

Osa, T.E. & Opheim, B. (2024). Folkesongen frå private rom til scena – endringar i norske folkesongpraksisar frå 1950-talet og fram til i dag. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk* (s. 39–70). Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa491101>

Folkesongen frå private rom til scena – endringar i norske folkesongpraksisar frå 1950-talet og fram til i dag

Tom Eide Osa og Berit Opheim

Innleiing

Utviklinga av *folkesongen* i Noreg dei siste seksti til sytti åra har vore formidabel. Mellom anna i Noreg og i Sverige er det påvist ei *vokal bølge* innan folkesong i tiåra før siste hundreårsskiftet (Gjertsen, 1996, s. 2; Åkesson, 2007). Ein kan omtale denne utviklinga i folkesongen som ei endring frå kvardagssong og allemannseige til nærast ein elitekultur (Espeland, 2002). Der visebølga på 1960- og 70-talet gjorde folkesongen til eit middel til *samfunnsendring*, vart han i den vokale bølga objektivert

som *kunstverk* (Klafki, 2018; Nielsen, 1998).³ I den vokale bølga finn me endringar i form av auka profesjonalisering, institusjonalisering og medialisering av folkesongen.

Denne artikkelen handlar om korleis sentrale aktørar i det norske folkesongfeltet skildrar sine erfaringar med endringar i norsk folkesong. Seks intervju gjev eit innblikk i korleis pionerar innan norsk folkesong som var aktørar i visebølga opplevde dette, og i ei personleg forteljing skriv folkesongar og artikkelforfattar Opheim om korleis ho som folkesongar i dag skapar sin profesjonelle songpraksis. Intervjua gjev grunnlag for ei større forteljing om endringar identifisert i ulike spenningsfelt i den norske folkesongen. Artikkelen handlar om å forstå praksisar der musikk tar form, om utviklingstrekk innafor fagtradisjonar og om å trekke historiske linjer og å analysere og kontekstualisere utvikling i musikalske praksisar over tid.

Folkesong som idé og praksis

Kva historiske kontekstar og vitskapelege perspektiv er problemstillingane våre bygde på? Omgrepet *folkesong* blir knytt til den tyske filosofen og diktaren J.G. von Herder (1744–1803) og til oppfatningar om at nasjonal ånd og karakter – «Volksgeist» – ligg i folkekunsten. Ei logisk følge av dette synet vart å lyfte fram folkekulturen – forstått som bondekulturen – gjennom innsamling og dokumentasjon. Ideane kom frå akademikarar: Det som skulle definere nasjonar, skulle hentast frå det folkelege og historiske. Eit romantisk blikk vart vendt klassemessig nedover og historisk bakover i arbeidet med å skape nasjonale identitetar. Munnleg overføring, stadtilknytting, og det at meining ligg i kva roller musikken har i kulturelle praksisar i bondesamfunn, har blitt sett som karakteristisk for folkemusikk.

3 Tilsvarande ei utvikling frå kritiske og formale danningperspektiv til materiale og kategoriale (Nielsen, 1998).

Forfattarane av denne artikkelen forstår omgrepa folkemusikk og folkesong som kva filosofen Ludwig Wittgenstein (1879–1951) kalla *familieliksksomgrep* – meininga ligg i bruken, i korleis orda blir brukte på meir og mindre samanfallande måtar (Osa, 2021, s. 14; Wittgenstein, 1953). Her er me på linje med folkesongforskarane Ramsten (1992), Eriksen (2004) og Åkesson (2007, s. 18) som bygger på mellom anna filosofen Lydia Goehr⁴ når dei forstår *folkemusikk* som eit ope og grunnleggande omstridt omgrep i endring, i dialektisk prosess med musikalske praksisar.

Ei slik dialektisk forståing av folkemusikk og folkesong er i tråd med den definisjonen folkesongforskaren Cecil J. Sharp (1907, s. 16) gjev av særtrekka i folkesong, ved hjelp av omgrepa *kontinuitet*, *variasjon* og *utval*. Utover 1900-talet kom det fleire periodar med fornya interesse for eller revitalisering av folkemusikk. Sharp vart etter kvart kritisert for å forstå folkesong som reine og uforynna relikviar frå bygdekulturen⁵ (Karpeles & Frogley, 2001, s. 2). Grunna den vitskapsteoretiske utviklinga både allment og innan etnomusikologien vart Sharp sin definisjon av folkemusikk utfordra av poststrukturelle perspektiv og omgrepet folkemusikk utfordra av omgrepet tradisjonsmusikk (Pegg, 2001). Forsking på og diskusjonar om folkemusikk, folkesong og forskjellane på ulike folkesongpraksisar handlar i dag mykje om grader av endring – tilhøvet mellom *stabilitet* og *forandring* (Hansen et al., 2009), noko som òg er temaet for vår artikkel.

Eit viktig bakteppe for endringane i norske folkesongpraksisar er korleis den internasjonale folkemusikkrørsla fekk nedslag i Noreg på 1960- og 70-talet. Dette blir i Noreg omtala som *visebølga*. I USA var rørsla knytt til opprør og samfunnsendring. Folket som skulle gjere opprør, skulle bruke folket sin musikk. Folkesongen fekk med dette auka popularitet. I Noreg gjorde folkesongarar fonograminnspelningar og vart profesjonelle

4 Goehr er fortruleg med filosofien til Wittgenstein (jf. Goehr, 2005).

5 «[...] a pristine relic of undiluted rural culture» (Karpeles & Frogley, 2001, s. 2).

artistar – dei tok steget opp på scena på lik linje med songarar frå andre sjangrar.

Folkemusikk, med folkesong som delområde, har på 1900-talet etablert seg som musikalsk *sjanger* på linje med andre sjangrar, mellom anna gjennom innpass som utøvande fag i høgare musikkutdanning. Sjanger blir her forstått som musikalske handlingar som er styrte av sett av sosialt aksepterte reglar (Fabri, 2004). Det har blitt aksept for at *kunnskap i musikkutøving* (Osa, 2005) har eigne reglar og *regelsett* (Garnås, 1986; Johansson, 2003; Kværndrup & Gustafsson, 2008, s. 366–367)⁶ eller *grammatikkar* (Osa, 2021; Rosenberg, 1996) som kan stå i motsetnad til reglane i andre sjangrar. Me finn omgrepet *folkesonggrammatikk* høveleg i vår utforsking av endringar i folkesongfeltet.

Sjangerforståing og regelsett eller grammatikk i songpraksisar som blir omtala som folkesong, er verken eintydige eller einskaplege. Holt (2007) forstår *musikalske sjangrar* som praksisar som er karakteriserte av uro, overskriding og motstand mot endring. Dette gjeld både termar, omgrepsinnhald og musikalske praksisar. Det som me her har valt å omtale som folkesong, er til dømes i nær familie med omgrep som *vokal folkemusikk* og *kveding* (Sørnæs, 2000). Holt (2007) fell saman med vår forståing av folkesong som familielikskapsomgrep og folkesong som sjanger i spenningsfeltet mellom tradisjon og nyskaping, mellom stabilitet og forandring.

Den norske folkesongforskarer Ingrid Gjertsen (f. 1944) omtalar arbeidet *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkemusik* (2007) av Ingrid Åkesson som «banebrytende og uunnværlig for alle som arbeider med vokal folkemusikk i dag, også i Norge» (Gjertsen, 2009, s. 179). Åkesson (2007) undersøker korleis 14 svenske

6 Kværndrup & Gustafsson (2008, s. 366) gjev att 17 «mer eller mindre gemensamma och självklara uttryck för den folkliga sången i Skandinavien», med referanse til kompendiet *Några parametrar för den folkliga sånggestaltningen i Skandinavien* (1991), eit kompendium som blir brukt i høgare musikkutdanning i Sverige.

folkesongarar skapar sine folkesongpraksisar. Hovudomgrepa hennar er *det gjenskapande*, *det omskapande* og *det nyskapande*. Det gjenskapande inneber å halde seg nær eksisterande kjelder eller ei førestilt fortid, det omskapande er å medvite endre eller å flytte om på det «tradisjonelle», og det nyskapande er å skape nytt innan eller knytt til ein stil og å ta inn nye element frå sjangrar som til dømes jazz, rock eller kunstmusikk (s. 51–56, Åkesson set «traditionella» i hermeteikn).

Åkesson brukar ordet «nutida» i tittelen, men gjer òg grundig greie for det historiske perspektivet. Me ser vårt bidrag som inspirert av svensk folkesongforskning og som eit tilskot til Åkesson frå det norske folkesongfeltet. Våre kjelder er i snittalder noko eldre enn Åkesson sine, og vårt arbeid skil seg òg frå Åkesson ved inspirasjon frå autoetnografi som vitskapleg metode. I artikkelen innfører me *det medskapande* som ein ny kategori i tillegg til Åkesson sine tre. Denne nye kategorien vart identifisert og lyfta fram med grunnlag i både intervjumaterialet og Opheim sitt autoetnografiske bidrag.

