

STM 1975:2

Musikk og dans i et kystområde i Trøndelag

Av Egil Bakka og Kjell Oversand

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författarna.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Musikk og dans i et kystområde i Trøndelag*

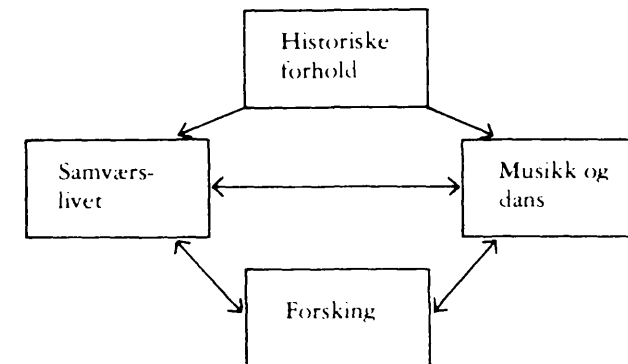
Av Egil Bakka og Kjell Oversand

Problemstillinger

Dette innlegget er blitt til ved et samarbeid mellom Egil Bakka og Kjell Oversand. Målsetninga for arbeidet har vært å studere:

1. Hvordan *historiske* (økonomiske, sosiale og kulturelle) *forhold* virker inn på den delen av samværlivet der musikk og dans blir brukt.
2. *Forholdet musikk–dans*. Vi har prøvd å se rytmikk og tempo i slåttemusikken i sammenheng med bevegelsesmønstra i dansen.
3. *Vitenskapsteoretiske problemer*. Vi har særlig diskutert forholdet teori–praksis. Vi har prøvd å finne ut hva det har betydd at vi har grepe inn i miljøet med forskning. I tråd med dette har vi også sett det som ei oppgave å gjøre produktene av forskinga tilgjengelig for de menneskene den angår. Slik håper vi å kunne tilføre miljøet impulser.

Selv om problemstillingene er ordna punktvis, har vi prøvd å unngå å isolere dem i forhold til hverandre. Den grunnhypotesen som ligger bak dette, kan sammenfattes slik: Samværlivet (menneskelig samhandling) liksom musikken og dansen har sin historiske forklaring. Samværlivet, musikk og dans er innbyrdes avhengig. Forskinga blir på den ene sida prega av forskingsfeltet, på den andre sida får forskinga innvirkning på det. Kort sagt: De samfunnsmessige og de teknisk-strukturelle sidene ved musikk/dans og forskinga utgjør en helhet. Følgende modell kan kanskje bidra til å klargjøre dette:



Vi er klar over at målsetninga på langt nær er oppfylt med dette innlegget.

* Artikeln är en reviderad version av ett inlägg vid Den 7. nordiske musikkforskerkongress i Trondheim, juni 1975.

Bakgrunnen for arbeidet

Bakgrunnen for undersøkinga var Kjell Oversands hovedoppgave: Tradisjon og nyskaping i Trøndersk spellmannsmusikk (1974). Denne avhandlinga hadde som ei av målsetningene sine å beskrive spellmannstradisjoner fra bygdene Åfjord, Roan og Osen på Fosenhalvøya i Sør-Trøndelag. Her ble ikke slåttemusikken studert i sammenheng med dansen på en systematisk måte. Ved at Egil Bakka slutta seg til arbeidet ble det imidlertid naturlig å studere musikk og dans i sammenheng. Egil Bakka hadde tatt magistergraden i etnologi på avhandlinga: Springar, Gangar, Rull og Pols. Hovudlinjer i eldre norsk folkedanstradisjon (1973).

I starten var arbeidet konsentrert om isolerte, historiske oppgaver, som feks å samle inn, beskrive og bevare de eldste slåttene. Dette forandra seg nær sagt av seg sjøl da vi begynte å samarbeide med gammeldansforeninga «Svingom» på Hongsand i Roan kommune. I denne sammenheng ville det sikkert ha virka unaturlig om vi hadde vist interesse bare for en type som feks pols.

Arbeidsmåter

Vi har gjort to «offisielle» besøk i gammeldansforeninga (august 1974 og februar 1975) der arbeidet har gått ut på:

1. Å gjøre filmopptak av de dansetyper som blir brukt der.
2. Å intervju alle de medlemmene som var tilstede på den første festen.
3. Å gjøre lydopptak av all den dansemusikken som ble spilt på den siste festen.

Da vi kom tilbake for å være med på den andre festen var det et viktig poeng for oss å finne ut hvilken innflytelse det første feltarbeidet hadde hatt på arbeidet i gammeldansforeninga. En konsekvens var at foreninga holdt en egen fest for å vise fram den filmen vi hadde laga. Det gav oss en følelse av at arbeidet vårt ble oppfatta som meningsfylt, og etter vår mening bidro det igjen til at vi fikk bedre forskingsdata. Ved at vi gikk inn i miljøet i gammeldansforeninga fikk vi en innsikt som vi ikke ville ha fått dersom vi hadde holdt oss til den «rene analyse» av situasjonen eller bare spilt tilskuerrollen.

Disse momentene er forsåvidt på linje med det Vilhelm Aubert og Yngvar Løchen har skreve om aksjonsforskning i sosiologisk sammenheng (Aubert 1970 og Løchen 1970). Vi må kanskje ha lov til å snakke om tilløp til en slags «musikalsk aksjonsforskning».

Et viktig prinsipp innen aksjonsforskninga har vært å kanalisere produktene av forskinga tilbake til de befolkningsgruppene som er blitt undersøkt. Dette har vi tatt konsekvensen av og prøvd å forme innlegget vårt slik at innholdet stort sett skal kunne oppfattes også av ikke-akademikere. Dette må ikke forstås som en anti-intellektuell holdning, men som et forsøk på å unngå unødig akademisk *sjargong* som gjør innlegget utilgjengelig for dem vi skriver om. Den akademiske sjargongen kan kanskje sies å være et eksempel på det E Hansen og G Wiggen (1973) kaller maktspråk. Det fungerer bla slik at det holder store folkegrupper utafor viktige prosesser i samfunnet.

Av det som er sagt så langt skulle det gå fram at hypotesene og problemstillingene ikke var ferdig utvikla før datainnsamlinga tok til. Det har kanskje ført til

at forskningsmaterialet er usammenhengende og ujevnt i kvalitet. Grunnen til at problemstillingene har utvikla og forandra seg etter hvert er at vi sannsynligvis har forandra oss og kanskje utvikla oss gjennom kontakten med folk i det samfunnet vi har studert. Derfor har problemstillingene blitt mer et mål enn et middel i denne forskinga. Det å komme fram til meningsfylte og gjennomtenkte problemstillinger i forbindelse med samværlivet i Roan har altså opptatt oss mer enn det å komme fram til konklusjoner og »resultat« basert på tallberegninger.

Overordna målsetning

Både forskerne og de organisasjonene som dyrker folkemusikk og folkedans har til nå nesten bare interessert seg for de mest alderdommelige og særprega musikk- og danseformene. På den måten har den folkelige kulturen blitt delt i høgstatus- og lågstatusformer. Mange distrikter har nesten bare lågstatusformer med lite lokalt særpreg, det gjelder feks Fosen. Kanskje kan vi rekne de folkelige musikkulturer der disse lågstatusformene dominerer som et eksempel på det Paulo Freire (1974) kaller «den tause kulturen». Sjøl om formene (feks vals og reinlender) er felles for store områder, langt ut over vårt eget land, kjennes de likevel heimlige og lokale der de har vært brukte i kanskje mange generasjoner. Vi mener at de i kraft av det har en verdi for lokalsamfunnet.

Ei overordna målsetting med dette arbeidet har etterhvert blitt å motvirke den nedvurderinga lågstatusformene er blitt utsatt for. Vi ser det som viktig både å hjelpe dem som «eier» formene med grunnlag som gjør dem i stand til å hevde at også deres tradisjoner har verdi, og å inspirere forskere og organisasjoner til å ta formene alvorlig. Den tekniske analysen av musikk/dans som ellers kan synes å stå noe isolert i arbeidet er tatt med bla for å prøve å vise at det ligger interessante problemer og venter på utforsking også i dette materialet.

Historikk

Geografiske forhold

De feltarbeid der vi har studert dans og musikk sammen har foregått i Roan kommune og på Stokkøy i Åfjord kommune.

Det fylldigste materialet har vi fra Roan og det er naturligst å la framstillinga til en viss grad bli konsentrert om dette området. Roan kommune hører til regionen Nord-Fosen i Sør-Trøndelag og er et typisk kystområde.

Før var Roan en del av Bjørnør herred. Bjørnør ble i 1892 delt i herredene Osen, Roan og Stoksund. Roan kommune var helt fram til slutten av 1950-åra delt i 11 skolekretser, derav 10 uten innbyrdes veisamband. Disse 11 skolekretsene var Vik, Bessaker, Hoffstad, Hoffstaddalen, Straum, Sumstad, Roan, Nesvalen, Kiran, Skjøra og øysamfunnet Almenningen/Været.

