir på denne måten ofte misforstått av musikere som ikke har folkemusikkbakgrunn, fordi de tror at folkemusikk er en enklere sjanger enn den er. De tenker ikke på at musikken inneholder mye mer enn det som står nedskrevet på notearket.

7.4 Musikalske normer og regler – taus kunnskap

En av grunnene til at folkemusikken er lite brukt i kulturskolen kan være at de lærerne som jobber der ikke kjenner til den norske slåttetradisjonen og har vanskeligheter med å forstå hvordan det skal høres ut rent rytmisk. *«Rytmen – eller takta som det heiter på spelemannsspråket – er eit grunnleggjande element i slåttemusikken. Det heng sjølvsagt saman med at slåttane i fyrste rekkje er dansemusikk. Det er eit nært og gjensidig forhold mellom dansar og spelemann»* (Stubseid, 1992, s. 98). Det er med andre ord veldig viktig å forstå rytmen om en skal utøve folkemusikk.

Gjennom årene har mange av fiolinlærerne ved kulturskolen vært av utenlandsk opprinnelse og først og fremst klassiske fiolinister. På grunn av at det nedskrevne slåttrepertoaret er såpass mangelfullt som det er, for eksempel når det gjelder rytme, så blir det vanskelig for en klassisk fiolinist å tilegne seg de kunnskapene som er nødvendige for å formidle tradisjonell slåttemusikk uten selv å oppsøke folkemusikkmiljøet. *«Notasjonssystemet som vert bruka i dag gjev oftast eit dårleg bilete av rytmen i slåttane. Dette gjeld for slåttar både i 2-takt og 3-takt»* (Stubseid, 1992, s. 100). Når det gjelder hvorfor notene er såpass mangelfulle kan dette skyldes at de som har skrevet dem ned ikke har hatt tilstrekkelige notekunnskaper, men det kan også skyldes at noter ikke har blitt sett på som viktig på grunn av at en «ekte spellemann» skal kjenne på kroppen hvordan musikken skal være. Noen har til og med godt så langt som til å si at notene ødelegger for spellemannen; *«Mange hevda at notane ville øydeleggje den tradisjonelle spelstilen – enkelte gjekk så langt som å hevde at berre det å kunne lese notar var til stor skade for ein spelemann»* (Stubseid, 1992, s. 81). Om det er riktig at notene

ødelegger for spellemannen kan nok diskuteres, men noe en kanskje kan være enig om er at notene i seg selv ikke er nok for å klare lære seg å «kjenne» om musikken er riktig.

Som spelemann kan ein «kjenne» om bogestrøka er rette eller galne. Dette er fordi ein slått best kan samanliknast med ein levande organisme – det heile må samsvare til den minste detalj: Skal rytmikken kome fram, må bogestrøka utførast på ein bestemt måte, innanfor ei viss variasjonsavgrensing. Denne kjensla kom inn etter kvart, og det skulle «sitje» både i kropp og sjel (Stubseid, 1992, s. 56).

Musikkfølelsen skal altså «sitje både i kropp og sjel». Utfordringen blir derfor å finne ut hvordan en skal få denne musikkfølelsen til å sette seg i kropp og sjel, noe som jeg tror er vanskelig hvis en ikke skal innlemme det gjeldende miljøet i tilegnelsesfasen. En av informantene fra spellemannslaget påpeker også at det er viktig å ha hørt musikken først hvis en skal kunne nyttiggjøre seg notene;

M3: *Hvis man skal lære en slått etter noter, så må man ha hørt den først så en vet hvordan det skal høres ut rytmisk.*

For å kunne spille folkemusikk slik at det høres ut som folkemusikk så forutsetter det altså at musikerne har lært seg de musikalske normene innenfor sjangeren. Normene læres gjennom lytting, samspill og samvær med andre innenfor kulturen, for eksempel dansere. En pols er ikke en pols hvis du ikke spiller den i polstakt. Polstakten kan du ikke lese ut i fra notene, men du må lære den gjennom å se, høre eller til og med danse. Du må la rytmen bli en del av ditt bevegelsesrepertoar. Du må lære deg å føle at det blir riktig. Denne typen kunnskap er det vanskelig å få bare ved å være elev ved en skole, og det er vanskelig for en enkelt lærer å formidle denne typen kunnskap alene, men i samarbeid med et spellemannslag kunne elevene fått erfaring med denne sjangeren gjennom selv å ta del i miljøet.

Kap. 8: Endring, påvirkning og revitalisering av tradisjonsuttrykk på Innherred

«Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt...» skriver Arne Bjørndal og Brynjulf Alver i sin bok som ble utgitt i 1985. Dette sitatet ble også tittelen på Georg Arnestads avhandling fra 2001, og jeg vil nok påstå at det også i dag er viktig å huske nettopp det at vi er i stadig endring. Kulturen, samfunnet og musikken endrer seg, og det har betydning for oss alle, også for undervisning og hva som blir vektlagt i skolesammenheng. I dette kapittelet ønsker jeg å belyse endring, påvirkning og revitalisering av tradisjonsuttrykk på Innherred gjennom å ta for meg historien til Signevalsen, hvordan denne valsen ble videreført og dens status i forbindelse med folkemusikkopplæringen på Innherred.

8.1 Historien bak «Signevalsen»

Signevalsen ble komponert av Ole Raffelsen Langlie fra Henning i Steinkjer kommune. Ole Raffelsen Langlie var felespiller, men ble mest kjent som komponist, og «Ole Langlie-slåtter» har i senere tid blitt et eget begrep innen nord-trøndersk tradisjonsmusikk. Ole Langlie-slåttene kjennetegnes med å være rolige i rytmen og faste i formen, ofte med et vemodig preg. Han brukte mye d-moll og f-dur. Han var gift med Signe Bjørnhus, som også var musiker, og de samarbeidet ofte i sitt musikalske arbeid.

Ole Raffelsen Langlie var sønn av Raffel Langlie. Raffel Langlie hadde mange søsken og to av hans brødre, Johannes og Andreas, var også musikere. Johannes, Raffel og Andreas utmerket seg som musikere og fikk betegnelsen «*Langligutan*». Langligutan spilte og komponerte gammelslåtter i mange år på midten av 1800-tallet. De spilte i over 200 brylluper i distriktet. Johannes og Raffel spilte fiolin og Andreas spilte cello. Raffel ble en stor inspirasjon for sin sønn Ole Raffelsen Langlie.

Ole Raffelsen Langlie deltok på landskappleiken, men han oppnådde aldri noe godt resultat. Ole Langlie spilte slåtter i b-tonearter, og det ble ikke godt mottatt av dommerne. Grunnen til det er antagelig at b-tonearter var veldig uvanlig på kappleik på denne tiden. I dag er derimot b-tonearter vanlig å høre på kappleik, noe som viser at det har over tid skjedd en

modernisering av kappleikene også, selv om kappleikene har som mål å framstille det tradisjonelle musikkuttrykket.

Ole Raffelsen Langlie døde barnløs bare 26 år gammel etter en hopprennulykke. Å videreføre hans komposisjoner ble dermed opp til Signe og hennes senere etterkommere, men Signe sørget dypt over sin ektemanns død og spilte derfor meget sjelden Ole Raffelsen Langlies komposisjoner. Likevel klarte hun å formidle videre litt av deres musikalske samarbeid. Av og til syntes hun at hennes avdøde ektemanns komposisjoner ble for dystre og da laget hun gjerne et forslag til avslutning av slåttene i den lysere b-dur. Hvis man studerer originalnedtegnelsen av *Signevalsen*, ser man at den siste delen er skrevet i nettopp b-dur. Den siste delen er derfor mest sannsynlig skrevet av Signe. Signe revitaliserte på denne måten sin manns komposisjon, ved å gi den et lystigere preg. Når det gjelder navnet til valsen, så hadde Ole Raffelsen Langlie egentlig tenkt å kalle valsen *Lengselsvals*, men da det ferdige produktet forelå, ble navnet *Signevalsen*.