At folkesongen blir scenekunst, kan ein forstå som at han går frå å vere ein sosiokulturell praksis til å vere ein estetisk praksis (Taruskin, 1995), eller at han går frå å vere éin type kulturell praksis til å vere ein annan (Small, 1998). Vår artikkel handlar om kva som kan skje med folkesongen når han blir gjort til eit estetisk objekt eller *reifisert*⁷ (Lewis, 2016).

I denne konteksten har me formulert desse problemstillingane:

- *Korleis har norsk folkesong endra seg sidan 1950-talet i samband med at folkesongen har tatt steget opp på scena frå private rom og brukssamanhengar og blitt profesjonalisert?*
- *Korleis utformar ein profesjonell folkesongar i dette feltet sin folkesongpraksis i dag?*

7 *Reifisere* betyr å tingleggjere, her om musikalske verk. Der folkemusikken har utvikla seg mot reifisering, har musikkvitenskapen gått frå å legge vekt på verkanalyse (musikk som objekt) til legge vekt på musikk som kulturelle praksisar.

Metode

Artikkelen bygger på eit samarbeid mellom artikkelforfattarane som starta med Osa si doktorgradsavhandling *Musikalske grammatikker* (2021). Her undersøkte Osa korleis musikarar frå ulike sjangrar skapar musikalske praksisar. Opheim var ei av tre hovudkjelder. Her vart det nytta feltarbeid med video, men ikkje forskningsintervju, så denne artikkelen vil kunne utfylle det arbeidet.

I samband med utlysinga til forskingsprogrammet Skapende praksiser i musikk tok Osa igjen kontakt med Opheim med forslag om å skrive ein artikkel i lag. Ideen var at folkesongaren i artikkelen sjølv skulle skrive om korleis hennar skapende praksis i musikk blir utforma, med ønske om å forske *med* og ikkje berre *på* skapende folkesongpraksisar. Opheim nemnde etter førespurnaden frå Osa at ho tidlegare hadde gjort intervju med sentrale norske folkesongarar. Tilgangen til intervju gav rom for ei vidare problemstilling, som handlar om endringar i folkesong frå 1950-talet og fram til i dag. Opheim innhenta tillating til bruken av intervju i denne artikkelen.

Me valde å behalde begge desse perspektiva som kompletterande kvalitative tilnærmingar – kvalitative intervju (Kvale & Brinkmann, 2011) som grunnlag for ei litt større forteljing om endringar i folkesongfeltet i Noreg, og denne forteljinga lyssett ved Opheim si personlege historie, inspirert av den kvalitative metoden autoetnografi (Ellis et al., 2010; Karlsson et al., 2021; Méndez, 2013). I metoden autoetnografi forstår ein subjektive erfaringar som gyldige og viktige kjelder til kunnskap. Utforminga av autoetnografiar kan vere original og høgst subjektiv, men det vil vere krav om at ein gjennom refleksivitet skal kunne gå frå det subjektive til det allmenne – utvikle allmenn kunnskap på grunnlag av subjektiv erfaring. Om det er best å formidle innsikter gjennom bevegande (evokativ) eller analyserande tekst, og kvar tyngdepunktet skal ligge, er det ulike oppfatningar om (Karlsson et al., 2021, s. 53–55), noko som òg vart eit tema i dette arbeidet. Me ynskjer å gje rom for begge perspektiva. Målet med å bruke denne metoden er å seie noko om korleis Opheim som profesjonell norsk musikar i dag utformar og skapar sin folkesongpraksis, og å plassere dette i ein vidare historisk samanheng.

I tillegg til Opheim sitt autoetnografiske materiale er analysen bygd på intervju med seks folkesongarar. Kvar folkesongar er intervjuet éin gong. Intervjuet vart gjort i 2015 og 2016, heime hjå informantane, eller i samband med at informantane var gjestelærarar ved Ole Bull Akademiet. Til saman er dei seks intervjuet på seks timar og 34 minutt. Samtalane blir leia av Opheim. Det er snakk om såkalla halvstrukturerte («semistrukturerte») livsverdsintervju (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 325) som er gjort med utgangspunkt i ein intervjuguide utforma av Opheim. Intervjuguiden har spørsmål om informantane som folkesongarar og om utvikling og stode for folkesongen (sjå vedlegg). Samstundes som Opheim er intervjuar, er ho òg kjenning og kollega av dei som blir intervjuet. Av og til framstår intervjuet som ein fagleg samtale mellom ekspertar. Dette kan vere ei vitskapleg føremon når det gjeld det å forstå informantane og kjenne fagfeltet, samstundes som det kan gje utfordringar med å skilje mellom det normative og det deskriptive, og med korleis subjektiv førforståing spelar inn hjå informantar og intervjuar. I denne artikkelen er målet vårt å vere deskriptive i handsaminga av intervjuet, å gje perspektiv på utvikling og stode tufta på det kjeldene fortel, samstundes som Opheim sin tekst gjev høve til òg å bygge på det subjektive og normative.

Artikkelforfattar Opheim har utøvande klassisk songutdanning og over tretti års røynsle som profesjonell musikal og lærar i folkesong. Artikkelforfattar Osa har ikkje røynsle som folkesongar. I dette arbeidet representer hovudsakleg Opheim innsida som utøvar og deltakar og Osa utsida som forskar og tilskodar. Samstundes er Osa ein klassisk utdanna musikal som har gjort feltarbeid i folkesongfeltet, og Opheim er kjent med akademiske folkesongdiskursar mellom anna gjennom omfattande verksemd i høgare musikkutdanning.

Folkesongarane som er intervjuet, er valde ut fordi dei på ulike måtar har hevda seg nasjonalt og lokalt som dyktige folkesongarar. Alle har vore aktive utøvarar og laga plateproduksjonar, alle har vore aktive i radio og fjernsyn, og alle har fått prisar og utmerkingar. Dei har erfaring med å vere folkesongar i ei revolusjonerande tid for folkemusikken og aller mest folkesongen. Folkesongen har vore eksperimentert med i mange retningar dei

siste tiåra, og desse kjeldene har vore med på denne utviklinga, kvar på sin måte. Metodologisk er utvalet såleis informasjonsorientert basert på særskilt kunnskap om dei som er intervju, utvalet er *strategisk* (Fangen, 2010, s. 55; Flyvbjerg, 2006, s. 230).

I framstillinga av analysane har me av fleire grunnar valt å halvanonymisere informantane med kjønn (K/M), fødselsår og geografisk område. Formålet med analysen er ikkje å framstille folkesongarane som enkelt-personar, men å la ulike stemmer samla bidra til å skildre endringar i norsk folkesong. Dei som kjenner feltet, vil kunne identifisere informantar, men sidan innhaldet i intervju ikkje er av sensitiv karakter, vurderer me dette som uproblematisk. Folkesongarane som er intervju, er knytte til landskapa Setesdal (K1925), Vest-Telemark (M1938), Arendal og Setesdal (K1950), Østerdalen (K1953), Sogn (K1955) og Hallingdal (K1961). I Opheim sin tekst er kjeldene ikkje anonymiserte, både fordi dei blir særskilt lyfta fram som medskaparar, og fordi dei er namngjevne som hennar kjelder i Opheim si sceneframsyning *Tre Vakre Vener* (2015). Prosjektet er registrert i Universitetet i Bergen sitt system Rette for handsaming av personopplysningar.

Til grunn for analysen ligg ein forenkla transkripsjon og fleire gjenomlyttingar av intervju i opptak. I analysearbeidet hadde me felles arbeidsøker der me med utgangspunkt i utskrifter av transkripsjonane peika ut spenningsfelt mellom motstridande tendensar som hovudtema. Temagruppingar og disposisjon i framlegginga har utvikla og endra seg mykje undervegs. Samla sett samsvarar prosessen vår over tid med stega i kollektiv kvalitativ analyse (Eggebø, 2020).

Endringar i spenningsfelt

Frå sosiokulturell til estetisk praksis

Intervju gjev levande døme på at opphavleg folkesong vanskeleg kan forståast som noko som er lausrive frå utøvaren og den sosiale konteksten.

Folkesongen fekk meining i kulturelle praksisar. Ein av informantane legg vekt på at om ein skal lære seg folkesongar frå ei kjelde, må ein gje seg god tid, ein må «vere der den dagen» (M1938) og så sjå kva som hender, vente på samanhengane der folkesongen inngår. Informanten fortel om at når ei kjelde vart beden om å syngje bånsullar, gjekk ikkje dette. Då vekte dei eit barn og la i fanget på kjelda, og då kom bånsullane.