Når en ser bort fra Hoffstaddalen hadde hver av disse kretsene sitt lokalbåtanløp, landhandleri, hver sin poståpner og telefonsentral. Disse gamle skolekretsene svarte stort sett til det som idag kalles lokalsamfunn. I Norge ble dette begrepet

sannsynligvis først viet vitenskapelig interesse av sosialantropologen Fredrik Barth. Lokalsamfunnet ble nærmest et nøkkelbegrep i 1970-åras samfunnsdebatt, noe som ikke minst skyldes Ottar Brox sin produksjon (se feks Brox 1966).

Befolkningsmessige utviklingstendenser

Befolkninga i Roan vokste merkbart fra 1800 til 1920. Etter den 2. verdenskrig har Roan vært prega av avfolkning. Roan er i det heile et av de stedene med størst nettoutflytting på landsbasis, og er idag en av de fattigste kommuner i Norge. Oversikt over folkemengden ved forskjellige folketellinger (etter Statistisk sentralbyrå):

år	folkemengde
1865	1429
1920	2109
1970	1495

Nedgangen i folkemengde fra 1920 til 1970 var altså ca 29 %. På samme måte som i lokalsamfunn over hele den industrialiserte verden, er også alderspyramiden her snudd opp ned. Det er fatalt få i alderen 20–30 år, da folk stort sett er tilbøyelig til å gifte seg og etablere hushold.

Årssyklus i arbeidsliv og samværsliv

Vi har prøvd å forstå samværslivet i Roan på bakgrunn av de muligheter folk hadde til å komme sammen. I denne omgang vil det bli lagt mest vekt på det uorganiserte samværslivet, det vil si den samværsformen som fra gammelt var den rådende og som levde opptil den 2. verdenskrig. Av disposisjonsmessige grunner har vi både valgt å omtale de gamle spellmennene og deres funksjon her, og problemet spredning (diffusjon) av musikk og dans sett på bakgrunn av den kontakt folk hadde med omverdenen.

Det fisket som samla mest folk og som betydde mest økonomisk fram til 1930-åra, var skrei-fisket eller vinterfisket fra slutten av januar til påsketider. Sålenge fisket ble drevet med åpne notbåter uten motor var det om å gjøre å oppholde seg så nært fiskefeltet som mulig, og følgelig dro folk fra Roan ut til fiskeværet Almellingen/Værøya. Etter at det ble vanlig å leie kvinner til kokketjeneste i rorbuene omkring 1900, ble det vanlig med dans i fiskeværet. Jens Leirbogen skal ha spelt til mang en dans i Været.

Heime i bygda var det ei «dautid», men etterat fiskerne var kommet heim begynte de som hadde småbruk med våronna. Husmenn og andre dreiv «småsjøen» eller heimefiske til eget hushold. Før fiske-oppkjøperne tok over omsetninga av råvarene midt i 1920-åra, foredla en del av båtlaga skreien til klippfisk og dro ofte til Kristiansund med produktene.

Kristiansundsturen var litt av en begivenhet, og her ble de varene som ikke kunne produseres heime innkjøpt. Flere spellmenn kjøpte instrumentene sine (fele, gitar og trekkspell) i Kristiansund.

Der det blei tørka mye fisk kunne det bli en fest eller to, og det blei dansa

på fiskebryggene eller til og med i fjæra. Disse festene ble kalt «feskleika» på Stokkøy.

Sommaren var ei relativt rolig tid i arbeidslivet. Gjennom intervju med folk fikk vi inntrykk av at sommeren, sammen med jula, var den tida da det ble dansa mest. Det blei dansa heime hos folk, på låven, på vollen eller på ei fiskebrygge. Ole Troning (f. 1907 på Hongsand), som har vært oss til mye hjelp i arbeidet, sa det slik: «Det va itj mang gårdan i den tida uten at det vart dansa på dem.» Særlig stas synes det å ha vært blant ungdommen å danse heime hos spellmennene. Ungdommen syntes sikkert at det var befriende å slippe foreldrenes eller naboenes overoppsyn. Påfallende mange av de spellmenn en kjenner navnet på i Roan var husmenn, og for dem var det kjærkomment med en ekstra «slant». Hos Hans Nikolai Endresen (1851–1946) på Kiran kosta hver dansen 10 øre, men det var lite penger hos folk og mange hadde bare knapper å legge i hatten. Ellers veit vi at det har vore dansa heime hos spellmenn som Amund Hestvika (1813–1892) og sønnen Anton Seiberg (f. 1851) fra Hognsand, og Jens Jensen, Roan (f. 1894). I tradisjonen heiter det at ungdommen dansa slik at ovnen røysa ned hos Amund Hestvika, midt på søndags formiddag mens han og kona var i kirka.

Jens Jensen huska ellers godt at han fekk en del «ond-ord» fordi han lot ungdommen danse heime hos seg (rundt 1925–35).

I slåttonna reiste en del ungdom innover fylket på arbeid. Noen få lærte seg feks Rørspols mens de var på slåttearbeid i Soknedal og i andre Gaudalsbygder. Rørspolsen har ikke blitt akseptert i Roan, trass i at noen kunne dansen og at en god del spellmenn spelte «Rørrosslåtter». Mot slutten av juli reiste også en del på «silda» eller på feitsildfisket, men her var ikke så mange med som under vinterfisket.

Høsten synes i det heile å ha vore ei mindre aktuell tid for dans i Roan, dette til tross for at mye folk var heime. En del av forklaringa er kanskje at det var mye arbeid som skulle gjøres: gårdfolk hadde høstonna og fiskerne skulle ruste seg til vinterfisket.

Det mest generelle som kan sies om utviklinga av redskap og driftsformer (produksjonsmidler og produksjonsforhold) i fiskerinæringa er at fra å være ei næring der fiskerne eide redskapen sjøl (med visse unntak) opptil ca 1930, og der de tildels også hadde hand om foredlinga av råvarene (opptil ca 1920), har fiskeryrket blitt nesten bare det å drive lønnsarbeid på en storbåt, eller det å drive enmannsfiske i sjark. Fiskerne har blitt mer og mer fremmedgjort i forhold til produksjonsmidlene eller blitt isolert fra hverandre i arbeidssituasjonen.

Denne tendensen avspeiler seg også i samværslivet. Her er det imidlertid viktig å være på vakt overfor økonomisk determinisme. Mens de gamle spellmennene hadde et meget nært forhold til danserne, kanskje kan vi kalle det en «deltakerholdning», synes spellmennene seinere å bli mer og mer spesialisert og isolert i forhold til dansesituasjonen. Dette hadde også sin parallell i at de gamle spellmennene ofte lærte gjennom direkte kontakt med andre spellmenn, mens de som var født rundt 1920 ofte lærte ved å finne seg fram sjøl på instrumentet og lære slåtter etter grammofoon.

Inndirekte kan vi også si at forandringene i produksjonsforholdene rundt 1910–

20 avspeiler seg i de forandringer i musikken som bla skyldes at trekkspillet blir tatt i bruk. Trekkspillet ble rundt århundreskiftet markedsført etter helt kommersielle prinsipper.

Når vi har sett samværslivet på bakgrunn av arbeidslivet må det ikke glemmes at det fins samværsformer som har forbindelse med rituelle foreteelser som går på tvers av arbeidssyklusen i året. Dette gjelder feks bryllup og «inndansing» av nye hus.

Bryllupsspeiling var både den mest slitsomme og den mest ettertrakta oppgava for spellmennene før. Bryllupsspeilinga var bra betalt og den ga status. Det var noe av en æressak å ha en god bryllupsspellmann. Helmer Straum (f 1860), Brandsfjord, Olaf Nielsen (f 1896), Vik og Anton Seiberg, Hongsand, var mye brukt som bryllupsspellmenn i kommunen. I dag står ikke dansen så sentralt i bryllup lenger.

Spredning av dans og musikk

Når et kulturprodukt blir overført fra ett samfunn til et anna, er mange og uoversiktlige prosesser i funksjon. Vi skal ikke prøve å gi en oversikt over forskjellige teorier her. Men likevel har det sannsynligvis praktisk verdi å skaffe seg noe kunnskap om disse prosessene, kanskje spesielt som et ledd i kampen mot kommersialisering innen kulturlivet, eller sagt på en annen måte, i forbindelse med kulturvern i vid betydning.