Signe ble senere gift med Lorentz Ryan, som hun fikk barn med. Signe dyrket sang og musikk hele livet og ble en inspirasjonskilde for sine barn, barnebarn og spellemenn fra distriktet, blant annet den kjente spellemannen Hilmar Alexandersen.

8.2 Revitalisering av *Signevalsen*

Det er mange artister og komponister i senere tid som har hatt interesse av og ønsket å ta vare på *Signevalsen*. *Signevalsen* er originalt skrevet for fiolin med besifring. Leif J. Ryan brukte originalnedtegnelsen da han i 1990 skrev ut notene til *Signevalsen* på nytt. Melodien har han skrevet som direkte avskrift av håndskrevne noter etter Signe Bjørnhus, og i tillegg har han komponert en stemme for piano, men *Signevalsen* har kommet tilbake med fornyet styrke gang etter gang, både før og etter Leif J. Ryans nedtegnelse. Revitaliseringen av *Signevalsen* har blant annet bestått av nye arrangementer, nedtegnelser og tilpassing til ulike typer ensembler, også til bruk i kulturskole. Den har blitt arrangert for orkester av flere forskjellige komponister, og framført av blant annet Kringkastingsorkesteret. Det er blant annet en komponist fra Steinkjer, Per A. Hegdahl, som har arrangert *Signevalsen* for symfoniorkester. I hans komposisjon begynnes det med en sakte marsj som går over 35 takter. *Signevalsen* kommer inn i takt 36 og framføres som sakte vals.

Signevalsen har også blitt arrangert av Henning Sommero og gruppen Dalakopa. Henning Sommero arrangerte den som Kyrie i en gammeldansmesse for blandakor og gammeldans- og improvisasjonsgruppe. Koret kommer her inn allerede fra første del med teksten «*Kyrie eleison*», for så å komme inn i tredje del med teksten «*Christe eleison*». Signevalsen har altså gjennom sangtekst blitt tilpasset en kirketradisjon. Signevalsen avsluttes her med repetisjon av første del, noe som heller ikke er helt vanlig for midtnorsk slåttetradisjon. Slåttene i midtnorsk tradisjon blir, som sagt tidligere i avhandlingen, vanligvis spilt med samtlige repetisjoner to ganger. Henning Sommeros gammeldansmesse har blant annet blitt framført i forbindelse med Hilmarfestivalen, framført blant annet av det spellemannslaget som vi blir kjent med i denne avhandlingen. Dalakopa framfører den som moderne spellemannslag, men instrument som fiolin, trekkspill, fløyte, bass og gitar. Signevalsen blir av Dalakopa spilt i tradisjonell dansetakt.

Signevalsen ble også gitt ut på en cd kalt «*Blåin*» produsert av Bagabu Ungdomslag i forbindelse med 100-årsjubiléet i Bagabu ungdomslag i 1999. De fleste slåttene på denne cd'en er slåtter som også er nedskrevet i Moen-heftene. På «*Blåin*» blir Signevalsen spilt av Eva Anita Renaa Eggen og Odd Sæheim fra Henning/Sparbu. Arrangementet av valsen er underskrevet Odd Sæheim.

Jeg vil til slutt nevne at Signevalsen også har blitt framført av artist Ove Bjørken, der Signevalsen blir framført på instrumentene piano, sologitar og perkusjon, med en kort fiolinintro.

8.3 Signevalsens rolle i forbindelse med folkemusikkopplæring på Innherred

Det er ikke mange Innherredsslåtter som har blitt mye brukt i kulturskolesammenheng. Jeg har observert tidligere at de slåttene som oftest blir brukt i kulturskolen er svenske slåtter. Grunnen til dette kan ha vært det at svenskene var forholdsvis tidlig ute med utbyggingen av musikkskoler, noe som har hatt mye å si for utviklingen av tilpasset undervisningsmateriale. Svensk undervisningsmateriale er ofte å se også i norske kulturskoler, noe som har resultert i at mange kulturskoleelever kjenner slåtter som «*Karis-Pers polska*» og «*Gånglåt från Äppelbo*». Signevalsen er derimot en av de få Innherredsslåttene jeg har sett har blitt brukt i kulturskolesammenheng på Innherred, og det finnes mange arrangementer på denne slått.

Signevalsen var også en av de første slåttene jeg var med og spilte på. Da var jeg 6 år gammel og spilte et enkelt komp;

SIGNEVALSEN 3. Fiolin

MUSIKK-HUSETS FORLAG A/S

Ill. 13: Signevalsen, komp-stemme

Signevalsen er ikke en av de enkleste slåttene å spille, i og med at det innebærer at den som skal spille både må mestre posisjonspill og b-tonearter, men ved hjelp av et tilrettelagt komp kunne selv de yngste fiolinelevne delta. Som nevnt tidligere i avhandlingen så har også Geir Egil Larsen arrangert en del slåttemusikk til bruk i musikkskolesammenheng, og flere av disse arrangementene har jeg selv sett i bruk ved kulturskolen. Noen av de mest kjente av de slåttene Geir Egil Larsen har arrangert er reinlenderen «*Styggen på låven*» etter Odin Oksås og pariserpolkaen «*Den 99'an*» etter Charles Karlsen. Disse slåttene er mye brukt i kulturskolene på Innherred, men en av mine informanter i spellemannslaget nevner at de er brukt så mye at de begynner å bli «utslitt» og «oppbrukt», noe som antagelig tyder på at det kanskje er på tide å utarbeide noen nye arrangementer. Det kan imidlertid være en utfordring å arrangere slatter hvis en ikke er kjent med sjangeren. Noen av mine informanter i spellemannslaget nevner under en av øvingene at arrangementene de har fått fra kulturskolen er utypiske for sjangeren i enkelte deler og at de gjerne kunne tenkt seg å endre litt på dem. Å endre på arrangementene er imidlertid noe som vanskelig lar seg gjøre i og med at spellemannslaget øver for seg og kulturskolen for seg, og kulturskolen er avhengig av å lære det inn korrekt etter notene. Et samarbeid mellom kulturskolen og spellemannslaget om også det å utarbeide arrangementer kunne kanskje være fruktbart i denne forbindelse.

Kap. 9: Festivalenes rolle i folkemusikkopplæringen på Innherred

Spellemannslaget kan fortelle om en avmålt holdning fra kulturskolen sin side, når det gjelder spillemannslagets praksis. Kulturskolen har imidlertid i senere tid, i år 2012, inngått samarbeid med spillemannslaget på Hilmarfestivalen som arrangeres årlig i Steinkjer i november.