Informantane i vår empiri har alle tatt folkesongen opp på scener og med det lausrive han frå opphavlege kontekstar, og det er dei moglege endringane og spenningane dette medfører, me ser på i dette arbeidet.

Opp på scena

Alle informantane fortel at dei som born og unge møtte ulik musikk på ulike arenaer, dei song og likte mange slags musikk. Det var salmar i kyrkja, bedehusmusikken, dansemusikk på trekkspel og song i ungdomshuset, musikk i bryllaup, janitsjar og gutemusikk. Det var kor, revyviser, song på skulen med skulesongbøker og salmebøker, slagerar og populærmusikk på radio og platespelar. Dei fortel om heimar med mykje song og musikk. Fleire av informantane fortel at folkesong var noko dei kjente til og møtte, men ikkje vart spesielt opptekne av før som unge vaksne. Då kunne dei bli meir medvitne om kva det var dei hadde hatt rundt seg i oppveksten, og som dei tidlegare ikkje hadde vore opptekne av eller hadde syntest var særskilt fint. Ein informant seier det slik: «Då kom det tilbake til meg, songen til mor» (M1938).

Frå at folkesong inngjekk i eit mangfald av musikalske sjangrar og praksisar informantane møtte i oppveksten, vart folkesongen av informantane valt som deira musikalske arena. Dei tok ei tydeleg avgjerd om å fordjupe seg i den norske folkesongen, og dei lever såleis ikkje opp til ei mogleg romantisk oppfatning av folkesong som rein og ufortynna bygdekultur (Karpeles & Frogley, 2001).

Den eldste av informantane var av dei fyrste som stod mykje på scena med folkesong. Ho fortel at ho kledde seg opp i bunad, kørde rundt med bil og «song alle plassar» (K1925). Ho nemner foreiningar,

sanitet, Raudekrossen og gutemusikken. Ho vektlegg at ho aldri fekk betaling. Ho framstår som ein pioner mellom dei som lyfta folkesongen opp på scena på 1950-talet.

Informantar fortel at dei i ungdommen sette pris på både norske og utanlandske artistar. Visebølgga stod sterkt i Noreg, og fleire av informantane inngjekk i denne. Musikken i dette miljøet var mykje basert på sjangeren *folk*, visesong med element av amerikansk folkemusikk og etter kvart politisk budskap. I dette miljøet oppstod det interesse for norsk folkemusikk. På 1970-talet heldt mellom andre folkesongaren Agnes Buen Garnås kurs i folkesong – *kvedarkurs* – på kultursenteret Club 7 i Oslo (Garnås, 1986; Hegg, 2017). Fleire av informantane deltok på desse kursa og nemner Garnås som førebilete og lærermeister.

Under visebølgga fekk informantane på ulike måtar særskild interesse for den norske folkesongtradisjonen og etablerte seg som konsertfolkesongarar. Ein kan tenke seg at det ville sett annleis ut utan den internasjonale folkemusikkrevitaliseringa som førte med seg ei interesse og ein marknad for folkesong.

Mellom å bevare og å nå ut

Ei musikalsk endring visebølgga fører med seg, er bruk av akkompagnement til folkesongen. Ein informant meiner dette har sine gode sider. Tradisjonelle folkesongar «når ut» (M1938) til eit større samtidspublikum, det liknar meir på det folk er vande til å høyre, instrumentakkompagnementet er ein «dørøpnar» (M1938). Samstundes seier han at å gjere dette er å «balansere på ein knivsegg» (M1938). Moderniseringa, som akkompagnementsbruken i folkesongen er eit eksempel på, skjer, om ein held seg til Åkesson (2007) sine kategoriar, i eit spenningsfelt mellom gjenskaping, omskaping og nyskaping.

Informanten K1955 både bevarer, moderniserer og når ut med folkesong gjennom mangeårig arbeid med å lære born folkesong, frå dei er heilt små og oppover. Denne informanten er opptatt av å føre folkesongen vidare, folkesongen skal vere ein del av lokalsamfunnet. Som folkesongar

og folkesongpedagog har ho arbeidd med å gje folkesong til alle born, og såleis er ho representant for ein *folkeleg* folkesong. Folkesongomgrepet kan oppfattast ulikt alt etter kva som blir vektlagt – om det blir *folkesong* eller *folkesong*.

Ein informant siterer ein avisomtale av ei plata med båndullar han har gjeve ut. Plata vart omtala som «nærmare scenekanten enn sengekanten» (M1938). Informanten seier at det han ville, var å få folk til å synge desse songane. Han hadde eit ønske om å nå ut. Den opphavlege konteksten var ikkje nokon sentral premissleverandør for det musikalske uttrykket for han. Han ville omskape folkesongen for å nå ut. Plateomtalen illustrerer spenningsfeltet mellom å bevare folkesongen, representert ved sengekanten, og motpolen å nå ut med folkesongen, representert ved scenekanten.

Mellom elite og det folkelege

Éi endring som går fram av intervjuet, er at allmenn status og interesse for folkesong har auka, og at dette har endra seg mykje sidan 1950-talet. Ein informant fekk Spellemannprisen med ei folkemusikkgruppe på slutten av 1970-talet. Dette førte til store endringar, fortel ho: Grappa fekk større aksept lokalt og dei vart «populære» (K1950).

Informantar nemner som ei endring i folkesongen at songarane er flinkare no, i den forstand at dei held høgare songteknisk nivå. Dette blir sett på som bra for folkesongen fordi det kan gje auka status jamført med andre musikkjangrar. Auka status kan samstundes bli ei utfordring om det medfører at terskelen for å synge blir høgare for dei som ikkje kjenner seg flinke nok.

Fleire informantar tar til orde for at det er ynskjeleg at folkesongen òg kjem ned att frå scena, at det ikkje er bra om det skal vere slik at du ikkje kan synge ein song lenger om du ikkje har gått på kurs. Ein informant siterer ein avisomtale av seg sjølv: «Den dagen folkemusikken blir flytt på scena, døyr han» (K1950). Ho seier at ho i si tid vart provosert av dette sidan ho i periodar kunne leva av å stå på scena som profesjonell folkesongar. No meiner

ho at ho betre forstår den som skreiv dette, at det kan vere eit problem om folkesongen blir for dei få gode som er profesjonelle og utdanna. Ho seier at om ho var med på å ta folkemusikken opp på scena, så er ho òg med på å ta han ned att på golvet, og nemner lokale tiltak.

Om stoda til folkesongen i dag meiner ein informant at det er viktig både med profesjonalitet og grasrot: «Me er ikkje bønder, me er på scena, mange av oss» (K1953), og gjev med det uttrykk for anerkjenning og verdsetting av mangfald i folkesongfeltet.

Mellom normering og musikalsk mangfald

I folkemusikkmiljøet i Noreg er det tale om høgstatusområde, og då òg implisitt om lågstatusområde. Telemark er eit høgstatusområde for folkesong som for anna folkekunst. Telemarksstilen i folkesong har ofte mykje ornamentikk og er representert ved mellom andre Agnes Buen Garnås. Fleire informantar nemner at før var det mange som song «Setesdal og Telemark» (K1953), det kunne vere «Telemark over heile linja» (K1953), uansett kvar ein var ifrå, norsk folkesong kunne bli meir og mindre synonymt med somme område sine tradisjonar.

Éin informant fortel om då ho busette seg i eit område med ein sterk kvedartradisjon og byrja å lære seg og etter kvart framføre det lokale repertoaret. Ho møtte skepsis frå lokale folkesongarar. Ho seier det vart sagt om henne at «det er vent, men ho er ikkje herifrå», og at «det er vent, men det er ikkje rett» (K1950). Så både kvar ein er ifrå, og korleis ein syng, kan for ein folkesongar vere utslagsgjevande for status, normering og rom for musikalsk mangfald.

Informantar meiner at det i dag er meir vanleg enn tidlegare at folkesongarar går til sine lokalmiljø og finn repertoar der. «Det er ikkje naturleg for ein trønder å syngje ein telemarksballade» (K1953). Frå at folkesong frå Telemark og Setesdal var eit dominerande maktsentrum, kan me sjå ei utvikling mot meir geografisk likeverd og mangfald. Parallelt med denne nyare utviklinga internt i folkemusikkmiljøet meiner informantane at folkesong allment i samfunnet har fått auka status frå 1950-talet og fram til i dag.

Det musikkfaglege mellom tradisjon og modernisering

Den eldste informanten fortel at songen i kyrkja vart endra då dei fekk orgel «før krigen». Før orgelet kom, song folk på «ein spesiell måte», seier ho. Folk vart «tagale» då orgelet kom, «godsongen» forsvann då det no skulle syngast «fint etter notar». Dette kan forståast som at folk song meir, sterkare og på andre måtar før orgel og salmebok med notar kom i bruk (alle sitat i dette avsnittet er frå K1925).