Veinettet var dårlig utbygd i Roan før 1950, og selv om det hendte at ungdommen dro i båt til nabobygda på fest, har vi fått utsagn som går ut på at det var forholdsvis lite kontakt lokalsamfunnene imellom. De fleste lokalsamfunn hadde hver sin spellmann, og det er vanskelig å si noe generelt om hvor mye kontakt spellmennene hadde. Vi har imidlertid eksempel på at en spellmann i et lokalmiljø ikke kjente til en jevnaldrende, mye brukt spellmann i nabobygda ca ei mil unna. Ut fra dette er det noe vanskelig å snakke om Roan kommune som et spellmannsmiljø. På den andre sida hendte det før i tida at det oppsto et spellmannsmiljø rundt enkelte «storspellmenn» som var villige til å lære fra seg, og dro til seg elever fra områdene omkring. Dette gjelder feks Helmer Straum i Brandsfjord.

Mest kontakt synes folk i Roan å ha hatt med forholdene i Trondheim, Kristiansund og tildels også andre kystbyer. Det ser ikke ut som det var vanlig at folk fra Roan gikk på fest i Trondheim eller Kristiansund. Dette forhindrer ikke at feks spellmenn kunne snappe opp nye slåtter. Georg og Cato Braseth var i Kristiansund og hørte storspellmannen Halvar Ørsal på en kafe. Cato lærte da en slått etter Ørsal.

Kontakten med byene fikk størst innflytelse på utviklinga av dansemusikken gjennom de «musikalske varer» byene hadde å tilby. Det gjelder særlig instrumenter (fele, trekkspell og gitar), noter, grammofon og grammofonplater.

Selv om flere spellmenn bygde felene sine sjøl, det gjalt feks Jens Jensen, Georg og Cato Braseth, måtte de fleste til byen dersom de skulle ha ei god fele. Videre er det klart at trekkspillet kom fra byene. Georg Braseth hørte første gang et toraders trekkspell spelt av en tilreisende sildefisker sørfra rundt 1917. Han syntes låten i trekkspillet var finere enn i fiolinen, og kjøpte seg torader i Trond-

heim, det andre trekkspillet sitt kjøpte han gjennom postordre fra Stockholm for 22 kroner.

Noter som spredningsmiddel for nye slåtter synes å ha hatt en mer begrensa betydning i Roan, for det har vært få «notspillmenn» i miljøet. En av de få var Helmer Straum. Han kjøpte alltid noter når han var i Trondheim, sier folk, og særlig tok han mange polka-(polkamazurka) slåtter fra «notan».

Grammofonen vant innpass i Roan i 1930-åra, og vart brukt en del til å danse etter. Dessuten vart det vanlig blant spellmenn å lære seg slåtter fra grammofon. Johan Sagbakk (f 1919), lærte seg en del slåtter etter grammofon.

Når kom trekkspillet til Roan? Dette spørsmålet har vi ikke materiale til å gi et dekkende svar på. Vi vet at Tarald Halvorsen Fjorden (1860–1919), Roan og Ove Mathias Endresen (1864–1933), Kiran, spelte en- og torader. Tarald Fjorden arbeidde karakteristisk nok mye i Kristiansund i sin ungdom. Om disse vart det sagt at de spelte trekkspell før århundreskiftet, men når Georg Braseth hevda at toraderen var «noe nytt» i 1917 er det vel tvilsomt at instrumentet var særlig mye brukt i Roan før århundreskiftet.

Hva var årsaken til at trekkspillet vart såpass hurtig akseptert? Her kan det bare pekes på mulige forklaringer. For det første var trekkspillet velegna til å spille lett, tysk populærmusikk på, og dette var nettopp den musikken som vart brukt til gammeldanser som vals og reinlender. Videre vart trekkspillet markedsført etter moderne kommersielle prinsipper som reklame og demonstrasjoner ved virtuoser.

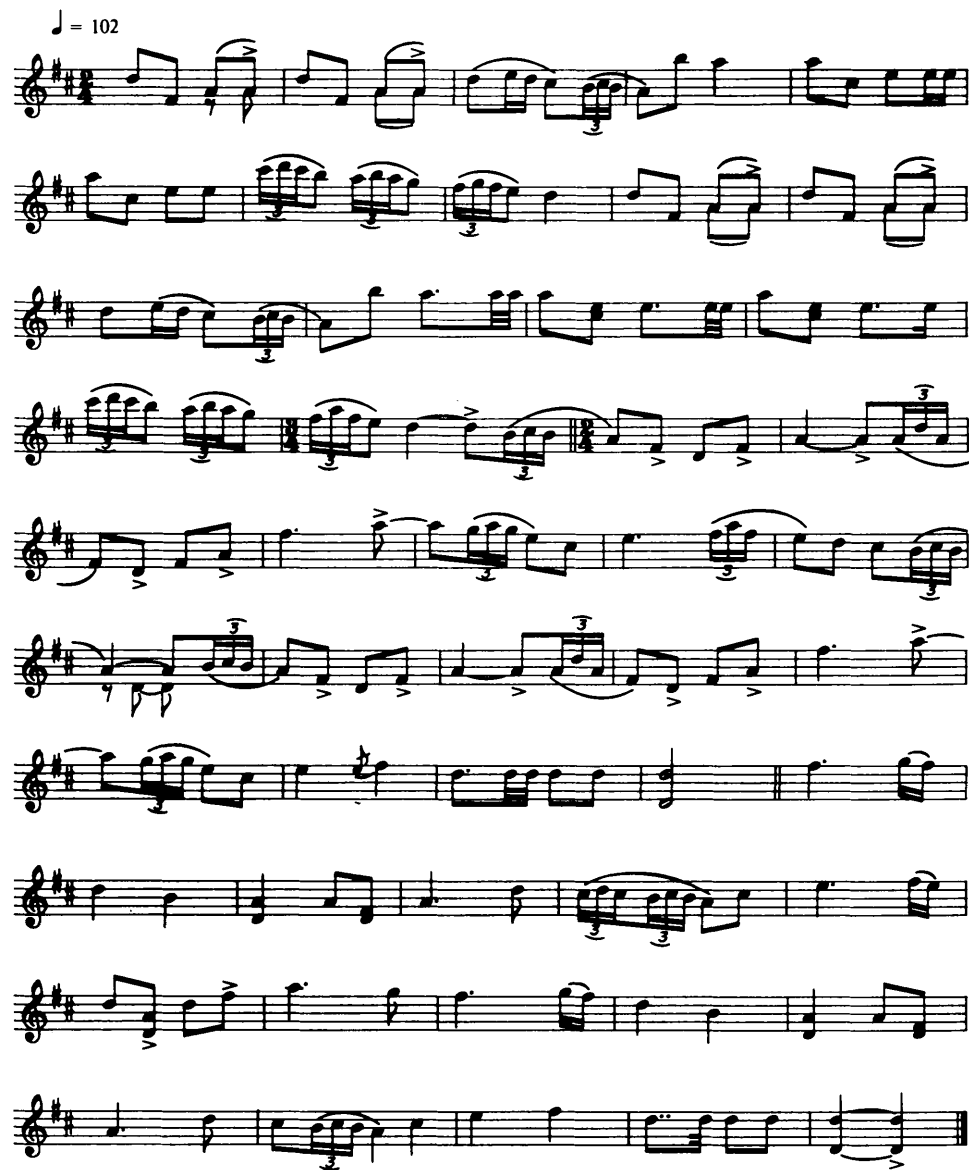
Fram til rundt 1930 var det en del spellmenn som spelte både trekkspell og fele i Roan. Men da det kromatiske trekkspillet kom i 1920-åra, ser det ut som trekkspillet tok mer over. I motesentrene blei det utvikla en egen «stil» for trekkspillet. Den var til dels prega av virtuoseri og tildels av nyere dansemusikk som tango og foxtrot. En del utøvere som feks Ottar Akre, H Henschien og John Elsmo opptrådte mye i NRK og spelte inn grammofonplater og påvirka slik mange trekkspillere som vokste opp i denne tida. Denne «Poranek»- eller «Novelty»-stilen fikk stor innflytelse både på rytmikk, melodikk, harmonikk og tempo i dansemusikken i perioden 1930–1950.

Repertoaret til spellmennene

Dersom vi skal prøve å plassere den dansemusikken vi kjenner til i Roan musikkhistorisk må det med en gang slås fast at det historiske materialet vi har er spinkelt. Andre slåttenedtegninger enn de som er gjort i denne sammenheng kjenner vi ikke til. Vi har i det heile bare 14 musikkopptak med eldre fiolinspellmenn (som Jens Jensen f 1894 og Georg Braseth f 1895). Vi har 94 musikkopptak fordelt på 3 trekkspillere. Til dette kommer slåttene på et positiv fra 1878 som vi har spelt inn på lydbånd.

På den andre sida har vi et ganske bra sammenlikningsmateriale fra andre bygder på Fosen.