M4: *Det er prøvd å få til samarbeid noen ganger opp i gjennom tiden, men vi har vel aldri klart å få noe tydelig hull på det, men nå er det jobbet med et prosjekt i forbindelse med Hilmarfestivalen. Vi skal prøve å spille noen melodier sammen med elevene på noe som kalles middagsdans.*

I: *Skal elevene være med på spillemannsmønstringen også?*

M4: *Nei, det tror jeg ikke. Og det som jeg synes er mest synd da, det er at vi ikke skal øve sammen med dem.*

I: *Skal dere ikke øve?*

M4: *Nei, de skal spille de samme melodiene som vi spiller her, også skal vi treffes på festivalen og spille dem sammen.*

I: *Så dere skal ikke spille sammen før festivalen?*

M4: *Nei, det var det ikke noen vilje til å i det hele tatt vurdere å prøve, tror jeg... fra kulturskolen sin side altså. Det var ikke interessant som tema i det hele tatt, så det er bare en forsiktig oppstart ja... på et håp om en gang få til et samarbeid og et håp om å få til noe rekruttering igjen da.*

I: *Tror du øvingsmetodene i spillemannslaget er veldig forskjellig fra metodene som blir brukt i kulturskolen?*

M4: *Jeg velger å tro at det er visse likhetstrekk i dag ja. Jeg tror det er mer likt i dag enn det var da jeg holdt på å lære meg å spille da jeg var yngre.*

I: *Hva tror du har forandret seg?*

M4: *Jeg tror at de er friere med hensyn til melodialg og at de er friere i måten å spille på. Da jeg begynte var det kun symfoniorkester og presis... eh, hva skal jeg si... fiolinistdyrking på et hvis da. Det var det som var forbildet og da ble det litt stivt... og mer etter notene og mer... men det er klart at det, rent pedagogisk sett, så har det skjedd mye både i skole og i kulturskole, så jeg tror det er friere i dag. Jeg tror ikke det er så stor forskjell i dag som det var nei.*

I: *Så du mener at det hadde vært mulig å få til å øve sammen?*

M4: *Ja, det tror jeg. Jeg tror faktisk at det skulle gått veldig bra.*

Samarbeidet gikk altså ut på at kulturskoleelevene skulle spille sammen med spillemannslaget på festivalen, men kulturskolen var, i følge min informant, ikke interesserte i å øve sammen med spillemannslaget. De øvde derfor på hver sin kant. Hvorfor de ikke skulle øve sammen, hadde ikke mine informanter i spillemannslaget noen forklaring på, så jeg som forsker kan bare spekulere og stille spørsmål. Skyldes det kanskje skepsis til spillemannslagets metoder? Er ikke spillemannslaget finkultur nok? Hilmar Alexandersen har gjort folkemusikk til finkultur ved å «importere kulturgods fra høgstatusområda», en

tradisjon som familien Larsen bringer videre. Er det derfor kulturskolen synes det er greit å la elevene spille sammen med spellemannslaget nettopp på Hilmarfestivalen?

Hilmar Alexandersen gav mange av Innherredsslåttene status gjennom å gjøre dem til sine. Slåttene blir i dag referert til som «*Hilmarslåtter*» og utgjør en stor del av spellemannslagetets repertoar. Åge Aleksandersen har uttalt at han kunne høre om det var Hilmar som spilte eller ikke hvis han tilfeldigvis hørte slåttemusikk i radioen. «...*jeg kan høre om det er Hilmar som spiller når det er folkemusikk på radioen. Han hadde nok et helt spesielt strøk med buen*» sa Åge Aleksandersen til Steinkjer-avisa i 2012. Denne uttalelsen kom han med i et intervju i forbindelse med at han selv skulle ha en konsert under Hilmarfestivalen, 2012. Dette sitatet understreker at Hilmar hadde en helt egen måte å formidle slåttene på.

9.1 Legitimering av festivaler

Ifølge Norsk Musikkinformasjons bransjeregister finnes det i dag rundt 400 festivaler i Norge som har musikk som hovedfokus. Dette betyr at antallet norske musikkfestivaler er nesten tidoblet i løpet av de siste 20 årene. Som konsekvens av festivaliseringen som har foregått de siste 20 årene, så har festivalene fått en svært sentral rolle som formidler av musikk i Norge, spesielt utenfor de kulturelle sentraene i større byer. En annen konsekvens av festivalveksten er at ikke alle festivalene går rundt økonomisk, men på den andre siden så skjer det en stadig profesjonalisering av bransjen. Det gjør også konkurransen hardere. Å legitimere festivaler på en god og overbevisende måte blir derfor stadig viktigere for festivalkomiteene.

Det er mange måter å legitimere festivaler på, avhengig av hvilken festival det er og hvilken musikk sjanger som ønskes å få frem i lyset. Jeg konsentrerer meg i denne avhandlingen om festivaler som har norsk tradisjonsmusikk som hovedfokus i og med at jeg ønsker å belyse hvordan festivaler kan bli brukt i forbindelse med folkemusikkopplæring.

Folkemusikkfestivaler, blant annet Hilmarfestivalen, legitimeres med at de vil bidra til at barn og ungdom får oppleve, lære og utøve folkemusikk og folkedans, en sjanger som det ofte ikke blir fokusert så mye på ellers i undervisningsåret. En av informantene i spellemannslaget håper også at Hilmarfestivalen kan bidra til økt rekruttering til spellemannslaget;

M1: *Det har da vel kommet i gang litt mer folkemusikk i musikkskolen gjennom Hilmarfestivalen da, og det kan jo kanskje være en vei å gå som kan føre litt mer frem*

da, for Hilmarfestivalen er jo såpass stor og kjent, som har mye flinke musikere inne i bildet, og det tror jeg nok er viktig for å få med ungene inn i folkemusikkmiljøet. Så vi håper jo det at vi kanskje kan få nyte litt godt av det etter hvert.

At det er lite folkemusikk i kulturskolen bekreftes av min informant fra spellemannslaget som også er elev ved kulturskolen. Han sier at det de spiller av folkemusikk er det de skal spille på Hilmarfestivalen, ellers i året så er det lite folkemusikk.

I: *Hva spiller dere på kulturskolen?*

M5: *Nei, det er mest klassisk ja. Det er jo noe gammeldans også, mot Hilmarfestivalen.*

I: *Hvor lenge øver dere på gammeldansen før festivalen?*

M5: *Vi får notene lenge før, men det meste av øvingen skjer en måned før.*

I: *Spiller dere sammen med spellemannslaget da?*

M5: *Jeg har aldri spilt sammen med spellemannslaget sammen med kulturskolen nei.*

Mange festivaler, for eksempel Telemarkfestivalen, argumenterer også for at rekruttering gjennom formidling av gode konsertopplevelser og tilrettelagt kursvirksomhet er nødvendig for å ivareta og videreføre tradisjonsuttrykk til nye generasjoner. En folkemusikkkunstner som har blitt trukket frem av mine informanter som kan gi gode konsertopplevelser er Gjermund Larsen.

Jeg har et ønske om å skape noe nytt med utgangspunkt i folkemusikken. (...) Ofte kan jeg komponere låter som beveger seg mellom tradisjoner, samtidig som jeg velger å spille de på en tradisjonell måte. Og man kan selvfølgelig gjøre det motsatte. Det betyr at det ikke bare er hva jeg spiller som er viktig, men også hvordan jeg spiller det. (Gjermund Larsen til «Vårt land», 2010, s. 24).

Det Gjermund Larsen sier her kan vi kanskje sammenligne med Hilmar Alexandersens praksis. Han var, som nevnt tidligere i avhandlingen, opptatt av å bevare «*gammel tonalitet*», samtidig som han ville sette sitt eget preg på musikken. Den gamle tonaliteten viser seg ikke bare gjennom hva Hilmar spilte, men kanskje først og fremst gjennom hvordan han spilte. Vi kan kanskje snakke om gammel tonalitet i form av klang og spilleteknikk. Gjermund Larsen har selv sagt at han får inspirasjon fra Hilmar Alexandersen, så kanskje er det nettopp dette Gjermund Larsen også gjør i sin musikkutøvelse?

Det kan diskuteres om modernisering av tradisjonsmusikk egentlig er bra for den opprinnelige tradisjonsmusikken. Modernisering fører naturligvis med seg at uttrykket endrer seg. Per Åsmund Omholt skriver at vi i dag kan;

...observere hvordan enkelte markører kan bli forsterket eller fordreiet, for eksempel at musikalske elementer som i en dialekt-diskurs oppfattes som typiske for en lokal eller personlig stil, blir overdrevet og gjort tydeligere enn det en egentlig kan belegge gjennom arkivmateriale (Omholt, 2007, s. 10).