Den nest eldste informanten nemner at salmesongen før var prega av at kyrkja ikkje hadde orgel, han snakkar om tonalitet og vektlegg at det var stas å kunne syngje sterkt. Han nemner vidare ein folkesongar han var mykje med og lærde mykje av, og seier ho hadde ein «eigen tonalitet» (M1938). Ho prøvde å vere med i songlaget, men «det gjekk ikkje» (M1938). Dette passar inn i kunnskap om folkesonggrammatikkar som er ulike dei som har dominert i den moderne kyrkja, i skulen og i kor, og som vil vere samanfallande med ein notebasert klassisk musikkgrammatikk. I den norske folkesongtradisjonen finn me tonalitetar prega av utempererte skalaer og intervall. Folkesongaren som prøvde å vere med i songlaget, er eit døme på møte mellom songpraksisar med ulike grammatikkar.

M1938 seier som nemnt at den største endringa i folkesongen er innføringa av musikalsk samarbeid med ulike instrument, noko som førte til songfaglege endringar. Framføringane gjekk frå solosong til samspel. Utempererte tonalitetar blir trekte mot det tempererte i instrument som gitar og piano, og det rytmiske blir jamna ut. I den tradisjonelle solosongen kunne ein tilpasse lengde på frasar til teksten, steva var til dels prega av talerytme og friare puls. I song utan akkompagnement (a capella) må songaren lage framdrifta sjølv, medan framdrifta i samspel kan ligge meir i instrument som gitar og trommer. Musikkfagleg kan ein seie at folkesongen i somme høve kan få drift mot grammatikkar med jamn puls, symmetriske former som mykje er bygde på åttetaktars periodar, og mot andre klangideal. Stev kan bli til viser og songar.

Éin informant brukar omgrepet «rettferdig» om korleis ein kan framføre folkesong. Først syng songaren åleine, og så kjem samspelet

etterpå. Å synge saman med instrument blir skildra som «ei trongare form» (K1955). Med Åkesson sine omgrep kan dette tolkast som om K1955 er både er gjenskarar og omskarar. Det rettferdige ligg i gjenskarpinga i solosongen – førestillinga om noko opphavleg. Omskarpinga kjem i samspel med instrumentalistar. Det ho omtalar som ei trongare form, kan forståast som at både det rytmiske og det tonale er i drift mot den notebaserte klassiske musikkgrammatikken.

Kappleikane – årlege konkurransar i folkemusikk – er ein sentral arena som speglar utvikling og endringar i folkesongen i Noreg. I intervju kjem det fram at på kappleikane vart det endringar i repertoar. Då ein byrja å tevla i folkesong på kappleikane i 1958, var repertoaret mykje stev og balladar, men etter kvart fekk andre vokale sjangrar større plass, mellom anna salmar, noko som først møtte motstand. Den eldste informanten seier til dømes at ho tidlegare var imot å synge bårsullar på kappleikar, det var ikkje scenemusikk, men ho seier at ho har endra oppfatning, «det er ikkje så nøye no» (K1925), jamfør Holt (2007) om at sjangrar er karakterisert av overskriding og motstand mot endring.

Ein informant meiner at det er for lite av det frimodige og lystige på kappleikane no. Eit mogeleg perspektiv på dette er at folkesongen i den vokale bølga og gjennom tendensar til reifisering orienterer seg mot sosiale praksisar (Bourdieu, 1995) og ritual (Small, 1998) frå kunstmusikkfeltet, med auka grad av seriøsitet, der det folkelege frimodige og lystige i mindre grad høyrer heime.

Ein informant meiner at opprettinga av folkemusikkutdanningar har medført at folkesongarar i dag er meir briljante teknisk, dei har meir utvikla stemmekvalitet og større register. «Det tenkte ein ikkje på før, tenkte ikkje over å finslippe på songen» (K1953). Desse synspunkta samsvarer med Åkesson (2007) sine funn – det vaks fram ei vokal bølge av unge utdanna songarar med auka interesse for og medvit om det songtekniske. K1953 er ikkje udelt optimistisk når det gjeld framtida til folkesongen. Eliten vil klare seg, trur ho, men at folkesong blir brukt og sunge av mange, slik ho skulle ynskje, er ho meir usikker på. Dette samsvarer med oppfatningar om at opphavleg folkesong kan ha utvikla seg til ein elitistisk «klassisk» sjanger

(Aksdal et al., 2020). I så fall har ein bevega seg langt vekk frå Herder (1911) si forståing av folkekunst, med dei utfordringar og spenningar ei slik klassereise medfører, og noko kan ha gått tapt på vegen.

Det åndelege og medskapande

Både i intervju og, som me snart skal sjå, i Opheim sine refleksjonar over eigen folkesongpraksis, gjorde det seg gjeldande aspekt knytt til stader, menneske og det åndelege. Der intervjuguiden vektla musikkfaglege endringar, framstår det å vere folkesongar medmenneskeleg, eksistensielt og åndeleg for informantane.

Den eldste informanten meiner du må vere *glad* for å synge, og seier ho alltid song støtt før, inne i huset og oppe på fjellet. Ho nemner «lengt» (K1925) og musikk i same vending. Då ho vart gift og flytta til ein annan plass, var folkesongen frå heimlassen i dalen viktig for henne. Det var så flatt der ho var komen til, og då fekk ho heimlengt. Ei trøyst for henne var at ho «kvod mykje, kunne mange stev» (K1925). Ho seier det sat mykje flott i steva: fjell, foss, heiar, blommar, kjærleik og natur.

Éin informant vil vere «den gammaldagse kvedaren som har heile spekteret på repertoaret» (K1950). Det som er viktig for henne, er at publikum *trur* på det ho formidlar, og trur ho ikkje på det sjølv, kan ho ikkje formidle på ein truverdig måte.

Éin informant fortel om oldemor si, som «sat og mulla og song inne på det lille kammerset» (K1953). For oldemora var songen middel til trøyst, helsebot og forløyising. Dette forstår informanten i samband med at slitet i livet var sterkare før, ein kunne sjå livet etter døden som lettare. Her blir den åndelege dimensjonen i folkesongen artikulert. Informanten var på kurs på Club 7 med Agnes Buen Garnås, og ho seier at «[Agnes] har opna mange dører» (K1953), som at ein ikkje trong vere telemarking for å vere folkesongar. K1953 vektlegg møte med andre folkesongarar som store opplevingar *ein tar med seg*. Slik gjer både oldemora og andre folkesongarar, som kurshaldaren, seg gjeldande i K1953 sine skapande praksisar.

Same informant vektlegg formidling av meningsinnhald og tekst i sin eigen folkesong. Dersom det berre er vakkert og fint, «stoppar det der». Det kan fort bli «for polert og kjedeleg». Når ikkje tekstinnhaldet blir formidla, «er det ikkje på plass» (alle sitat i dette avsnittet er frå K1953). Desse refleksjonane kan ein sjå som ein kritikk av utviklinga der stemma blir eit veltrena instrument, og meininga i teksten mindre viktig. Denne utviklinga resulterte i den vokale bølga, presist artikulert i Åkesson (2007) sin tittel *Med rösten som instrument*.

Det me har valt å kalla den åndelege og medskapande dimensjonen i skapande folkesongpraksisar, kan plasserast i fleire spenningsfelt. Om me som Nielsen (1998, s. 136) vel å forstå musikalske objekt som noko som gjev meining i fleire lag, frå dei ytre akustiske til dei indre åndelege og eksistensielle, kan den vokale bølga si vektlegging av det songfagleg tekniske og grammatiske i folkesongen føre til at folkesongen sine historisk åndelege og eksistensielle funksjonar kjem i bakgrunnen. Manglande vekt på det samhandlande og det eksistensielle og åndelege kan vere ei utfordring som kan gjelda for fleire kunstpraksisar om regelfølgjing, handverk og teknikk blir mål og ikkje middel. Me ser av vår empiri at åndelege, eksistensielle og relasjonelle dimensjoner er av stor verdi i folkesongarane sine refleksjonar om sine eigne skapande praksisar.

Om me forlèt eller utvidar verktenkinga, der kunst og musikk blir tillagde eigen eksistens – er blitt reifiserte –, kan me forstå folkesong som kulturelle praksisar som er vovne inn i folk og stader, som sosiokulturelle praksisar. Opheim skriv meir om dette i neste del, der ho skildrar sin folkesongpraksis som norsk folkesongar på scena gjennom mange år. Vi inviterer no lesaren til å bli gripen i tankar og kjensler av ei framstilling inspirert av den metodiske tilnærminga autoetnografi (Karlsson et al., 2021, s. 10). Det medmenneskelege og medskapande blir eksemplifisert ved kjelder Opheim har lært av. Det essensielle, åndelege, som kan vere vanskeleg å artikulere språkleg, knyter Opheim til omgrepet *dåm*.