De slåttetypene vi finner representert hos fiolinspellmennene er vals, reinlender, polkamazurka og hoppvals. Det er påfallende at disse spellmennene ikke spelte polsslåtter. «Det va itj» nå mang som dansa pols rundt 1920, berre ein og annen



Eks 1. Hoppvals fra Roan. Jens Jensen, fele. Innsp: Roan 9.7.1973.

gammelkalln», sa Georg Braseth. Det som skjedd var at *dansen* polkamasurka gikk av bruk og at polkamasurkaslåttene ble brukt til dansen pols. Musikkhistorisk sett har vi altså bare kjennskap til relativt nyere slåttemusikk i Roan, altså slåtter som neppe går lenger tilbake enn ca 1850.

Eks 1 viser nedtegninga av en hoppvals-slått innspelt heime hos Jens Jensen i Roan i 1973. Denne lærte Jens Jensen da han var på veiarbeid i Hoffstaddalen, og han har brukt den på mangen fest i Roan. Nedtegninga viser at spillet til Jens Jen-

sen stort sett var enstemmig. De få samklangsintervallene som er benytta har spellmannen fått fram på to måter: enten ved å stryke på en løs streng sammen med melodistrengen (bordunspell), eller ved å «doble» meloditonen når denne ble spelt på en løs streng.

Det ser ut som om Jens Jensen bruker samklangen som et middel til å få fram både periodiseringa av melodikken og «etterslagseffekten» eller «off-beat» i slåtten. Her er vi inne på noe vesentlig som bla viser at Jens Jensen har spelt mye til dans. Spellmannen skaper «sving» eller framdrift i slåtten ved å betone 2. halvdel av taktslaget (her $\frac{1}{3}$ av takten) som i kunstmusikalsk sammenheng ofte utføres ubetont.

Georg Braseth (f 1895 i Åfjord) kom til Roan i 1917 og hadde da med seg en slåttetradisjon fra Åfjord. Sønnen Agnar Braseth (f 1919) overførte en del av slåttene etter faren på trekkspill. Agnar hadde torader heime som guttunge, og kjøpte sin første 5-rader av en kamerat i 1937. Agnar Braseth spelte en del til dans i Hongsand/Nesvalen-området tett før krigen, bla i ungdomshuset. Da han gifta seg slutta han å spille. Da han spelte til dans i gammeldansforeninga i 1974 var det ca 25 år siden han hadde spelt til dans.

Agnar Braseth spelte følgende slåttetyper: vals, reinlender, polkamasurka, pols, pariser og marsj. I repertoaret hans utgjør slåttetradisjonen etter faren «det gamle», og populære melodier fra 1920–30-åra som «Du skal få sukkertøy og du skal få lade» og «Kristianiavalsen» «det nye».

På den festen gammeldansforeninga arrangerte 26.8.1974 spelte Agnar Braseth sammen med tanta Berntine Hansen (f 1908 i Åfjord), som akkompagnerte på gitar. Berntine Hansen hadde spelt zither heime og kanskje kan det sies at gitarspillet hennes var farga av det. I alle fall syntes hun at det var finest med klangen av løse strenger. Dette sa hun var årsaken til at hun feks stemte opp «basen» til G (scordatura). Ellers måtte hun ofte stemme om gitaren i takt med at Agnar skiftet tonearter. Agnar Braseth hadde aldri spelt etter noter, og han lærte seg å spille trekkspill sjøl ved å finne seg fram på instrumentet. Han kunne spille samme slåtten i alle mulige tonearter.

Eks 2 viser er nedtegning av en av de slåttene Agnar Braseth og Berntine Hansen spelte til den første filmen vi tok opp i Roan. Denne slåtten hadde Agnar etter far sin, og viser hva som kan kalles «felestil» på trekkspillet. Tempoet er moderat. Melodilinja er utsmykka med forslag og andre «trimulanta». Vi finner ofte ei todeling av grunnslaget i tonepar som blir spelt kort–lang, her notert $\text{♩} \text{♩}$. Hos de trekkspillere som vart lansert på plate fra 1930-åra og oppover hører en nesten utelukkende det omvendte forholdet: lang–kort, notert $\text{♩} \text{♩}$ eller også «kvass punktering»: $\text{♩} \text{♩}$. Dette har forandra seg igjen i dag ved at «felestil» på trekkspill har blitt populært, særlig gjennom påvirkning fra utøvere som Oddvar Nygård fra Gudbrandsdalen, og P A Røstad fra Trøndelag.

Johan Sagbakk (f 1919 i Jøssund i Åfjord kommune) begynte å spille trekkspill i konfirmasjonsalderen. Faren spelte torader, men Johan Sagbakk rekner seg som sjøllært. Han speller «svensk system». Da han kjøpte seg trekkspillskole fant han ut at han hadde «feil» fingersetning. Han prøvde å legge om, men ga opp. Johan Sag-

Klingende tonika: F#

♩ = 174

Eks 2. Pols. Agnar Braseth, trekkspill og Bertine Hansen, gitar. Opptak: Hongsand 26.8.1974.

bakk lærte mest slåtter etter grammofon, særlig i tida 1935–39, og prøvde bevisst å etterlikne spillstilen til Carl Jularbo.

Populærmelodier (som f.eks. sangvalser) fra mellomkrigsåra utgjør hovedtyngda i repertoaret.

Vi gjorde opptak av all den dansemusikken Sagbakk spilte på festen 8.2.1975. Han spilte i alt 42 slåtter som fordelte seg slik etter typer: 16 valser, 10 reinlendere, 6 polser/polkamasurkaer, 5 hoppvals/polka, 3 foxtrot, 1 pariser og 1 tango.

Eks 3 viser ei nedtegning av Sagbakks versjon av Sørensens reinlender, en av de mest brukte reinlender i Fosen-distriktet. Denne kan godt sies å representere en «modell» på en reinlenderslått slik den vart brukt i mellomkrigsåra. Karakteristisk for «trekkspillstilen» fra 1930-åra er også de «kvasse punkteringene» og det høye tempoet.

Eks 4 viser en pariser nedtegna etter Johan Sagbakk. Denne slått gir et godt inntrykk av hvordan periodiseringa i melodien og rytmikken svarer til periodiseringa av stegmønstra i dansen.

Eks 5 viser ei nedtegning av den slått Sagbakk har brukt mest til polsdans. Som slåttetype må den vel helst regnes til polkamasurka. Den andre replisen min-

♩ = 98

Eks 3. Sørensens reinlender. Johan Sagbakk, trekkspill. Opptak: Hongsand 8.2.1975.

ner så mye om Jularbo sin vals «Avestaforsens brus» at det kan være snakk om slektskap. Sagbakk fortalte om et liknende tilfelle sjøl: Han hadde behov for å utvide repertoaret, og husket første reprise av en slått han hadde hørt i radio. Han laget to nye repliser sjøl og fikk en ny vals.

Sett på bakgrunn av feletradisjonene på Fosen, representerer den trekkspillstilen som ble spredd gjennom massemedia i 1930-åra «den nye gammeldansen».

♩ = 114

H H Utelates 2. volta E H F#7 F#7 F#7 H F#7 F#7 H F#7 F#7 H D.C.

Eks 4. Pariser. Johan Sagbakk, trekkspell. Opptak: Hongsand 8.2.1975.

♩ = 196

Forspell:

E E H7 E E H7 H7 E E E E A A A H7 H7 E H7 E D.C.

Eks 5. Pols/Polkamasurka. Johan Sagbakk, trekkspell. Opptak: Hongsand 8.2.1975.

Folkelige bevegelser

Vi har ei rekke folkelige bevegelser i Norge. Vi må nevne både forskjellige kristelige bevegelser og avholdsbevegelsen, men det er særlig bevegelser med et nasjonalt siktemål som har interesse i vår sammenheng: Målrørsla, skyttarrørsla og den frilynde ungdomsrørsla.

De er viktige for oss både fordi de har satt konkrete spor etter seg i det distriktet vi studerer og fordi de på landsplanet har skapt holdninger til bygdekulturen og forma mønster for arbeidet med den. Disse holdningene og mønstra vil naturlig måtte dras inn når en vil forsøke å forklare norske bygdemiljø. De er også en viktig bakgrunn for det synet på kulturen i bygdene som vi sjøl har.

Noregs Ungdomslag og drivkreftene bakom

Her skal vi særlig konsentrere oss om den frilynde ungdomsrørsla organisert i Noregs Ungdomslag. Det er helst den, og Landslaget for Spelemenn, som har arbeidd direkte med musikk og dans.

Vi må tru at det var mange strømdrag sist på 1800-tallet som virka med til at Noregs Ungdomslag vart stifta:

- Nasjonalromantikken og interessa for folkekulturen mellom kultureliten midt på 1800-tallet var etter vår mening knapt noen sterk drivende kraft i prosessen, men ga nok impulser: Begrepet nasjonal kultur (nasjonalmusikk, -dans, -drakt) som var mye nytta om visse deler av den folkelige kulturen ma av Noregs Ungdomslag kviler på ideer og teorier derfra.