Modernisering kan kanskje med andre ord være med på å vise et uriktig bilde av hva folkemusikk og tradisjonsuttrykk egentlig er, men jeg tror også at forsøk på å modernisere tradisjonsmusikk kan være med på å holde fast i fortidsperspektivet av musikken, og også hjelpe oss til å forstå hva folkemusikk betyr i vår tid. Modernisering betyr at man forsøker å blande noe nytt med noe gammelt. Kanskje kan denne prosessen bidra til at vår kulturarv ikke blir glemt, og kanskje kan det også bidra til at flere ungdommer ønsker å fortsette å spille? En av mine informanter sier under et av intervjuene at han tror det er vanskelig å motivere ungdommene hvis det blir for gammeldags;

M6: *Tradisjonelt sett så forbindes folkemusikk med en halvgammel kall som sitter i et hjørne og ser litt sånn halvsur ut. Skal ungdommer få interesse for det må man vise seg mer, arrangere det litt mer, vise at det er artig å spille det. Enkelt og greit. Ikke sitte på en stol i et hjørne. Jeg tror det kunne ha fengst flere hvis det hadde syntes bedre at det ikke bare er sure, gamle gubber som driver med det. De som driver med det må tørre å løfte blikket, ikke bare stå og se ned i gulvet, men se på dem som hører på og frem med brystkassen og vise at det her er artig. Det her er tøft! Og faktisk vise litt humør. Det tror jeg hjelper. Folkemusikkmiljøet er litt gammeldags. Jeg vil tro det vil snu seg i løpet av en tiårsperiode. Da finnes de ikke mer, alle de der særkjerringene, men det er litt lenge å vente, og det snur ikke automatisk for å si det sånn, så... nei, man må bare stå på og vise at det er artig!*

Vi har en svært rik folkemusikkarv å forvalte, og kanskje vil det være fruktbart for alle som er interesserte i å bevare folkemusikkarven å se verdien av både konservering og rekontekstualisering, eller sagt på en enklere måte; å se både bakover og fremover i tid samtidig.

Folkemusikken er, som vi vet, en tradisjon som er blitt overlevert fra generasjon til generasjon og vi må dermed anta at folkemusikken stadig har blitt fornyet og endret på.

Folkemusikkopplæringen har vært preget av gehørsbaserte metoder, noe som blir kalt *mundlig tradering* av mange innenfor folkemusikkmiljøet, og en må da regne med at mye av musikken har forandret seg når den har gått fra den ene musikeren til den andre. Noe er kanskje tatt bort og andre ting lagt til, samtidig så har nok måten å fornye musikk på forandret seg mye i de senere år.

Selv om jeg kan argumentere med at spelemenn før også var opptatt av lokale stilarter og mottakelige for endring, var premissene og valgmulighetene helt annerledes. Stabilitet, mindre mobilitet og konvensjoner er stikkord, og når en studerer eldre kildemateriale, er det påfallende hvor vanlig det er (har vært) med familietradisjoner rundt om i landet. Svært mye repertoar har blitt overlevert gjennom flere generasjonsledd, tilsynelatende innenfor nokså snevre sosiale rammer (Omholt, 2007, s. 11).

Signevalsen, som er omtalt tidligere i avhandlingen, er også å regne som en familietradisjon, eller et familieklenodium, overført fra generasjon til generasjon fram til i dag. Per Åsmund Omholts sitat viser også at tradisjonelle musikalske verdier og identitet ofte var knyttet til bestemte steder og små sosiale rammer. Den teknologiske utviklingen i det postmoderne samfunn har bidratt til at kulturelle ytringer ikke er bundne til bestemte steder på samme måte som før. Folk reiser mer enn noen gang, og musikken er tilgjengelig på helt andre steder enn der de opprinnelig hadde sitt historiske utgangspunkt. «*For unge folkemusikere i dag er det mer og mer vanlig å nærmest «shoppe» i ulike stiler og tradisjonsområder i et marked med en stor variasjonsbredde som manifesteres gjennom ulike media, musikalske møter, kurstilbud og studier*» (Omholt, 2007, s. 10). Det at folkemusikere «shopper» i ulike stilarter resulterer ofte i det vi kaller «cross-over». Samtidig kan vi kanskje spore musikkuttrykk og anta og tro at de har lokal tilhørighet et sted. Når det gjelder «cross-over» og festivaler så ser vi at såkalte «cross-over» - band blir mer og mer vanlig på festivalene.

9.2 Festivalisering

Hilmarfestivalen på Steinkjer er et eksempel på utviklingstendensen Gjermund Kolltveit kaller *festivalisering*. Festivalisering foregår i alle musikkformer, men for folkemusikken så går begrepet ut på at «*folkemusikken i økende grad blir profesjonalisert og tilpasset nye framføringsformer som konserter og festivaler*» (Kolltveit, 2009, s. 12). Spellemannslaget jeg har hatt forskningspraksis i arrangerte i mange år et selvstendig arrangement som het «*Spelemannsmønstring*». Dette ble for noen år siden lagt under Hilmarfestivalen. Spelemannsmønstringen er et arrangement som alle kan melde seg på for å spille til konsert eller til dans. Arrangementet er ment som en arena for amatørmusikere.

Da spelemannsmønstringen ble lagt under Hilmarfestivalen førte dette naturligvis til en del endringer. Arrangementet endret karakter og ble tilpasset festivalen. Tidligere hadde Spelemannsmønstringen vært et ganske uhøytidelig arrangement, arrangert blant annet i

Steinkjer Samfunnshus og senere i en kantine på Egge Videregående Skole med en hjemmesnekret plating som hovedscene. Under festivalen ble spelemannsmønstringen flyttet til Dampsaga Kulturhus, med først en konsert i Saga, med utdeling av en pris kalt *Hilmarprisen*. Etter konserten ble det dansespill som, i noen år, gikk i to ulike saler parallelt. Det var den samme oppdelingen, konsert først og dans etterpå, før det ble flyttet til Dampsaga også, men da det ble lagt under festivalen ble selve konserten kortet inn noe. Deler av den tiden som tidligere ble brukt til å høre ulike grupper amatørmusikere spille, blir nå brukt til for eksempel prisutdeling eller bokpromotering. Det har med andre ord blitt mindre ren musikkutøvelse. Det har også hendt at konserten har blitt forskjøvet eller forkortet noe på grunn av at andre arrangementer har blitt forsinket eller holdt på lenger enn planlagt. Spelemannsmønstringen ble arrangert på Dampsaga et par ganger tidlig på 90-tallet også, første gang i 1992, da også med utdeling av *Hilmarprisen*, men da det ble flyttet til Dampsaga ble det færre påmeldte. «Årets spellemannsmønstring trakk bare 10 grupper, mot 19 i fjor. Uant av hvilken grunn, mente de som S-A snakket med» (Steinkjer-avisa, 06.10.92), sto det skrevet i et av avisutklippene i spellemannslagets utklippsbok. Antallet påmeldte grupper ble med andre ord nesten halvert da det ble flyttet til Dampsaga. Etter at arrangementet ble flyttet til Dampsaga ble det også bare mindre og mindre folk som deltok som publikum, noe som gjorde at arrangementet ble flyttet nok en gang;

Etter fleire år med for få bilettar selde og til dels store undeskott blir spelmannsmønstringa i 2001 flytta frå Dampsaga til Egge videregående skole. Der fekk ein låne kjøkken for servering og mange øvingsrom til tilreisande spelmenn, noe det var problem med på Dampsaga (Kluken, 2009, s. 77).