Berit Opheim: Min folkesong

Heilt sidan eg var ung har eg kjent at
inni meg er det ei perle som må haldast rein
og som er musikken sitt inste vesen.

For meg er musikken heilag.

Det er mi oppgåve å pusse på denne perla,
og i periodar ho ikkje skin, må eg finna ut kvifor.

Eg må vera tru mot det reine som denne perla representerer,
tru mot sjela mi.

I arbeidet med å skriva om korleis eg som profesjonell folkesongar utformar min songpraksis er det nokre element som nærast har pressa seg fram og blitt tydelegare for meg: Møte med menneska og det åndelege aspektet i musikken har tydeleg kome i framgrunnen som det viktigaste for meg. Det musikkfaglege og songtekniske er i bakgrunnen. Då arbeidet med denne artikkelen vart lagt fram på ein konferanse, vart eg sterkt rørt då eg fortalde om mine hovudkjelder i folkesongen. Denne hendinga fekk medforfattar Osa og meg til å sjå på omgrepet det *medskapande* som ein sentral dimensjon i min folkesongpraksis. Det medskapande fann me òg i intervjuet og er noko med ser som allment i folkesongpraksisar.

I over tretti år har medskaping med ulike musikarar innanfor ulike sjangrar vore botnen i alt eg har gjort. Som ung songstudent på innføringskurs i norsk folkemusikk møtte eg folkesongarar som gjorde uutslettelege inntrykk på meg, og sterke møte med den norske folkesongtradisjonen har forma meg som songar. Her fortel eg om nokre slike møte.

Læremeisterar som medskaparar

Frå 1988 til 1997 hadde eg tett kontakt med tre eldre songkjelder: Margreta Opheim frå Vossestrand, Ragnar Vigdal frå Luster i Sogn og Olav O. Fletre frå Voss. Desse tre har kvar på sitt vis gjort sterkt inntrykk på meg og min songpraksis. Dei var rause både som menneske og som lærarar.

Margreta Opheim (1907–1997) hadde eit stort og mangfaldig repertoar og var nyfiken på alle musikksjangrar. Ho var oppvaksten i det gamle bondesamfunnet med folkesongen integrert i dagleglivet. Kjenslelivet var sterkt til stades i formidlinga og songen hennar, ho var ein lidenskapeleg folkesongar og sa at *songen var som pusten og livet*. Dette gjorde veldig inntrykk på meg. Denne integriteten i folkesongen, det å vera i songen, til stades, som om ho var musikken ho song, er kanskje det som sit mest att i meg.

Når eg syng songar eg har lært hjå Margreta, så er ho på eit vis med meg, hennar nærleik til songane har eit sterkt avtrykk, og eg «kjenner det» når eg syng. Dette er subtile ting som er vanskeleg å setja ord på, det kan handla om kjensler og kjenslemessige minne, men eg meiner dette er viktige ting fordi dei formar og skapar songpraksisen til den som lærer. Eg kan synga songar etter Margreta ein del annleis enn henne når det gjeld ornamentikk, frasering og tempo, og sjølv om det stilistiske er viktig for meg å vidareføre, er det viktigaste at eg har med meg hennar emosjonelle lading og hennar nærleik til songen. Desse elementa trur eg formar noko av stemmeklang, fargane i stemma kjem av nærleiken til det ein syng. Denne dimensjonen er ikkje med meg på same vis når eg syng songar eg har lært frå arkivopptak eller notar. Songar lært frå notar skapar andre dimensjonar, men eg misser dette nære, der eg kjenner at eg har menneskeleg kontakt med kjelda.

Ragnar Vigdal (1913–1991) hadde ein karismatisk personlegdom og song nesten utelukkande religiøse folketonar. I barndomsheimen hans var det ofte husmøte, og som smågut kunne han både sovna og vakna til salmesong. Det var eit sterkt haugianarmiljø i Luster, og mange omreisande predikantar var på besøk. Eg slukte all kunnskap Ragnar gav om songen og tradisjonen og følte eg var med på noko heilt spesielt når eg sat i stova hjå Ragnar og lærde av han.

Ragnar snakka mykje om den åndelege dimensjonen og *dåmen*. Slik omgrepet dåm blir brukt i folkemusikkmiljøet, viser det til ei djuptgåande stemning som ein blir gripen av, og som er knytt til truverd og integritet i formidlinga – til det useielege.

Ragnar var svært medviten om tonaliteten i songtradisjonen, og han song utemperert med svevande intervall. Eg syns dette var utfordrande i starten, det var for meg det fyrste medvite møtet med mikrotonalitet eller utemperert musikk. Ragnar kunne seie til meg når han song, at «no bomma eg». Det betydde at han ikkje heilt fekk til frasane eller tonaliteten slik han ville, eller han kom ikkje inn i dåmen. Så tenkte eg at om Ragnar bomma, så kan eg òg bomma. Det gjorde meg tryggare at eg, slik som med Margreta sine songar, gjekk inn i vissa om at det viktigaste er uttrykket og nærleiken til det ein syng.

Noko av det eg har øvd og jobba mykje med når det gjeld songane etter Ragnar, er måten han syng gjennom konsonantane på, smakar på orda og syng gjennom vakre ornament med ein varm intensitet. Ornamenta blir aldri pynt, dei er ein del av melodien slik han syng. Så integrerte er desse stilelementa at om ein tar bort eitt av dei, så dett «Ragnar-stilen» saman. For meg er heilskapen og stemninga i dette songuttrykket kjernen når eg syng songar eg lærte av Ragnar.

Olav O. Fletre (1895–1995) hadde ei enorm ro. Å stiga inn i stova hans var som å stiga inn i ei anna tid, og eg fekk kjenna han dei siste fem åra av livet hans frå han var 95 til 100 år. Olav lærde sitt repertoar fyrst og fremst frå bestefar sin, som var fødd tidleg på 1800-talet, og han att frå sine forfedrar. Slik inngår både Olav og eg som medskaparar i ein ubroten songtradisjon tilbake til 1700-talet.

Olav hadde sterke meiningar om mangt, og særleg om folkemusikk. Han var livsglad, med ein sterk og personleg songstil. Han var markant og tydeleg i tekstuttalen og hadde ein merkverdig god pust til å nærma seg 100 år. Han fortalde at han i sin ungdom hadde lese ei bok av den tyske naturlegen Sebastian Kneipp, og der hadde han lært ein pusteteknikk som han sidan hadde praktisert. I ein særmerkt lokk syng han lange linjer med stor intensitet. Dei linjene har eg aldri klart å halde på same måten.

Det som eg fyrst og fremst har med meg frå Olav sitt songuttrykk er krafta i songen. Dette kan skildrast som noko insisterande og tydeleg i formidlinga, kjerne i klangen og sterkt driv. Eg syng hans repertoar med ein intensitet som er annleis enn når eg til dømes syng songar etter Margreta.

Eg hugsar stemningar og emosjonelle møte og augneblinkar betre enn detaljar i det som har hendt. Om dei inderlege og personlege dimensjonane ikkje er til stades i meg når eg syng, så kjennest det som om noko manglar. Dette gjeld tilhøvet eg har til formidlinga av ein tekst og ein song, eg ynskjer å gå inn i teksten og fortelja, og i denne prosessen er mine læremeisterar med meg. Desse medskapande dimensjonane er viktige når eg utformar min folkesongpraksis. Det desse tre songkjeldene har gjeve meg, har eg tatt med meg vidare i medskaping, på ulike måtar og i ulike samanhengar, med ulike grader av gjenskaping, omskaping og nyskaping. Eitt slikt samarbeidsprosjekt som skapte utvikling både for korsongen og meg, fekk namnet *Dåm*.

Mellom tradisjon og modernisering: Dåm

Prosjektet *Dåm* med Oslo Kammerkor, dirigent Grete Pedersen og folkesongaren Sondre Bratland og meg sjølv har vore svært viktig for meg både musikalsk og menneskeleg. Det forma uttrykket mitt, eg utvikla improvisasjonsdelen, og eg vart meir medviten musikalsk. Prosjektet omfatta fleire seminar, konsertar, turnear og albuma *Dåm* (1995) og *Bergtatt* (1999). Plateselskapet utdjupar omgrepet *dåm* som fargelegging, harmoni, sjel og stemning (Kirkelig kulturverksted, u.å.). I prosjektet ville me prøve å finna ein korklang som ligg tettare opp mot folkesongstilen enn det som var vanleg i nordisk korsongtradisjon, samstundes som korarrangementa til dels var eksperimentelle og representerte modernisering innan kortradisjonen.