– Bøndenes og bygdefolks på mange måter endra situasjon framover på 1800-tallet trur vi er en langt viktigere bakgrunn. Valen-Sendstad (1964) har vist hvordan reformer i jordbruket skjøt fart omkring 1850 og skapte bedre økonomiske vilkår. Bøndene tok også over politisk makt fra embedsmennene utover på 1800-tallet og de nye skolelovene i 1860-åra ga helt nye muligheter for utdanning og kunnskap. Alt dette ga nytt grunnlag for at bøndene kunne engasjere seg og gjøre seg sterkere gjeldende i samfunnslivet.

– Ei sak som sto sterkt i bygdene var arbeidet for politisk sjølstendighet og unionsoppløsning. Denne saka knytta naturlig til seg arbeidet for norsk kultur og norsk språk. Dette vart merkesaker for den nye organisasjonen og det satte sitt preg på heile ideologien den er basert på.

Forklaringa til at organisasjonen oppstod må likevel også knyttes sterkt til de enkelte bygdemiljøa og ungdommens situasjon der, for Noregs Ungdomslag vart ikke stifta av én eller noen få ideologer. Alt før 1880 vart det stifta ungdomslag i enkelte bygder. Omkring 1890 skjøt rørsla fart og det kom stadig flere lag av omtrent samme type. De gikk sammen i regionale sammenslutninger (fylkeslag), og i 1896 kom så representanter for 7 fylkeslag sammen og stifta landsorganisasjonen Noregs Ungdomslag.

Formålsparagrafen sier at:

«Noregs Ungdomslag vil arbeida for folkeleg opplysning på fullnorsk grunn og for samhald og samyrke mellom ungdomen.»

Paragrafen gir et ganske klart uttrykk for organisasjonens opplegg og målsetting helt fra starten av. Det enkelte laget var svært sterkt prega av at ungdommen samla seg der for å skaffe seg kunnskap om og forståing for det som rørte seg i samfunnet omkring dem. Foredrag og diskusjoner var kjernen i arbeidet, og det var ikke for ingenting at mange lag starta som lese- eller samtalelag.

På norsk grunn

Ungdomslaga var også bygdeungdommens reisning for sin egen kultur. Men de samla seg ikke uten videre om hver sin reint lokale kultur, de arbeidde for det de kalla den nasjonale kulturen.

Nasjonalromantikerne hadde tidligere hevda at folkets (bøndenes) kultur var nasjonens egentlige kultur og tilla den en egen verdi.

For bygdefolket var denne kulturen først og fremst deres egen heimlige, og de følte behov for å få den godtatt på linje med bykulturen. På samme tid så de at den måtte vernes mot presset utenfra. Når de tok i bruk uttrykket nasjonal kultur om sitt eget, og la slik vekt på at det de kjempa for måtte være mest mulig ekte norsk, var det sikkert av flere grunner. Kanskje var det aller viktigste at en måtte ha en klar og samla front i striden for ei slik sak.

Men de distrikta i landet som hadde vært mest åpne for impulser utenfra hadde ingen «nasjonal» kultur. Det de kjente som sitt eget og heimlige var stort sett for nylig importert til å kunne reknes som ekte norsk. Det er klart at de lokale kulturelementa som vart forkasta og ikke fikk bli med i kampen om større status, stod verre til enn før.

På denne måten vart den folkelige kulturen delt i to lag: den som var nasjonal

og som etter hvert vart anerkjent som interessant og verdifull, og den som var unorsk, nylig importert og nærmest for ugras å rekne.

Vi ser ennå idag en klar forskjell på folks innstilling til sin egen lokale kultur fra distrikt til distrikt. Skillet mellom en nasjonal høgstatuskultur og en ikke nasjonal lågstatuskultur er etter vår mening en del av forklaringa på den forskjellen.

Reisinga for den nasjonale kulturen gav folk i distrikt med typiske høgstatusformer ei sterk bevissthet om verdien av deres egen kultur, og gjorde det til en sjølsagt ting å holde på, bruke og verne om den. Ei slik innstilling til sin egen lokale kultur vil vi kalle kulturpatriotisme.

I de distrikta som hadde stått åpne for impulser utenfra var det lite grunnlag for slik kulturpatriotisme. Kampen for det nasjonale skapte heller ei mindreverds-kjensle som gjorde det naturlig å erstatte det gamle med nytt.

«Samhald og samyrke mellom ungdomen»

Ungdomslaga skulle skape sunne og gagnlige ungdomsmiljø ut fra den tids vanlige idealer. Da var det også et naturlig behov for aktiviteter som kunne skape moro og sette farge på miljøet, og til det var dans svært aktuelt. Men Noregs Ungdomslag stilte seg av flere grunner noe skeptisk til den vanlige dansen. Lederne var redde for at dansen kunne konkurrere ut lagets viktigste aktiviteter: foredrag og diskusjoner. Den hadde dessuten ord på seg for å skape fyll og bråk, og så var ikke den nyeste dansen nasjonal, men utvilsomt importert.

Den rekonstruerte folkevisedansen og forskjellige slag folkedanser vart derfor brukt som erstatning for vanlig dans. Det var først og fremst danser som kunne bli felles for hele landet organisasjonen arbeidde for. Reiseinstruktørene som leia arbeidet kunne vanskelig ta opp mange forskjellige lokale former sjøl om de oppmuntra lokale krefter til det, og folkedansarbeidet kom til å følge ei nasjonal, sentraliserende linje.

I denne sammenheng må vi nevna Landslaget for Spelemenn og kappleikene: Alt i 1880-åra tok folk som var nært knytta til den mest alderdommelige musikk og dansen opp arbeidet med å verne om den. De organiserte ma de første kappleikene og la dermed grunnlaget for en fast institusjon. Ut fra slike krinsar vart Landslaget for Spelemenn stifta i 1923. Sjøl om denne rørsla opplagt måtte bygge på de lokale tradisjonene, var likevel den «nasjonale» linja klar: bare de mest alderdommelige formene: bygdedansene, da kalt nasjonaldanser, vart godtatt til bruk i konkurransene. Det førte sjølsagt til at distrikter med yngre tradisjoner holdt seg utafor. Landslaget har nesten ikke hatt lag i Trøndelag og Nord-Norge, og slett ikke på Fosen.

Utviklinga i organisasjonene

Sjøl om reisinga for den nasjonale kulturen var radikal politisk sett, særlig innen Noregs Ungdomslag, satte presset fra den borgerlige eller kontinentale bykulturen snart farge på mange av grunnholdningene i arbeidet med musikk og dans: I strever med å skaffe den nasjonale kulturen prestisje og respekt på linje med «fin-kulturen» kom en feks ofte til å føre inn kvalitetsidealer derfra som var femmed

for folkelig kultur. En arbeidde feks for presisjon, pertentlighet, klarhet og orden etter mønster fra kunstmusikk, ballett og selskapsdans.

Landslaget for Spelemenn har med det klart avgrensa formålet å arbeide for den eldste delen av folkemusikken og folkedansen ikke aktivisert seg i politiske spørsmål.

Noregs Ungdomslag har av prinsipp stilt seg partipolitisk nøytral, men har alltid hatt sin klare kulturpolitiske profil. I startfasen hadde den på flere måter radikalt preg, og samla så langt vi veit all ungdom i ei bygd uansett sosial bakgrunn, og i storgardsbygdene med sterkt sosialt skille heller småbruker- og husmanns ungdom enn storgardsungdom. Sosialistiske idéer kom likevel ikke til å spille noen viktig rolle i organisasjonen, og da de store bondeungdomslaga i byene kom til fra 1899, stod trulig særlig *de* fremmede for sosialismen de møtte i bymiljøa.

Organisasjonen fikk etterhvert et klart borgerlig preg, og i mange år var den lite aktiv politisk. I de seinere åra med EF-striden har det igjen skjedd ei radikalisering og politisering.

Gammaldansforeningene

Gammeldansforeningene er et viktig nytt innslag i arbeidet med folkelig musikk og dans. De er stort sett frittstående lokale foreninger, og siden det ikke er gjort noen omfattende undersøkelser av dem, må vi skrive ut fra en nokså spreidd og tilfeldig kunnskap. Vi har inntrykk av at de fleste er stifta for å gi voksne og eldre som føler seg fremmede på vanlige dansefester et tilbud om å komme ut og danse. I si mest reindyrka form kommer folk bare sammen for å danse det de kan fra yngre år, og foreningen blir for folk over 20 eller 25 og med hovedtyngden på dem over 30.

Enkelte steder er det behov for organisert opplæring innen foreningen fordi de som vil være med ikke kan dansene som brukes. Denne nye interessa for gammaldans vokste seg etter vår vurdering sterk i 1960-åra, og er stadig i framgang.

På omtrent samme tid har interessa for alt folkelig fått nytt liv, men knytter seg nå klart til det lokale og mindre til det nasjonale. I målarbeidet har dialektene kommet i sentrum for interessa, i folkedansarbeidet har en vendt seg mot de lokale danseformene og er meir villig til å godta det enkle. I folkemusikken har en smått om senn fått meir interesse også for andre slåttetyper og instrument enn de aller eldste som feks toraderen.