Da arrangementet ble større og en del av en stor festival, så trakk arrangementet flere folk enn tidligere, både musikkutøvere, publikum og dansere. Det ble med andre ord et mer lønnsomt prosjekt enn det hadde vært tidligere. Publikum ble bredere i den forstand at det trakk til seg mennesker fra ulike miljøer. Det tidligere arrangementet kan nok ha vært karakteristisk på den måten at både utøverne og publikum var «en hard kjerne» som møtte opp hvert eneste år. Spelemannsmønstringen var på denne måten et forutsigbart arrangement, både for utøverne og publikum. Forutsigbarheten ble borte da arrangementet ble en del av en større festival, på grunn av at det varierte mer hvem som meldte seg på.

Jeg vil argumentere for at Spelemannsmønstringen gikk fra å være et arrangement med «lav sceneterskel» til å være et arrangement med «høy sceneterskel». Grunnen til at jeg vil drøfte

denne påstanden er fordi at da arrangementet gikk fra å være et uavhengig arrangement til å bli et festivalarrangement, uteble en god del amatørmusikere. Grunnene til at noen amatørmusikere uteble kan selvfølgelig være mange, blant annet kan det være en grunn at konserten er blitt betydelig kortere enn før, men en av hovedgrunnene kan kanskje være at prestasjonspresset ble for stort. Den tidligere spelemannsmønstringen ble antagelig oppfattet som en nokså ufarlig arena å utøve musikk på. Prestasjonspresset var forholdsvis lite. Selve essensen av arrangementet var å møte gamle kjente, spille gamle slåtter sammen, drikke kaffe og spise sirupsbrød med brunost. *«Mat og kaffe går det mykje av på ein slik kveld. Laurdag gjekk det med 500 koppar kaffe, 18 sirupskaker, fem kilo brunost og sju kilo gaudaost. Menyen er den same år etter år, og snakk om det smakar mellom rundane med skikkelig gamaldans,»* sto det i et av avisutklippene fra 1988 i Spellemannslagets utklippbok, noe som beskriver det opprinnelige arrangementet på en treffende måte. Menyen var forholdsvis enkel og inkludert i billetten. Som festivalarrangement ble ikke maten medregnet i billettprisen lenger. Sirupsbrødet med brunost sto heller ikke lenger på menyen. Som festivalarrangement ble menyen modernisert med at det nå ble servert baguetter. De visuelle forholdene på det opprinnelige arrangementet var også, som menyen, forholdsvis enkle. Konserten og dansespillingen foregikk i en fullt opplyst kantine. Musikken ble spilt fra en hjemmesnekret platting. Amatørpreget var åpenlyst. Overgangen fra Egges skolekantine til hovedscenen i Steinkjer som blir kalt Saga, var stor. Kanskje ble overgangen for stor for noen? Musikken ble nå framført fra en ordentlig konsertscene med egne folk ansatt for å lyd- og lyssette scenen. Ble amatørmusikerne skremt bort? Var det overgangen fra liten til stor scene som var grunnen til at det også i 1992 var lite påmelding til mønstringen? På den annen side så trakk mønstringen til seg profesjonelle aktører da det ble lagt under en festival, noe som antagelig økte kvaliteten på selve spillet/framføringen på konserten. Men det kan likevel diskuteres om dette er en utvikling som er ønskelig. Gjermund Kolltveit skriver at *«festivaliseringen som foregår i alle musikkformer, fører til at artistene må tilpasse sin musikk og prestasjonsform til festivalformatet.»* I praksis, sett i lys av spelemannsmønstringen, så kan kanskje dette bety at de artistene som ikke tilpasser sin musikk og prestasjonsform faller bort. De har dermed mistet sin arena for å delta med sin musikk. Mangfoldet i musikkuttrykk trenger ikke av denne grunn å ha blitt mindre, i og med at det har kommet til nye musikere i stedet for de som har uteblitt, men kanskje består mangfoldet av en mer profesjonalisert musikk i stedet for at det består av amatørmusikk.

Kap. 10: Konklusjon

Jeg har i min masteroppgave valgt å skrive om folkemusikkopplæring på Innherred og hvordan en folkemusiker lærer. Problemstillingen for min oppgave var; *Hvilke innlæringsmetoder anvendes ved innlæring av tradisjonell slåttemusikk i et spellemannslag og hva har folkemusikkmiljøet å tilby den formelle musikkutdanningen?* For å finne svar på min problemstilling brukte jeg de kvalitative metodene *observasjon* og *intervju*, og jeg satte opp noen hypoteser.

10.1 Svar på hypotesene

Den første hypotesen var at folkemusikere lærer gjennom uformelle læringsmetoder. Denne hypotesen fant jeg ut at var bare delvis korrekt, for de fleste av de musikerne som var mine informanter hadde hatt noe formell musikkopplæring og en av informantene var elev ved kulturskolen. Den læringen som foregår på øvingene til spellemannslaget derimot, den vil jeg si er uformell. Mye av den læringen, og opplæringen, som skjer er verken planlagt eller spesielt bevisst for musikerne. Det oppstår spontane læringssituasjoner, for eksempel i form av samspill, samtaler og diskusjoner. Meninger og kunnskap blir utvekslet på øvingene. Noen snakker mer enn andre, men jeg har sett alle mine informanter komme med innspill, noe som igjen fører til at læringen skjer i en stadig vekselvirkning. Det er ikke en person som belærer alle. Alle belærer alle, og alle lærer av alle. Under intervjuene fikk jeg inntrykk av at den læringen som skjer under øvingene ikke er noe de tenker spesielt mye over. En av informantene sa at hun aldri hadde lært noe som helst, verken på spellemannslagets øvinger eller noe annet sted, noe jeg betviler sterkt etter å ha opplevd hennes som musiker. Hennes spill vitner om at hun har lært ganske mye, men kanskje er det slik at vi tenker mer over det vi har lært gjennom formelle læringsmetoder enn det vi har lært uformelt, og hennes musikkunnskap var først og fremst tilegnet gjennom uformelle læringsmetoder. Hypotesen om at folkemusikere lærer gjennom uformelle læringsmetoder, passer med andre ord veldig bra på akkurat denne informanten. Når det gjelder de andre informantene passer som sagt hypotesen bare delvis. Folkemusikere lærer gjennom uformelle læringsmetoder, men ikke bare det.

Den andre hypotesen var at de uformelle læringsmetodene i folkemusikkmiljøet har mye til felles med Suzukimetoden. I og med at både Suzukimetoden og de metodene som blir brukt innenfor folkemusikkmiljøet først og fremst er gehørsbaserte og har som mål å belære elevene mest mulig «naturlig», så har metodene mye til felles. Den største forskjellen er at Suzukimetoden er det skrevet mye om, mens de metodene en finner for eksempel i et spellemannslag er det skrevet lite om. Det er derfor enklere for musikk lærere å benytte Suzukimetoden enn det er å benytte folkemusikkmetoden.

Den tredje hypotesen var at det er mulig å kombinere formelle og uformelle læringsmetoder. Mine informanter mente det var mulig. Spellemannslaget har fra tid til annen arrangert slåttespillkurs, altså en organisert form for opplæring på instrumentet. Kursene kan kalles formell opplæring på grunn av kursenes planlagte form. Spellemannslaget har også arrangert nybegynnerkurs på fiolin. Når det har blitt holdt nybegynnerkurs har det vært fokus på at elevene også skal være med å spille sammen med spellemannslaget. Samspillet med spellemannslaget har blitt introdusert ganske tidlig i prosessen, selv om elevene ikke har lært så mye på instrumentet enda. Elevene fikk altså formell opplæring i form av nybegynnerkurs, og uformell opplæring ved deltagelse i spellemannslaget. Det er med andre ord mulig å kombinere formelle og uformelle læringsmetoder.