I arbeidet fekk eg høve til å formidla korleis eg songteknisk utformar min eigen folkesongpraksis, korleis ein kan gå til verks for å fange dåmen av folkesong også i samsong med kor. Folkesongpraksisen inneber at ein syng på konsonantar, legg mindre vekt enn i klassisk song på lange vokalar, og syng med ein tekstutale som er mest mogleg lik slik som ein snakkar. Når songarane arbeidde med å ta inn desse elementa gjorde det ein stor forskjell i korleis korklangen lydde. Me var i ein skapande prosess – skapande praksis – mellom tradisjon, modernisering og nyskaping.

Eit anna viktig element i min folkesongpraksis og i folkesong allment er stemmeklangen. Klangdanning er eit sentralt tema hjå klas-siske songarar og korsongarar. Ganeseglet er den bakre, bevegelege delen av ganen og har som hovudfunksjon å opne og lukke for vegen til nasen. Det kan gje ein større og opnare klang når ganeseglet er høgt, og ein meir direkte og fortetta klang når det er lågt. Som folke-songar syng ein oftast med lågt ganesegl. Korsongarane jobba godt med omstilling mot lågt ganesegl, og korklangen vart meir sær eigen og spennande. Likevel kan måten ein folkesongar brukar stemmeklangen på, variera noko frå rom til rom og mellom ulike musikalske prosjekt. Mi erfaring er at om eg til dømes skal synga akustisk i ei stor kyrkje saman med instrumentakkompagnement, må eg nytta ein stemmeklang som når langt. Den klangen er meir open enn om eg syng akustisk i eit lite rom der ein stemmeklang med lågare ganesegl ber godt. Personleg blir eg òg påverka av dei muskarane eg til ei kvar tid samarbeider med, stemmeklangen er ikkje noko statisk, men eit av verktøya ein har som songar og som medskapar.

Det var nok avstand mellom slik Ragnar Vigdal song, og slik me song den same salmen i vårt korarrangement, men me hadde eit klårt mål om å finna dåmen og halda den så godt som råd, lata uttrykket i teksten og melodien – bønna i songen – få vera i førarsetet. Slik vart me medskaparar i den musikalske og åndelege prosessen.

Når eg høyrer på eldre arkivopptak med kjelder som syng, så slår det meg nokre gonger kor veldig inderleg dei syng. Dei meiner kvart ord. Det er kanskje noko av det som rører meg mest med den gamle salmeson-gen, at desse songane var så viktige for dei, det var bøn gjennom song, i mange høve eit halmstrå i ein vanskeleg kvardag. Mange song salmar for seg sjølv, i einerom, som meditasjon og til eiga oppbygging. Slik får dei religiøse folketonane ein ekstra menneskeleg dimensjon for meg. Ei vakker utsegn er at song er dobbel bøn (Berg & Krohn, 2010).

Det mellommenneskelege og det musikalske heng tett saman, og krafta i musikken er kolossal. Målet med all kunst er å røra og kommunisera. Mine eldre songkjelder rørte meg veldig både gjennom songen og

mellommenneskeleg. Med sterk integritet var dei songane dei song, og denne åndelege dimensjonen er noko av det viktigaste for meg å formidla vidare.

Folkesongen i dag

Eg vart straks dregen inn i den direkte og ujølete formidlinga til folkesongarane eg møtte som ung songstudent. Eg oppdaga til fulle at eg kom frå eit område med ein sterk og stor musikktradisjon som eg kunne lite og ingenting om, men som eg blei svært nyfiken på. Det var òg inspirerende å møta eit sterkt og inkluderande folkemusikkmiljø.

Måten eg syng på, har nok utvikla seg ved at eg har vore med i veldig mange ulike samarbeidsprosjekt med musikarar både frå jazz, barokk-/tidlegmusikk, middelaldermusikk, samtidsmusikk, eksperimentell musikk og rein folkemusikk (Apeland & Opheim, 2022; BNB, 2005; Opheim, 1996; Opheim et al., 1998; Opheim Versto, 2008; Orleysa, 1991; Seglem, 1998; Thoresen et al., 2005; Trio Mediaeval, 2014). Eg syng noko ulikt i ulike musikalske samanhengar, både fordi musikken og tilhøva rundt krev ulik tilnærming, og eg både tilpassar meg og endrar meg fordi eg er musikalsk nysgjerrig. Den arrangerte folkemusikken og *crossover*-prosjekta har vore inspirerende på mange måtar, og samstundes har det vore viktig for meg med a capella folkesong, så eg har fleire innspelningar som er reint a capella med tradisjonell folkesong. Då eg byrja med folkesong, var eg prega av den klassiske songutdanninga eg har. For å bli folkesongar arbeidde eg stilistisk med å ta til meg folkesonggrammatikken, med element som fleksibilitet og friare frasering, mindre skarpe og overtydelege rulle-r-ar, det å vere talenær tekstleg og større medvit om tonalitet.

Utgangspunktet og idealet for folkesongstilen ligg stort sett i kvardagssongen og kvardagssongarar. Kvardagssongarar var folkesongarar som mest aldri hadde eit publikum, nokre få hadde det, til dømes kyrkje-songarar/føresongarar, kjøkemeistrar eller andre som song i enkelte sosiale samanhengar. Ein høyrer på stemmene på nokre av arkivopptaka av folkesongarar rundt i landet at nokon har sunge mykje, har flotte

stemmer og er stabile songarar, og nokre utøvarar er meir ustødige, og dei fleste er eldre eller godt vaksne når opptaka er gjort.

Noko som kanskje tydeleg har endra seg i løpet av det me kan omtala som konserttida til folkesongen, er bruken av dynamikk. For å få songen og budskapet over scenekanten så er ofte dynamikk eit godt og naturleg verkemiddel. Dette har, slik eg ser det, utvikla seg gjennom dei åra eg har vore med. Mykje skjer av seg sjølv når ein arbeider mykje med ein songtekst, øver, knar og eltar og tolkar og syng han mange gonger på øvingsrommet og på konsertar. I denne prosessen trur eg at bruken av dynamikk blir tydelegare og tekstformidlinga klårare, og at dette er noko som skjer både medvite og umedvite.

Eg ser det som ei mogeleg utfordring for folkesongen å halda på songstilen som folkeleg, altså for alle. Det kan bli, eller har blitt, ein elitistisk songstil. Men kanskje dei som best kan motarbeida ei slik utvikling er me som utøvarar, ved til dømes å skapa ein arena for alle som vil synga og bruka folketonar, skapa uformelle lærestader, ta initiativ til å møtast og berre synga saman, også utanfor kursverksemda.

I dag er det mange fleire profesjonelle utøvarar innan folkesong enn då eg starta, men kanskje færre som syng i private rom. Andelen profesjonelle utøvarar gjev nok eit større profesjonelt mangfald og tilfører sitt til feltet. Fleire har gjennom utdanning fått ein stemmeteknikk som gjer at dei meistarar både omfang, uttrykk og sjangermangfald⁸ innan folkesongen på ein annan måte enn mange gjorde for tretti til førti år sidan. No framstår repertoarmangfaldet som større, truleg fordi mange arbeider som aktive og profesjonelle utøvarar. Det har òg mykje å seie at mange fleire tradisjonsområde i landet er representerte, og at mykje flott repertoar og fleire tradisjonar kjem fram i lyset.

8 Samstundes som folkemusikk kan omtalast som ein musikk sjanger brukar ein òg sjangeromgrepet knytt til ulike typar folkesong som stev og balladar. Folkesong har tekstar og er dermed òg litteratur. Til dømes høyrer steva til sjangeren lyrikk.

Folkesongen til scena – endringar og stabilitet

I problemstillingane våre spør me korleis den norske folkesongen har endra seg sidan 1950-talet i samband med profesjonalisering, medialisering og institusjonalisering. Kva skjer med folkesongen når han tar steget opp på scena frå private brukssamanhengar og private rom? For å svare på dette spørsmålet har me nytta to kvalitative vitenskaplege tilnærmingar: halvstrukturerte intervju med folkesongarar som var sentrale aktørar i den tidlege profesjonaliseringa av folkesongen i Noreg, og ein autoetnografi skrive av den profesjonelle folkesongaren Opheim.

Gjennom analyse av intervju finn me at informantane skapte og skapar sine songpraksisar i eit samansett *spenningsfelt* mellom tradisjon og modernisering, mellom *stabilitet* og *endring*. Me har funne spenningsfelt mellom *å bevare og å nå ut*, mellom *det folkelege* og *ein musikalsk elite*, mellom *normering* og *musikalsk mangfald* og mellom *musikkfagleg tradisjon* og *modernisering*. I spenningsfeltet er polen *stabilitet* knytt til bevaring, det folkelege og musikkfagleg tradisjon. Motpolen *endring* er knytt til songfagleg spesialisering og til det å nå utanfor folkemusikkfeltet gjennom musikkfagleg modernisering.