Organisert dans og musikk i Kiran/Hongsand-krinsen

De folkelige organisasjonene gjorde seg gjeldende også i Roan, og vi skal se nærmere på dem med utgangspunkt i kringen Hongsand/Kiran.

På Kiran har skytterlaget spilt en ganske viktig rolle: En del interesserte underoffiserer starta laget sist i 1890-åra. Laget fikk eget forsamlingshus, «skytterhuset», i 1911. Det har vært det faste forsamlingshuset i kringen like fram til i 1960-åra, og laget har fremdeles «skjøtinger» med fest og premieutdeling.

I 1914 vart det stifta ungdomslag også på Kiran, og laget hadde skytterhuset som naturleg tilholdssted. En mann fra bygda, Anton Nilsen, hadde vært på landbruksskole og fått ideen til å starte ungdomslaget. Laget var en del av den frilynde

ungdomsrørsla og med i Noregs Ungdomslag like fra starten, men det glei ut av organisasjonen seinere, ettersom aktiviteten minskja. Det vart dansa litt folkeviseleik på møta i ungdomslaget en periode, men ellers har det ikke vært noe organisert folkedansarbeid i kringen.

Det vart dansa ikke så lite på skytterhuset fram gjennom åra, både etter ungdomsmøta og på egne dansefester som forskjellige lag arrangerte. Lenge var det helst lokale felespellmenn som stod for musikken, men etter den andre verdenskrigen tok trekkspellet over for alvor. Det var fremdeles bare lokale spellmenn som spelte, og det har knapt vært direkte leide orkester utenfra på Kiran. I 1946 flytta Johan Sagbakk til Hongsand fra nabokommunen og har vært den mest nytta spellmannen på festene i kringen like fram til idag.

Det var vanlig at også voksne og eldre folk gikk når det var fest på skytterhuset, men fra omkring 1960 tok de yngste til å dominere meir, og de voksne og eldre slutta etterhvert å gå. Skytterhuset vart dessuten så dårlig etterhvert at det blei vanskelig å bruke det om vinteren, og det vart færre og færre fester i Kiran/Hongsand-krinsen. I 1972 bygde Husmorlaget på Hongsand om et gammelt skolehus til forsamlingshus, og det kom mye godt til å avløse skytterhuset.

Vi må se denne utviklinga som en viktig bakgrunn for at gammaldansklubben Svingom vart stifta i 1972. Trygve Eian som tok initiativet sammen med Anna og Johan Sagbakk meinte at de hadde fått ideen fra gammaldansprogram i radioen og fra annonser fra liknende lag i pressa. Han trudde likevel viktigste grunnlaget var behovet mellom de godt voksne for å komme ut å danse et sted de fant seg til rette.

Gammeldansforeninga har ca 60 medlemmer og holder fest en gang i måneden med samvær, dans og litt servering. Klubben har ikke noen målsetting i retning av å ta vare på musikk- og dansetradisjoner, å fremme musikken/dansen gjennom opplæring e.l. Det har ikke stått fram som noe behov. Idag dominerer klubbens fester samværslivet i kringen. Det var bare registrert 1 fest på Kiran og 4 diskotekfester på Hongsand utenom dem. Sjøl om de voksne og noe eldre er i flertall på gammaldansfestene, er det en del ungdom innom. Problemet er bare at de, og da særlig guttene, ikke kan danse, derfor glir de ikke heilt inn i miljøet. Både jula 1973 og 1974 arrangerte foreningen ungdomstreff fordi det var mye utreist ungdom heime. De møtte opp, men sjøl om det var lagt opp med meir moderne musikk enn vanlig, var det få av guttene som våga seg på golvet. Dette er et problem som har vært diskutert i foreningen, og det har vært gjort forsøk med litt improvisert undervisning uten noe særlig resultat.

Forholda i nabokrinsene

Vi har også prøvd å orientere oss litt om forholda utafor Hongsand/Kiran kringen for å sammenlikne.

I Bessaker lengst nord i kommunen har utviklinga vært mye lik den i Hongsand/Kiran når det gjelder forsamlingshus: Det var et gammelt skytterhus som var krinsens forsamlingshus. Det vart brukt til danselokale og til forskjellige lag, ma et ungdomslag. I 1970 vart det erstatta av et nytt grendahus bygd av grendalaget

som hadde husbygginga som viktigste formål. Bessaker har også en gammeldansforening.

Det var ikke så stabilt med spellmenn i Bessaker. Felespellmennene slutta tidligere og alt i 30-åra var trekkspillet mye brukt. De hadde ma en dyktig trekkspiller som hette Tollefsen på den tid. Han tok opp mye av den nyeste dansemusikken den gang. I tida omkring den 2. verdenskrigen var det så vanskelig med spellmenn at de ofte brukte grammofon å danse etter.

Det ser ut til at forskjellen i dansemusikken mellom Bessaker og Hongsand/Kiran også har gitt seg utslag i danserepertoaret. På Hongsand/Kiran der det var stabilt med spellmenn og der fela var brukt lengst, kom det nye seint inn. Bessaker derimot hadde ord på seg for å være nokså moderne i danseveien.

En slik forklaringsmåte for stabiliteten i et danserepertoar ser ut til å ha en viss generell gyldighet.

I de seinere åra har de brukt en del leide orkester utenfra på Bessaker, og der har vært en god del fester, f.eks. 13 i 1974.

Den plassen som samler mest ungdom på festene sine idag er lokalet på Straum. Dit reiser ungdom fra hele kommunen. Straum er kjent for å satse mest på orkester utenfra av alle krinsene. Viktigste årsaka til det er trulig at det gamle ungdomshuset der brant ned i 1966–67 og at det så vart bygd et stort og dyrt nytt lokale. Det er klart at det innbyr til å drive forretning på huset. Da må det satses på et stort publikum, og det krever kjente orkester utenfra. Det er vel knapt tvil om at den sterke auken i bruk av danseorkester utenfra til dansefestene på bygdena landet over for en stor del må skyldes ønsket og behovet for å drive forretning med forsamlingshusa som ofte er svært store og dyre.

Det er i alt registrert 25 offentlige dansefester i Roan kommune i 1974. (Gammaldansfestene er slutta lag og derfor ikke medrekna.) De fordeler seg slik på krinsene: Bessaker 13, Straum 5, Hongsand 4, Roan 2, Kiran 1.

Danserepertoaret i «Svingom»: vals, reinlender, pariser, polsdans, tango, foxtrot, lettisk polka

Vi har inntrykk av at de mest aktive danserne i gammeldansforeningen «Svingom» er de over 50. Det var særlig de som var til stede på den første festen vi besøkte da vi intervjuar hver enkelt. Dessuten var det en del i samme aldersgruppe der som ikke dansa, og noen få heilt unge. Så godt som alle danserne over 50 kunne etter eget utsagn vals, reinlender, pariser og polsdans. Noen, særlig av de yngste i denne gruppa, kunne ikke hoppvals og en del av de eldste kunne ikke tango/foxtrot. Lettisk polka var det helst ungdommen som brukte, men mange meir voksne kunne den nok også og brukte den en gang i blant.

Noen få av de eldste medlemmene kunne også danse polka (masurka), men den var ikke del av det vanlige repertoaret i klubben. Dansen hadde etter alt å dømme vært brukt en del i distriktet tidligere, for det finnes mange slårter til den, og mange har hørt om den. Noen av de eldste i bygda som ikke var med i gammaldansklubben på grunn av alderen fortalte om ennå noen danser: Stakkars Per, Herr Smett og ril. De var ukjente i gammaldansklubben, og hadde knapt vært mye brukt noen gang. De hører til dansetyper som har hatt en mye mer beskjeden plass i

danserepertoara enn gammaldansen også sett i landsmålestokk. Gammaldansene blir gjerne brukt mange ganger hver på en fest, mens disse andre som gjerne blir kalt turdanser har vært brukt en gang eller så på en fest. Det var da også gjerne bare de mest aktive danserne som kunne dem. De finnes heller ikke i hver eneste bygd over store områder slik som gammaldansene, men bare her og der.

Dansenes form

En teknisk analyse av danserepertoaret i Fosen viser at dansene er i nær slekt med hverandre på mange måter, og at de i stor grad er variasjoner over noen få grunnleggende elementer:

Alle de kjente dansene unntatt rilen er pardanser, og før tango og foxtrot kom, vart de dansa i ringformasjon slik at para fulgte hverandre rundt salen mot sola.

Tango og foxtrot bryter med dette prinsippet, de blir dansa fritt over heile golvet, og de ser ut til å ha påverka også eldre danser litt. Ringformasjonen er svekka, og er nesten borte i danser som med små problemer kan danses fritt på golvet, særlig i vals.