10.2 Folkemusikkopplæring på Innherred – Læringsmetoder i et spellemannslag

Musikkopplæringen i det spellemannslaget jeg hadde forskningspraksis i innebærer at den som skal lære å spille instrumentet lærer dette gjennom å delta aktivt i miljøet. Deltagelse i selve spellemannslaget og ikke bare på kursene, samspill og sosialt samvær settes høyt av alle medlemmene i spellemannslaget, og det er hovedsakelig gjennom det sosiale samværet at læring skjer. Nybegynnere og viderekommende musikere spiller sammen. Unge og gamle spiller sammen. Alle er velkomne. Alle kan bli med. Det er ikke så viktig hva du kan fra før, bare du har lyst til å spille. «*Har du lyst, har du lov*», er det et gammelt ordtak som sier. Det ordtaket vil jeg si passer ganske bra på spellemannslaget. Det meste av læringen foregår gjennom gehørsbaserte metoder, men noter blir brukt som et hjelpemiddel. Notekunnskapene blant mine informanter varierer, men alle drar nytte av den noterte musikken i spellemannslagets øvingsprosess. Notene blir spesielt brukt i forbindelse med innøving av nye melodier.

Spellemannslaget repeterer gamle slåtter samtidig som at det øves inn nye. Det er fokus på hele tiden å ha et repertoar som kan brukes når som helst når anledning til å spille byr seg. På denne måten er spellemannslagmetoden veldig lik Suzukimetoden, som også fokuserer på repetisjon og det å bygge opp et repertoar. Mye av øvingstiden til spellemannslaget går med til å holde slåtter ved like. Det terpes ikke mye på teknikk, men å lære seg å spille «riktig takt» er viktig. Det skal kunne danses til det som blir spilt, og for å kunne spille «dansbart» er det viktig at takten blir en del av den enkeltes bevegelsesrepertoar. Å tilegne seg de kunnskapene som trengs skjer i samspill med det gjeldende miljøet. Det er med andre ord en modningsprosess.

Kulturskolen underviser også noe i folkemusikk, men det er ikke den sjangeren som blir mest spilt. Det som har blitt spilt av folkemusikk i kulturskolen har hovedsakelig vært knyttet opp til ulike arrangementer, blant annet Hilmarfestivalen. Da har det blitt øvd inn et bestemt repertoar mot dette arrangementet. I og med at det ikke er kulturskolen jeg først og fremst har forsket på i dette prosjektet, skal jeg ikke gå nærmere inn på kulturskolens praksis her, men jeg mener det er relevant å nevne avslutningsvis at de jeg har snakket med i spellemannslaget gjerne kunne tenkt seg et nærmere samarbeid med den formelle musikkutdanningen.

Jeg har også skrevet litt om endring, påvirkning og revitalisering av tradisjonsuttrykk på Innherred og vært inne på hva festivaler og den økte festivaliseringen av musikkarrangementer har å si for musikkopplæringen og hva som prioriteres videreformidlet av tradisjonsstoff. Det er lett å tenke at revitalisering av tradisjonsuttrykk er noe nytt som har kommet som en konsekvens av det postmoderne samfunn med dets teknologiske utvikling, men jeg har funnet ut gjennom min forskning at musikken har vært endret og revitalisert også tidligere i historien. Musikkulturen har endret seg og blitt utsatt for påvirkning i gjennom alle tider, selv arenaer som har som formål å være så opprinnelige og tradisjonelle som mulig, som for eksempel kappleikene, har blitt påvirket. I min avhandling har jeg brukt «*Signevalsen*» som eksempel for å gi et innblikk i revitaliseringen av tradisjonsuttrykk før og nå, og hvordan valsen har blitt arrangert for ulike ensembler, også til bruk i kulturskolen.

10.3 Hva har folkemusikkmiljøet å tilby den formelle musikkutdanningen?

«*Spellemannslaget kan tilby elevene et miljø*», svarte en av mine informanter på spørsmålet om hva folkemusikkmiljøet kan tilby den formelle musikkutdanningen. Det er i dette tilfellet

snakk om et samspillmiljø, en arena for å treffe andre musikere og for å spille sammen. En får også kontakt med dansere og andre som engasjerer seg innen miljøet. En får lære gjennom å delta. Det sosiale er på mange måter det viktigste, og det sosiale aspektet blir trukket frem av mange av mine informanter som noe av det som gir dem motivasjon til å fortsette å spille. En får også treffe mange nye mennesker i forbindelse med at spellemannslaget er ute og spiller på ulike steder, og spellemannslaget blir spurt om å ta på seg forholdsvis mange spilleoppdrag. Det er mange som ønsker deres musikk på arrangementene sine, men på grunn av at spellemannslaget er av så liten størrelse så er det ikke alltid det er nok folk til å stille på arrangementene. Et samarbeid med kulturskolen kunne kanskje ha gjort også denne utfordringen mindre?

Mange ungdommer i kulturskolen slutter å spille fiolin. En av grunnene til at ungdommer i kulturskolen slutter kan kanskje være at de ikke ser hensikten i å fortsette når de ser at de ikke har mulighet eller motivasjon for å kunne utvikle seg til å bli profesjonelle musikere. Kanskje kunne kulturskolen, gjennom et samarbeid med spellemannslaget, vist elevene at det ikke er nødvendig å bli profesjonell musiker for å kunne ha glede av musikk. Det er helt greit å ha musikk «bare» som hobby, og en kan utvikle seg og ha mange gode musikkopplevelser, selv om en ikke har det som yrke eller blir best i verden. Ungdommer er også ofte veldig travle. Det er mange aktiviteter å velge mellom og av og til må noe prioriteres bort.

Spellemannslaget har en praksis som tillater medlemmene å være mindre aktive i perioder. Om du ikke har tid til å komme på alle øvingene, så får du likevel lov til å komme de gangene du har tid. Det er med andre ord ikke noe oppmøtepress, bare en møter opp på det en har sagt at en skal møte opp på. Kanskje kan spellemannslaget være den samspillarenaen kulturskolen mangler, med tanke på å ha et tilbud også for dem som ikke har ambisjoner om å gjøre musikken til sitt yrke, som ikke ønsker å spille i orkester eller har mange andre aktiviteter som de også har lyst til å være med på. Jeg snakker ikke i denne forbindelse om å bytte ut kulturskoleundervisningen med spellemannslaget, men at spellemannslaget kan fungere som et supplement til kulturskoleundervisningen og en motivator for å få elevene til å fortsette å spille. Spellemannslaget kan kanskje være et samspilltilbud som elevene selv, i samråd med sine foreldre, kan være med å bestemme om de ønsker å være en del av.

Kilder

Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (red.) 1993; *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget.

Arnestad, Georg 2001; «*Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt...*» *Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg*. Norsk Kulturråd.

Austad, Liv Elin Susegg 2011; *Suzukimetoden og noteopplæring – Didaktiske betraktninger rundt noteopplæring på fiolin i Suzukimetoden*. Masteroppgave i fagdidaktikk, studieretning estetiske fag. Program for lærerutdanning. NTNU.

Bakka, Egil 1978; *Norske dansetradisjonar*. Det Norske Samlaget.

Blix, Hilde 2004; *Notelesing, hva slags lesing er det? Didaktiske betraktninger rundt hørelærefaget – sett i lys av språkopplæringsteorier*. Eureka Forlag. Høgskolen i Tromsø.

Blix, Hilde 2006; *Hva slags forståelse behøver en noteleser? (Artikkel skrevet i forbindelse med nasjonal musikkforskerkonferanse i Oslo 2006)*, EUREKA DIGITAL 12-2006.