Medskapande og *åndelege* dimensjonar i folkesongen er lyfta fram som sentrale funn, både i intervju og i autoetnografien, og er såleis i vår empiri eit uttrykk for stabilitet i folkesongen.

Kjeldene er ikkje eintydige. Synspunkta på kor folkeleg folkesongen er i dag, er til dømes ulik hjå informantane. Likevel meiner me å sjå allmenne utviklingstrekk. Det er auka medvit om songstil, og folkesongarar har fått høgare musikkutdanning, ei veltrena røyst og eit høgt teknisk nivå. Folkesongen har fått akkompagnement, er blitt fleirstemt og inngår i omskapande og nyskapande konstallasjonar med andre sjangrar. Det er blitt fleire profesjonelle folkesongarar, noko som medfører at folkesongen når eit større publikum.

Me ser at dette arbeidet – forteljinga vår – samsvarer mykje med funn i svensk folkesongforskning, ikkje minst delar av Åkesson (2007). Me finn hennar omgrep gjenskapande, nyskapande og omskapande som

meningsfylte i skildringar av endringar òg i norske folkesongpraksisar. Det me legg til, er omgrepet det medskapande, forstått som korleis emosjonelle minne om menneske og munnlege læringssituasjonar kan gjere seg gjeldande i skapande folkesongpraksisar. Dette vart først tydeleg i Opheim si skildring, og når me tok inn dette omgrepet i tenkinga vår, såg vi òg intervjuet i eit nytt lys. Utgangspunktet for intervjuet var endringar i det musikkfaglege – det songtekniske og stilistiske. Med eit nytt blikk på intervjuet såg me at når kjeldene skulle snakke om folkesong, så snakka dei mykje om folk, og ikkje om song og musikk som noko autonomt. Tilnærminga vår til folkesongen la meir vekt på song enn på folk, men for kjeldene kunne det vere omvendt. Dette kan ha med alder å gjere, i kva tidsbolkar informantane og intervjuaren høyrer heime og har vore aktive. Ei freistande og forenkla inndeling er som nemnt å sjå folkesongarane i intervjuet som representantar for folkesongen i visebølga og Opheim for den vokale bølga. Visebølga var folkeleg og det var mindre medvit om det songmessige og stilistiske. I den vokale bølga var det omvendt, her er òg ordet folk tatt vekk. Dette kan òg vere ei forklaring på kvifor intervjuaren og dei som blir intervjuet, i somme høve ikkje forstår kvarandre: Dei er i folkesongen på ulike måtar. Likevel viste det seg at når Opheim fordjupa seg i kva som var viktig for henne som folkesongar, så var det menneska – folk. Ho kan så å seie ha læremeisterane sine med seg på scena, i medskaping.

I medskapinga kan det dreie seg om å finne og formidle *dåmen*. Dåmen i folkesong er det viktige utseielege, det som språket ikkje kan artikulere uttømmende, men som det kan peike mot. Denne essensielle dimensjonen er, trass i dei mange endringane i norske folkesongpraksisar me har gjort greie for i artikkelen, uttrykk for stabilitet når folkesongen går frå private rom og brukssamanhengar til scena. Å etablere det medskapande som kategori i folkesongpraksisar kan opne opp for å forstå eksistensielle og åndelege dimensjonar, både i tradisjonelle sosiokulturelle folkesongpraksisar og i estetiske folkesongpraksisar (Lewis, 2016; Small, 1998; Taruskin, 1995).

Vår måte å forstå utvikling og endringar i folkesongfeltet på nyttar omgrepet spenningsfelt som rotmetafor, med motpolane tradisjon/stabilitet

og modernisering/ending. I omgrepet ending ligg det naudsynt at det er ending frå noko. I vårt tilfelle er dette «noko» tradisjon og stabilitet i norsk folkesong. Førestillingar om tradisjon og særskilte stiltrekk – ein stabil norsk folkesonggrammatikk – kan sjåast som ei kraft i dette spenningsfeltet, og ikkje minst kappleikane er med på å oppretthalde denne krafta. Fleire av informantane nemner kappleikane som sentrale folkesongarenaer. Opheim har vore aktiv som deltakar og dommar på kappleikane. Dommarskjemaet på kappleikane seier i klartekst at dømninga skal stimulere til «bruk av tradisjonelle stiltrekk og til at ein unngår stiltrekk som er framande for folkesongen» (FolkOrg, 2019). På kappleikane skal folkesongen ha «eit truverdig uttrykk i samsvar med tradisjonen» (FolkOrg, 2019). Kappleikane var og er såleis eit tyngdepunkt for tradisjon, stabilitet og gjenskaping i spenningsfeltet. Men kva er dei tradisjonelle stiltrekka, og kva vil det seie at eit uttrykk er truverdig i samsvar med tradisjonen?

Den vokale bølga i Sverige og til dels i Noreg, slik ho manifesterer seg som *ein* folkesonggrammatikk med visse reglar, kan forståast som eit døme på konstruert eller *oppfunnen tradisjon*, «invented tradition» (Hobsbawm & Ranger, 2012). Reglar for folkesong finn me òg i vår empiri. Det kan sjå ut til å ha vore ein tendens til å sette saman syngemåtar frå fleire kjelder med ulike avvik frå den dominerande vestlege kunstmusikkgrammatikken og såleis forsterka det eksotiske og avvikande ved å samle avvika. I ei samanlikning av yngre folkesongarar og kjeldene deira finn til dømes Lien (2001) at dei yngre brukar meir ornamentikk og mindre vibrato enn dei eldre. Dette samsvarer med ein folkesonggrammatikk, ein konstruert tradisjon, der to av reglane seier *utan vibrato* og *med ornamentikk*. Desse to stilistiske kjenneteikna finn me att i regelsamlingar for folkesong, til dømes Kværndrup og Gustafsson (2008), Osa (2021) og Rosenberg (1996).

Både i Noreg og Sverige har det vore ein tendens til einsretting ved at ein har etablert ein nasjonal folkesonggrammatikk som har hatt preg av oppfunnen tradisjon. Ein av hypotesane våre er at denne tendensen har vore svakare i Noreg enn i Sverige. Dette kan mellom anna ha samband med seinare institusjonalisering av folkesongen og svakare sentralisering allment i Noreg. Folkesongarar i intervjuet meiner at det har vore tendens til

einsretting av folkesongen i Noreg, men dei seier tydeleg at einsrettinga no er avtakande. Hypotesen kan illustrerast med ein analogi til skriftspråk og dialekter: Nynorsk vart konstruert på grunnlag av norske dialekter – gjennom utval og som ei motvekt til dansk. Utvalsprosessen førte med seg normering og standardisering. På same måte ser me konturane til framveksten av ein einskapleg norsk folkesonggrammatikk på grunnlag av utval av norsk folkesong, som motvekt til andre og dominerande musikksjangrar. I utvalet vart folkesong frå Telemark og Setesdal dominerande. I dag blir det oppmoda til å bruke folkesong frå eins eige område, kjem det fram i intervju materialet vårt. Me ser parallellar i auka status for lokal kultur og dialektar i talespråket og auka status for geografisk mangfald i folkesongen. Makta til ein mogeleg einskapleg norsk folkesonggrammatikk er utfordra.

Endringane i folkesongtradisjonane er mellom anna ein konsekvens av møte og brytingar med andre musikksjangrar og av endra samfunns-tilhøve. Brytingane gjev grunnlag for spenningar mellom folkesongen og andre musikkpraksisar, noko som igjen medfører spenningar internt i folkesongfeltet. Spenningskategorien *mellom normering og musikalsk mangfald* blir i intervjua knytt til spenningar og endring internt i folkesongfeltet. Det er nærliggande å sjå dette i samband med ei samfunnsutvikling der det lokale har blitt viktigare enn det nasjonale og mangfald viktigare enn standardisering.

Arbeidet har gjort det klart at det norske folkesongfeltet er svært lite forska på. Dette kan ha å gjere både med statusen til folkemusikken allment, og med statusen til folkesongen samanlikna med særleg felemusikken. Felemusikken var mest knytt til menn og dans og offentlege rom, folkesongen meir til kvinner og private rom og brukssamanhengar, så kjønn skal ein heller ikkje sjå bort frå som mogeleg grunn.

Den norske folkesongen er eit samansett og spenningsfylt felt, og her er rom for vidare forskning med ulike metodiske tilnærmingar, både på folkesongen som immateriell kulturarv og folkesongen som musikalsk praksis i dag. Korleis er det til dømes å vere ung folkesongar i dag om læremeisterane er på scenar og universitet og ikkje er i direkte kontakt med dei opphavlege brukssamanhengane?