En viktig del av alle gammaldansene er at paret svinger rundt sammen. Det finnes prinsipielt bare to teknikker som brukes i denne svinginga, de bare varieres i sviikt og rytme fra dans til dans for å svare til forskjellige taktarter. Den ene teknikken finnes i vals, polka(masurka) og hoppvals. Da bruker paret 2 takter på å svinge én gang rundt, og grunnmønsteret har 6 trinn. Den andre teknikken finnes i reinlender, pariser, polsdans og yngre former for hoppvals. Da bruker danserne 1 takt musikk på å svinge rundt og grunnmønsteret har bare 2 trinn. Foxtrot og tango har ikke den typiske svingingen, men stegmønsteret kan karakteriseres som en blanding av de to teknikkene vi skriver om ovenfor. Det er uklart for de fleste danserne hva forskjellen på tango og foxtrot består i, og de ser ut til å gli sammen til én dans.

Også når det gjelder musikken er det nær slektskap mellom flere av dansene. Sjøl om danserne gjør forskjell, er det stor likhet mellom polsdans og polka-masurka, mellom pariser og hoppvals og mellom tango og foxtrot, og den lettiske polkaen har ikke egne slårter, men blir dansa til pariser eller hoppvals.

Det ser ut til å være en generell tendens til at dansene innen en lokaltradisjon likner på hverandre og at de ofte bygger på de samme grunnelementene.

Repertoaret mellom de yngre

Da vi registrerte dansetradisjonene på Stokkøy, vart det organisert et generasjonstreiff på ungdomshuset der. Her var det både eldre og yngre med.

Mellom de over 50 var repertoaret det samme som mellom samme aldersgruppe på Kiran/Hongsand, men her fikk vi inntrykk av repertoaret også mellom folk under 50, sjøl om vi ikke har intervjuar dem enkeltvis.

Alle de som dansa kunne stort sett vals, sjøl om de bare var godt og vel konfirmert. Tango/foxtrot var også vanlig blant de fleste under 50. Reinlender var det en del som prøvde seg på, sjøl blant de yngste, men til pariser vart det helst dansa lettisk polka. Til polsdans dansa mange vals, og det var nesten ingen under 50 som kunne hoppvals.

Sjøløst er aldersgrensene vi nevner her på ingen måte eintydige, det er mange viktige individuelle variasjoner.

Ingen dansa swing/rock eller twist/shake på noen av de festene der vi var. På Stokkøy var det både ungdom i rette alderen og brukbar musikk til det. Det er mulig at alle de voksne og det at det hette gammaldans hindra dem i å prøve. Etter det ungdommen sjøl sier blir det dansa en del twist/shake på vanlige fester, men swing/rock har aldri blitt vanlig her og brukes ikke i dag. Vi har inntrykk av at swing/rock fremdeles er en viktig dans mange steder i landet og at Fosen, kanskje større deler av Trøndelag, skiller seg ut i så måte.

Korrelerende aspekt i musikk og dans

Sjøl om vi lenge har hatt ganske omfattende forskningsaktivitet på folkemusikkområdet og begynner å få en del forskning omkring dans, finnes få studier av dans og musikk under ett. En av årsakene kan være at forholdet dans–musikk ikke er noe enkelt forhold, altså ikke noe input–output eller stimulus–respons forhold, men et samsvar som er en konvensjon og må læres.

Vi må kunne gå ut fra at en ved analyse av dans og tilhørende musikk vil finne korrelerende aspekt, fordi de er så nært knytt til hverandre. Den grunnleggende sammenhengen mellom musikk og dans er synkroniseringa av et sett lydimpulser i musikken og et sett bevegelsesimpulser i dansen.

Noe annet som kompliserer dette studiet er den forvirrende terminologien vi har i forbindelse med aspektet rytme i musikken. Kolinski (1973) har tatt utgangspunkt i «Gestalt psykologi» og definert rytme som organisert tid (durasjon), metrum (takt) som organisert puls som igjen fungerer som ei referanseramme for rytmiske mønster. Her er det viktig å presisere at rytme, metrum og puls er opplevde størrelser, avhengig av akustiske forhold i musikken så vel som vår egen bevissthet.

Vår oppleving av rytme, metrum og puls vil alltid være bestemt av et kompleks der både betoning, melodikk, struktur, klangfarge og harmonikk er vesentlige komponenter.

Vi må så prøve å finne aspekt i bevegelsesbildet som svarer til metrikken i lydbildet. Når det gjeld nordiske folkedans er det greitt at vi må gå til dansestega, for folkedansene våre er så avgjort «stegdanser».

Det har vore vanlig å skildre dansene sitt forhold til musikken ved å gi lengden av hvert trinn (som bærer kroppstynge) i noteverdier. Vi ser likevel snart at det stegmønsteret som kommer fram på denne måten ikke svarer til det metriske i musikken, men meir til melodirytmen:

REINLENDER



VALS



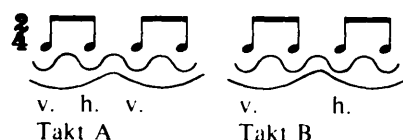
Vi ser at både vals og reinlender kan ha to ulike stegmønster, det gjelder for de aller fleste danser at de har flere ulike stegmønster av den typen vi taler om her.

Sosialantropologen Jan Petter Blom (1961) har påvist at det i mange norske folkedanser fins periodiske mønster som viser nær sammenheng med musikken.

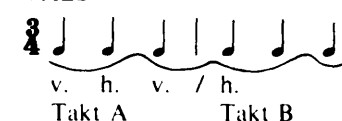
En viktig del av den teknikken en nytter når en går eller danser er bøyinger og strekkinger i fot og kne som får kroppen til å gynte opp og ned i et fast mønster. Dette mønsteret kan tegnes som den kurven kroppen følger i dansen.

Oversikt over sviktmønstra i gammeldansene våre:

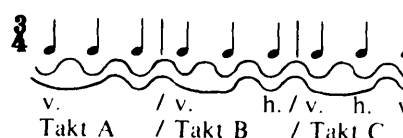
REINLENDER



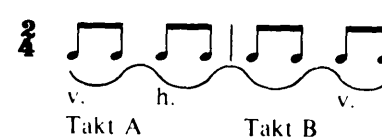
VALS



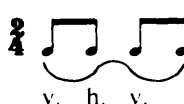
POLSDANS



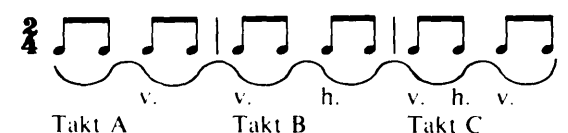
PARISER



HOPPVALS



(LETTISK) POLKA



Som vi ser har dette mønsteret (sviktmønsteret) mange felles trekk med det metriske mønsteret i musikken:

Det er et periodisk mønster som nesten alltid går igjen gjennom en heil dans på tross av ulike stegmønster. Det har perioder som ofte faller sammen med taktene i musikken og det er et viktig karakteristika for en dans og vil som regel ha samme form hos alle danserne i et lokalsamfunn. Vi har likevel en del eksempel på at en dans blir dansa med 2 ulike sviktmønster i samme bygda. Dette gjelder feks reinlender og pols, der noen i Roan dansa «rundsnuen» med 2 svikter. Dette skyldes sannsynligvis ei aukeing av tempoet i musikken, for det ser ut til å gjelde ei bestemt aldersgruppe, og det kan kanskje knyttes sammen med trekkspillstilen fra 1930-åra.

På samme vis som de rytmiske særdrag (Syvar-D i Bengtssons terminologi) i slåttemusikken er avhengig av tempoet eller har et optimalt og naturlig tempo, har sannsynligvis sviktmønstra i dansen det samme. (Bengtsson, Gabrielsson og Thorsén 1969.)

Som vi har pekt på tidligere er den slåttetypen i vårt materiale som viser klare

samsvarende periodisering mellom det melodisk/rytmiske i musikken og stegmønstra i dansen Pariser (se eks 4).

Vi skal også nevne et par forhold hvor det er vanskelig å avgjøre hvilket element i musikken som bestemmer hvilke bevegelsesmønster som velges. I Trøndelag danses pols og polkamasurka til ganske like slåtter. Tempoet er likt. Puls og metrikk er lik. Sannsynligvis er det viktigste holdepunktet melodilinja, altså melodisk/rytmiske forhold.

Et annet eksempel på slike «amfibieslåtter» (uttrykket tatt fra Martin 1965) er eks 5, der et vek fra en valeslått er variert og innebygd i en polsslått.