Høgskolen i Tromsø. Ligger i pdf-format på:

<http://www.ub.uit.no/munin/bitstream/10037/2274/1/article.pdf>

Bjørndal, Arne og Alver, Brynjulf 1985; *- og fela ho lét – Norsk spelemannstradisjon*. Universitetsforlaget. 2. utgave.

Dunlap, Linda L. 2004; *What All Children Need: Theory And Application*. University Press of America.

Everett, Euris Larry & Furseth, Inger 2004; *Masteroppgaven – Hvordan begynne – og fullføre*. Universitetsforlaget.

Green, Lucy 2002; *How Popular Musicians Learn – A Way Ahead for Music Education*. Ashgate.

Halvorsen, Anne Berit 2004; *Notene – i min egen rytme*. Emneheftet utgitt av Norges Musikkorps Forbund i samarbeid med Warner Chappel Music Norway A/S og Norsk Noteservice as.

Hanken, Ingrid Maria og Johansen, Geir 1998; *Musikkundervisningens didaktikk*. Cappelen akademisk.

Haugan, Anne Svånaug m.fl. 1996; *Kvint og Kvart – Folkemusikk frå Buskerud*. Folkemusikksenteret i Buskerud.

Haugfos, Tine 2010; *Slik blir barnet glad i musikk*. I: Foreldre & Barn.
<http://www.klikk.no/foreldre/lek/article637052.ece>

Johannessen, Asbjørn m.fl. 2009; *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Abstrakt forlag. 3. utgave. 5. opplag.

Juul, Kjersti 2010; *Midt I mellom-musikeren*. I: Vårt land, onsdag 29. September 2010. Side 23-24.

Karlsen, Sidsel og Väkevä, Lauri 2012; *Future Prospects for Music Education: Corroborating Informal Learning Pedagogy*. Cambridge Scholars Publishing.

Kluken, Morten 2009; *Med Bondeungdomslaget i Steinkjer i 100 år – 1909-2009*. BUL Steinkjer.

Knudsen, Ragnhild 1998; *Toner, tegn og tradisjoner – Om mål og metoder i fiolin. og hardingfeleopplæring*. Hovedoppgave i musikk. Avdeling for musikkvitenskap. Institutt for musikk og teater. Universitetet i Oslo.

Kolltveit, Gjermund 2009; *Norden som folkemusikalsk region*. I: Norsk folkemusikklags skrifter nr. 23. Side 7-34.

Kvale, Steinar og Brinkmann, Svend 2009; *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Akademisk. 2. utgave. 1. opplag.

Mak, Peter m.fl. 2007; *Formal, non-formal and informal learning in music*. Lectorate Lifelong Learning in Music. Prince Claus Conservatoire, Groningen & Royal Conservatoire, The Hague, The Netherlands.

Marstal, Inge 2004; *Dit musikalske barn – om betydningen af at stimulere barnets medfødte musikalitet*. Aschehoug Dansk Forlag.

Moe, Jan Erik 2012; *Alexandersen og Aleksandersen*. Artikkel i Steinkjer-avisa, Fredag 21. September 2012, s. 10.

Myhre, Jorid Elvine 2009; *Arvid Egge – Sjøvant Spøllmainn*. Egge Historielag.

Nyhus, Sven 2003; *Hilmar Alexandersen – spelmanen og slåttene*. BUL Steinkjer.

Nymo, Johan 1979; *ABC i felespel med slåttegrep*.

Ofsdal, Steinar 2001; *Norsk folkemusikk og folkedans – En veiledning for lærere*. Aschehoug.

Omholt, Per Åsmund 2007; *Tradisjonsområder – konstruksjon eller realitet? I: Musikk og dans som virkelighet og forestilling*. Norsk folkemusikklag, skrift nr. 20. Side 1-19.

Postholm, May Britt 2010; *Kvalitativ metode – En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Universitetsforlaget. 2. utgave.

Stubseid, Gunnar 1992; *Frå spelemannslære til akademi – Om folkemusikkopplæring i Noreg, med hovudvekt på slåttemusikken på hardingfele*. Forlaget Folkekultur.

Suzuki, Shinichi 1969; *Kunskap med kärlek – Ett sätt at utbilda och fostra*. Oversatt til svensk av Sven Sjögren 2000. Svensk Skolmusik AB.

Suzuki, Shinichi 1969; *Ability Development From Age Zero*. Oversatt til engelsk av Mary Louise Nagata 1981. Suzuki Method International.

Thagaard, Tove 2009; *Systematikk og innlevelse – En innføring i kvalitativ metode*. Fagbokforlaget. 3. utgave.

Yaffey, Carl og Sherman, John 2006; *A Fiddle Player's Guide to Jamming*. Mel Bay Publications.

Musikkutgivelser og noter

Alexandersen, Hilmar 1994; *Hjartespel – Hilmar Alexandersen spelar og fortel*. Buen Kulturverkstad.

Bjørken, Ole m.fl. 2004; *Slåttspel på Innherred – Kjelde-CD 3. Arkivopptak 1959-1990*. Trøndelag Folkemusikklag.

Bjørken, Ove 1996; *Landstryker*. Sonor Records. Spor 15: *Signevalsen*.

Båbu Spellmannslag m.fl. 1999; *Blåin – Båbumusikk*. Bagabu ungdomslag.

Dalakopa 1999; *Trøndertrøkk*. Norske Gram. Spor 11: *Signevalsen*.

Einar Olav Larsen Trio 2011; *Lysblåin*. Etnisk Musikklubb.

Hegdahl, Per A.; *Signevalsen*. Arrangement for symfoniorkester.

Larsen, Geir Egil 1993; *12 fiol-slåttar med lausstrengkomp*. Norsk Musikforlag a.s.

Larsen, Geir Egil 1995; *12 fiol-slåttar 3 – frå Hilmar Alexandersen sitt repertoar*. Norsk Musikforlag a.s.

Moen, Albert 1946; *100 Norske slåtter – Gode gamle og nyere*. Norsk Notestik & Forlag.

Ryan, Leif J. 1990; *Signevalsen*. Direkte avskrift av håndskrevne noter datert oktober 1905, der tittelen «Signe-valsens» er skrevet med Signes egen håndskrift.

Semb, Klara 1970; *Norsk Folkedansar. III. Slåttar til turdansane*. Noregs Boklag.

Sommerø, Henning 1994; *Vindens hjul – Folkemusikk – gammeldansmesse*. Norsk Musikforlag.

Suzuki, Shinichi 1978; *Suzuki Violin School. Violin Part Volume 1-10*. Suzuki Method International.

Andre kilder

BUL Steinkjers egen notesamling.

Forskerens egen notesamling fra nybegynneropplæringen i kulturskolen.

BUL Steinkjers utklippsbok. Diverse avisutklipp fra perioden 1984-1996.