Litteratur- og kjeldeliste

- Aksdal, B., Ledang, O.K. & Holen, A. (2020, 13. februar). Folkemusikk. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/folkemusikk>
- Apeland, S. & Opheim, B. (2022). *Velsigna er dagen* [Album]. Nye Nor.
- Berg, E. & Krohn, T. (2010). *Det synger i stein* [Album]. Lawo Music.
- BNB (2005). *Ein song frå dei utsungne stunder* [Album]. 2L.
- Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax. (Opprinnelig utgitt i 1979).
- Eggebø, H. (2020). Kollektiv kvalitativ analyse. *Norsk sosiologisk tidskrift*, 4(2), 106–122. <https://doi.org/10.18261/issn.2535-2512-2020-02-03>
- Ellis, C., Adams, T.E. & Bochner, A.P. (2010). Autoethnography: An overview. *Forum Qualitative Sozialforschung Forum: Qualitative Social Research*, 12(1). <https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>
- Eriksson, K. (2004). *Bland polskor, ganglåtar och valser: Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken* [Doktorgradsavhandling, Göteborgs universitet]. Gothenburg University Publications Electronic Archive. <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/16345>
- Espeland, V. (2002). Folkeviser frå scenen. *Norsk folkemusikklags skrifter*, 16, 1–10.
- Fabbri, F. (2004). A theory of musical genres: Two applications. I S. Frith (Red.), *Popular music: Critical concepts in media and cultural studies Volume III* (s. 7–35). Routledge.
- Fangen, K. (2010). *Deltagende observasjon*. Fagbokforlaget.
- Flyvbjerg, B. (2006). Five misunderstandings about case-study research. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 219–245.
- FolkOrg. (2019). Dommarskjema spel og vokal med rettleiing. <https://www.folkorg.no/dommarskjema.6649336-607398.html>
- Garnås, A.B. (1986). Nokre spreidde tankar ikring folkeleg song. *Norsk folkemusikklags skrifter*, 2, 8–17.

- Gjertsen, I. (1996). 1990-årenes vokale folkemusikkbølge i Norge. I G. Ternhag (Red.), *Genklang. En vänskrift til Märta Ramstens 60-årsdag den 25 december 1995*. Uppsala.
- Gjertsen, I. (2009). [Anmeldelse av boken *Med røsten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkemusik*, av I. Åkesson]. *Norsk folkemusikklags skrifter*, 23, 175–179.
- Goehr, L. (2005). Philosophical exercises in repetition: On music, humor, and exile in Wittgenstein and Adorno. I K. Berger & A. Newcomb (Red.), *Music and aesthetics of modernity* (s. 311–340). Harvard University Press.
- Hansen, L.H., Ressem, A.N. & Åkesson, I. (Red.). (2009). *Tradisjonell sang som levende prosess: Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentakelse og variasjon*. Novus forlag.
- Hegg, S. (2017, 29. september). Å vera song. Å synge liv. I *Morgenbladet*. <https://www.morgenbladet.no/portal/2017/09/29/a-vera-song-a-synge-liv/>
- Herder, J.G. v. (1911). *Volkslieder: Stimmen der Völker in Liedern* (G. Müller, Red.). G. Müller. <https://openlibrary.org/books/OL13504990M/Volkslieder> (Opprinnelig utgitt i 1778–1779).
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (2012). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107295636>
- Holt, F. (2007). *Genre in popular music*. University of Chicago Press.
- Johansson, M. (2003). Svensk folkmusik som samtidskulturell uttrycksform. En diskusjon om stilbegreppets anvendning och innebörd. *Norsk folkemusikklags skrifter*, 17, 85–126.
- Karlsson, B., Klevan, T., Soggiu, A.-S., Sælør, K.T. & Villje, L. (2021). *Hva er autoetnografi?* Cappelen Damm Akademisk.
- Karpeles, M. & Frogley, A. (2001). English folk dance and song society. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08822>
- Klafki, W. (2018). *Dannelsesteori og didaktikk: Nye studier* (3. utg.). Forlaget Klim. (Opprinnelig utgitt i 1996).

- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg.). Gyldendal Akademisk.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2011). *Interview: Introduktion til et håndværk* (2. utg.). Hans Reitzel.
- Kværndrup, S. & Gustafsson, M. (2008). Trolldom: Studier i Hyltén-Caval-
lius naturmytiska universum. I G. Byrman (Red.), *En värld för sig själv: Nya studier i medeltida ballader* (s. 339–375). Växjö University Press.
- Lewis, J. (2016). *Reification and the aesthetics of music*. Routledge.
- Lien, H. (2001). *Kveding eller song? Eit studium av stilistiske trekk i norsk vokal folkemusikk* (Hovudfagsoppgåve). Universitetet i Bergen.
- Méndez, M. (2013). Autoethnography as a research method: Advantages, limitations and criticisms. *Colombian Applied Linguistics Journal*, 15(2), 279–287. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.calj.2013.2.a09>
- Nielsen, F.V. (1998). *Almen musikkdidaktik* (2. utg.). Akademisk Forlag.
- Opheim, B. (1996). *Eitt steg* [Album]. NorCD.
- Opheim, B. (2015). *Tre vakre vener* [Konsertforestilling]. Riksscenen. <https://www.riksscenen.no/berit-opheim.5765075-456234.html>
- Opheim, B., Kjellemyr, B., Mjølunes, E., Jørgensen, P. & Apeland, S. (1998). *Fryd* [Album]. Vossa Jazz Records.
- Opheim Versto, B. (2008). *Slåttar på tunga* [Album]. 2L.
- Orleysa. (1991). *Orleysa* [Album]. Odin Records.
- Osa, T.E. (2005). *Kunnskap i musikkutøving – lyssett av kjelder som problematiserer artikulering av kunnskap*. Universitetet i Bergen.
- Osa, T.E. (2021). *Musikalske grammatikker: En Wittgenstein-tilnærming til kunnskap i utøvende musikk applisert i tre paradigmatisk case-studier fra ulike sjangrer* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Bergen.
- Oslo Kammerkor, Bratland, S. & Opheim, B. (1995). *Dåm* [Album]. Kirkelig kulturverksted.
- Oslo Kammerkor, Bratland, S. & Opheim, B. (1999). *Bergtatt* [Album]. Kirkelig kulturverksted.

- Pegg, C. (2001). Folk music. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09933>
- Ramsten, M. (1992). *Återklang: Svensk folkmusik i förändring 1950–1980* [Doktorgradsavhandling]. Göteborg universitet. https://arkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Ramsten_Marta_Aterklang_1992.pdf
- Rosenberg, S. (1996). Med blåtoner och krus. *Norsk folkemusikklags skrifter*, 10, 7–12.
- Seglem, K. (1998). *Spir* [Album]. NorCD.
- Sharp, C.J. (1907). *English folk-song: Some conclusions*. Novello. <https://archive.org/details/englishfolksongs00shar/page/n5>
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. University Press of New England.
- Sørnæs, H. (2000). Kveding som musikalsk genre. *Norsk folkemusikklags skrifter*, 14, 23–39.
- Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press.
- Thoresen, L., Bit 20 & Opheim, B. (2005). *Løp, lokk og linjar* [Album]. Aurora.
- Trio Mediaeval. (2014). *Aquilonis* [Album]. ECM Records.
- Wittgenstein, L. (1953). *Philosophische Untersuchungen Philosophical investigations*. Blackwell.
- Åkesson, I. (2007). *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik* [Doktorgradsavhandling]. Nordiska museet.

Intervjuguide:

- 1 Korleis har vegen din inn i folkesongen/kvedinga vore. Korleis starta det?
- 2 Når byrja du å opptre med kvedinga?
- 3 Kva type songar vel du å bruka? Kvifor?
- 4 Kva har endra seg sidan du byrja å opptre?
- 5 Kva samanheng byrja du å opptre i, og korleis har det utvikla seg?
- 6 Korleis har songen din endra seg gjennom åra? Kva har med naturleg mogning og aldring å gjera, og kva har med utviklinga og utbreiinga av folkesongen å gjera?
- 7 Korleis ser du på folkesongen og dei som utøver han, i dag i forhold til då du vaks opp? Er du nøgd med stoda i dag, eller er du bekymra for noko?
- 8 Kva har skjedd med måten folk syng på? Er det annleis no? Kva er annleis, og kvifor?
- 9 Korleis trur du at det å stå på store scener og nå eit stort publikum har påverka folkesongstilen?
- 10 Kor medviten har du vore på å bevare den opphavlege stilen når det gjeld klangideal, ornamentikk og tonalitet?
- 11 Har statusen til folkesongen endra seg? Korleis? Kvifor?
- 12 Korleis kan ein i dagens samfunn best mogeleg ta vare på folkesongen som songstil?