Norsk musikkinformasjons bransjeregister:

<http://www.mic.no/symfoni/kontakt.nsf/bedrifttype>

Norsk Suzukiforbund:

<http://norsuzuki.no/data/documents/Byggesteinene.pdf>

Illustrasjoner

- III. 1:** *Fiolin*. (På forsiden) Hentet fra «Infobilder.com», Internettside for fargelegging, bilder og fotografier; <http://www.infobilder.com/bilde-a-fargelegge-fiolin-i9594.html>
- III. 2:** *Fiolin*. Hentet fra «Wikipedia - den frie encyklopedi»; http://no.wikipedia.org/wiki/Fil:Violin_Details.jpg
- III. 3:** *Trekkspill*. Hentet fra «Store norske leksikon»; <http://snl.no/trekkspill>
- III. 4:** *Bassgitar*. Hentet fra «gear4music», Netthandel for musikkinstrumenter, gitarer, trommesett, digitale pianoer og musikkutstyr; <http://www.gear4music.no/no/Gitar-and-Bass/Black-Knight-CJB-20-Bass-gitar-naturlig/IP7>
- III. 5:** *Kontrabass*. Hentet fra «Wikipedia - den frie encyklopedi»; http://no.wikipedia.org/wiki/Fil:AGK_bass1_full.jpg
- III. 6:** *Gitar*. Hentet fra «Gitarhuset – nettbutikk for gitarelskere»: <http://www.gitarhuset.no/product/3006367/tokai-el-gitar-als48-premium-vf-violin-finish->
- III. 7:** *Bruravals etter Jarle Råen*. Hentet fra BUL Steinkjers notesamling.
- III. 8:** *Reinlender fra Verdal av Arvid Egge*. Hentet fra BUL Steinkjers notesamling.
- III. 9:** *Polskdans etter Anton Henning*. Hentet fra «Moen-heftet nr. 2» av Albert Henning, nr. 42.
- III. 10:** *Signevalsen av O. R. Langli*. Hentet fra «Moen-heftet nr. 1» av Albert Henning, nr. 52.
- III. 11:** *Skit i Skjemstadvatnet av Johannes Hynne*. Hentet fra BUL Steinkjers notesamling.
- III. 12:** *Morravalsen, med fingersetting*. Hentet fra «ABC i felespel med slåttegrep» av Johan Nymo, s. 20.
- III. 13:** *Signevalsen, komp-stemme*. Hentet fra forskerens egen notesamling fra nybegynneropplæringen i kulturskolen.

Vedlegg 1: Informasjonsskriv til spellemannslaget

Til medlemmer av Spelmannslaget BUL Steinkjer

Jeg heter Liv Elin Susegg Austad og er musikk lærer ved Namdalseid Skole og kulturskole. Høsten 2008 fullførte jeg bachelorgrad i faglærerutdanning i musikk. Nå arbeider jeg med en mastergrad i musikkvitenskap. I forbindelse med dette studiet ønsker jeg å drive forskningsarbeid i Spelmannslaget BUL Steinkjer. Jeg spiller selv folkemusikk og arbeider med fiolinundervisning, og ønsker derfor å skrive om læringsmetoder i et Spelmannslag i min masteroppgave.

For å innhente den informasjonen jeg trenger ønsker jeg å observere hvordan Spelmannslaget øver og opptrer. Jeg ønsker også å intervju medlemmene i laget og/eller gjennomføre en spørreundersøkelse. Jeg ber også om tillatelse til å ta video og lydopptak.

I den ferdige masteroppgaven kan det bli aktuelt å sitere samtaler mellom medlemmer av Spelmannslaget og samtidig gi en beskrivelse av situasjonen. Det kan også bli aktuelt å bruke sitat fra intervjuer. Deler av intervjuene vil bli transkribert. Alle opplysningene som kommer fram er konfidensielle og vil bli anonymisert. Alle data (lydopptak, videoopptak, observasjonsnotater) vil bli slettet etter at forskningsarbeidet er avsluttet.

På denne bakgrunn ber jeg om tillatelse til:

- at jeg nå høsten 2011 starter opp med å observere og intervju Spelmannslaget BUL Steinkjer.
- at jeg kan delta i øvingsprosessen.
- at datamaterialet kan bli analysert, tolket og brukt i masteroppgaven.

Alle parter vil bli orientert om arbeidet mitt og hvilke resultater jeg kommer fram til. Dersom noen skulle ha innvendinger til arbeidet ønskes disse innen 13.10.10.

Vennlig hilsen

Liv Elin Susegg Austad

-mastergradsstudent, HINT/HINESNA-

Returslipp. Leveres innen 13.10.10

Jeg gir tillatelse til datainnsamling i Spelmannslaget BUL Steinkjer, og bruk av disse i mastergradsarbeidet.

Dato og underskrift:

Vedlegg 2: Intervjuguide

Intervju med medlemmene i Spelmannslaget

Mann/Kvinne

Født:

Hovedinstrument:

Eventuelle bi-instrument:

Yrke:

Spillebakgrunn:

- Hva var ditt første instrument?
- Når begynte du å spille?
- Hvorfor valgte du det instrumentet du spiller?
- Hvordan var nybegynneropplæringen din på instrumentet?
- Formell eller uformell opplæring?
- Hadde du lærer eller er du «selvlært»?
- Hvem var de første du spilte sammen med?
- Hvilken type musikk begynte du å spille helt i starten av musikkkarieren?
- Når begynte du med folkemusikk/slåttespill?
- Hvilken musikkjanger identifiserer du deg mest med?
- Leser du noter?
- Ble det brukt bøker i forbindelse med din opplæring på instrumentet?
- Har du noen gang brukt musikkinnspillinger for å lære deg slåtter?
- Har du lært om spilleteknikk på instrumentet, hvordan du holder, griper osv.?
- Øver du etyder og skalaer når du øver?
- Har du selv komponert noen slåtter eller annen type musikk?
- Har du arrangert andres slåtter eller annen musikk?
- Mestrer du å «spille med» på en slått du ikke har hørt før hvis du bruker noter?
- Mestrer du å «spille med» på en slått du ikke har hørt før uten å bruke noter?
- Mestrer du å improvisere en 2. stemme til en slått du kan?
- Spilte foreldrene dine, eller har du søsken som spiller?
- Støttet foreldrene din interesse for å lære deg å spille?
- Vil du si at du kommer fra en musikalsk familie?

- Hvem har vært din største musikalske inspirator/forbilde?
- Hva vil du si var din største motivasjon for å lære deg å spille et instrument?

Om Spellemannslagets spill og øvingsmetoder:

- Hva vil du si er de viktigste komponentene i Spellemannslagets øvingsprosess? (samspill, lytting, improvisering, osv.)
- Hvor ofte øver du sammen med Spellemannslaget?
- Hvor ofte øver du alene eller sammen med andre enn Spellemannslaget?
- Hva vil du si er Spellemannslagets forhold til noter?
- Hvilken rolle vil du si at du har i Spellemannslaget? (f.eks. i forbindelse med stemmefordeling, lederansvar, innflytelse i forbindelse med det musikalske innholdet etc.)
- Kan du si litt om Spellemannslagets repertoar?
- Hvor ofte øver dere inn nye slåtter i Spellemannslaget?
- Kommuniserer musikerne seg i mellom mens de spiller? Hvis ja, hvordan?
- Hvordan kommuniserer den musikalske lederen med spellemannslaget?
- Det er vanlig å spille slåtter to ganger, men jeg har opplevd at slåtter har blitt gjentatt flere ganger enn to blant annet når det spilles til dans. Hvordan vet dere at dere skal fortsette å spille?
- Bruker dere gjestemusikere?

Spørsmål stilt kun til den som er/har vært musikalsk leder:

- Har du ledet noen andre ensemble enn spellemannslaget?
- Hvordan opplever du å lede spellemannslaget?
- Er spellemannslaget en vanskelig gruppe å lede?
- Kan du dirigering?

Spørsmål stilt kun til han som enda er kulturskoleelev:

- Hvor lenge har du vært ved kulturskolen?
- Hvilken lærer/lærere har du hatt?
- Kjenner du til Suzukimetoden?
- Hva vet du om Suzukimetoden?

- Hvordan har Suzukimetoden blitt brukt i din undervisning?
- Har kulturskolen hatt noe samarbeid med spellemannslaget?
- Hva vil du si er de største ulikhetene på opplæringen/øvingsprosessen på kulturskolen og spellemannslaget?
- Finnes det noen likheter?
- Hva tenker du om å lære gehørsbasert kontra å lære etter noter, hva er best/enklest/mest fruktbart?
- Bruker du noter når du spiller sammen med spellemannslaget?