Vitenskapsteoretiske aspekter

Tanker om teori og praksis i musikk- og danseforskninga

Dette arbeidet har vært mest påvirket av etnologiske og sosialantropologiske metoder. Datainnsamlinga har delvis skjedd som uformelle intervju, delvis ved deltagende observasjon. Følgelig har den kunnskapen vi har kommet fram til ofte preg av hypoteser og antakelser, og vi har ikke prøvd å kvantifisere der det ikke har vært naturlig. Sagt med andre ord har den informasjonen vi gir klart preg av «mjukdata» som vanskelig kan generaliseres og sammenliknes.

I tråd med nevnte metoder har vi også prøvd å se på forholdet musikk og dans i Roan ut fra det helhetsperspektiv der vi har valgt å se kulturfenomenene musikk og dans som en integrert del av virkeligheten for folk på stedet.

Når vi valgte lokalsamfunn og lokalkulturer som ramme for forskninga vår har årsaken vært at vi har sett på lokalsamfunnet som en verdifull livsform og lokalkulturen som en verdifull del av dette.

Det er også klart at interessen for lokalkulturen heller ikke er ny hverken i norsk folkloristisk- eller i norsk folkemusikkkforskning. Dette ble vist tidlig i forbindelse med folkeminnearbeidet gjennom den såkalte desentraliseringsstriden (Espeland 1974), og i folkemusikkkforskninga ved O M Sandviks «musikalske regionalforskning» (Sandvik 1948). Vårt arbeid må vel heller forstås som et forsøk på å se gamle problem på en litt ny måte.

Når vi innledningsvis talte om problemet teori og praksis i sammenheng med musikkforskninga, så har vi mottatt impulser fra det Vilhelm Aubert (1970) og Yngvar Løchen (1970) har skrevet om aksjonsforskning. Aubert har beskrevet aksjonsforskningas grunntrekk slik: «Aksjonsforskning innebærer et samarbeid om, eller deltakelse i, avgjørelser og gjennomføring av praktiske tiltak fra forskerens side. Ideelt sett skulle situasjonen være den at en aksjon, et tiltak blir satt igang på grunnlag av forskningsresultater. I neste omgang blir aksjonen og forløpet av den brukt til å prøve resultatets holdbarhet. De blir brukt til å kontrollere teorier og metoder som forskningen er kommet fram til.»

Ser vi vårt arbeid i dette perspektiv kan det skjematiseres slik:

1. Datainnsamling
2. Aksjon – danseopplæring, filmframvisning
3. Vurdering av vår aktivitet

En av grunnene til at vi har følt oss tiltrukket av denne retningen innen sosiologien, er at vi har ønsket å gjøre «noe nyttig» som forskere, for på den måten å kunne legitimere vår virksomhet.

På den andre siden er det klart at denne forskningsforma er problematisk sett fra en «tradisjonell» vitenskapelig synsvinkel. Vi som forskere stiller oss solidariske med den kulturen vi studerer og blir deltakere eller interessenter. Hva med objektiviteten? Vi kan kanskje si at den er ivaretatt ved at vi har prøvd å klargjøre verdipremissene våre i forbindelse med forskning. Det er også problemer med å formidle kunnskapen en vinner. I alle fall er det nødvendig å skrive slik at ikke forskingsdata kan brukes i strid med interessene til dem det dreier seg om.

På denne bakgrunn vil vi summere opp de tanker vi gjorde oss om det praktiske kulturarbeidet i Roan og på Stokkøy.

Tanker om praktisk kulturarbeid i Roan

Da vi kom til Stokkøy for å gjøre den første innsamlinga vår vart det ordna til et møte på skolen der vi møtte folk fra gammaldansforeninga. Vår målsetting var å orientere oss om dansetradisjonene på stedet, særlig de alderdommelige. Folket fra gammaldansforeninga ville gjerne drøfte praktiske problem i arbeidet sitt, og visste forholdsvis lite konkret om de eldste tradisjonene.

Vi mente da straks at det var vår klare plikt å gi den hjelp vi kunne, og vi prøvde å gi praktiske råd. De hadde problemer med å skaffe musikk og vi foreslo at de prøvde å finne lokale krefter, og aktivisere dem mest mulig. Vi nevnte også at de kunne låne innspilt musikk ved Universitets folkemusikkarkiv, og at de burde nytte mest mulig lokale former.

De hadde problemer med å få lært de unge å danse, og lurte på hvordan de kunne skaffe seg instruktør. De var skeptiske til et vanlig kurs i folkedans. Det hadde de prøvd mange ganger, men det hele døde snart ut pga mangel på dyktige ledere etter kurset.

Vi foreslo at de satsa på ei enkel opplæring i det lokale danserepertoaret for at de unge skulle finne seg til rette i gammaldansforeninga og danse fritt uten å være avhengig av instruktør heile tida. Vi mente da det var viktig at instruktøren orienterte seg om den lokale tradisjonen på forhånd.

Det var tydelig at «kulturpatriotismen» mangla i Fosenområdet, i alle fall i de bygdene vi var. De synes å stå heilt fremmede overfor at de har noen musikk eller dans som skulle være noe å verne om og de synes ikke å rekne med at det fins noe lokalpreg. Hvorfor tok så vi standpunkt slik vi gjorde? Som vi har vært inne på før kom vi fram til at kulturfenomen som kjennes heimlige og fungerer av seg sjøl i et lokalsamfunn har en egen verdi i dette (bruksverdi) og en streng kvalitetsanalyse eller et krav til særpreg er ikke relevant. Derfor mener vi også at det er direkte uheldig å forkaste slike kulturelement for å innføre andre som en trur er bedre på en eller annen måte. Det rette må være å bygge på det som fungerer, styrke det, og så eventuelt supplere med tilbud utenfra når behovet melder seg. På dansens område vil det si at en først og fremst må legge arbeid i de lokale dansene. Derfor kombinerte vi neste registreringstur med et lynkurs i lokal dans, noe vi trur var vellykka. Om gammaldansforeninga siden finner behov for et rikere og

større repertoar, kan en supplere med liknende former fra andra landsdeler evt med f eks folkeviseleik.

Det er knapt tvil om at den nasjonale linja og arbeidsmåtene den har skapt har hatt en sterk tendens til å isolere de formene som skulle dyrkes klart fra den folkelige tradisjonen. Sjøl når det gjelder de lokale bygdedansene har en skapt standard-former for større områder, og kontakten med den lokale tradisjonen har ofte vært brutt. En har gjerne skaffa seg instruktør utenfra og har vist liten interesse for hva som måtte finnes i lokalmiljøet. Kunnskapen om og forståinga for det folkelige har blitt sterkt svekka på grunn av dette og ideer og grunnholdninger fra «finkultur» har gjort seg sterkt gjeldende.

Vi trur at det ville styrke kulturlivet i Fosen vesentlig om gammaldansforeningene fikk den riktige hjelpa til å gi de yngre generasjonene det første enkle grunnlaget i de lokale danseformene. Om de gjorde det til et mål for foreninga å arbeide for lokal dans og musikk uten å tape det frie og uformelle preget, ville også kvaliteten i formen kunne økes. Kunne de f eks dra fleire musikere med i laget og skape ei samspillgruppe som kunne inspirere til rekruttering, og hjelpe fram ei uorganisert opplæring med de lokale spellmennene som lærere, ville foreninga lett bli en av de aller viktigste og mest omfattende kulturtiltakene på området musikk/dans. Slik ville den kulturelle sjølaktiviteten i miljøet styrkes, og samtidig ville disse lokalsamfunnene igjen kunne bli sjølhjulpne med dansemusikk. Den livskrafta og det funksjonelle preget et slikt tiltak ville ha kan ikke avfeies med de konvensjonelle krava om kvalitet som svært ofte egentlig gjelder status mer enn kvalitet.

Summary

This paper is an attempt at studying music and dance as a unit and as an integrated part of the community in which they live. At the same time we were interested in determining how our investigations affected this community and whether we could intensify the interest in music and dance.

Our research data were collected from the coastal region of Roan, situated in the county of Sør-Trøndelag. Roan is a poor marginal area with considerable migration and consists of 11 small communities and about 1 500 inhabitants. The main source of income, fishing, and other economical aspects have influenced social life as well as dance and music, for instance through the close contact that was established with the towns of Kristiansund and Trondheim.

Traditional dances and music in Roan are formally rather simple and unassuming, nor are they particularly old or interesting stylistically or from an aesthetical point of view. As regards dance music one can distinguish between fiddle music, which was mainly transmitted "orally", and accordion music, which the players very often learnt from listening to grammophone records.

The correlation between music and movement is a problem that has interested and indeed tormented us quite a lot. This relationship is rather complex and is in many ways dependent on convention. Consequently it cannot be studied satisfactorily as a mechanical input-output relationship. The bending and stretching of ankles and knees make the body dip in fixed patterns during the dance. These patterns correspond to the musical meter and thus these factors are basic to the synchronization of sound and movement.

About the year 1900 various movements for the preservation and revival of the old rural culture in Norway were founded. The rural population wanted their culture to be estimated in the same way as bourgeois urban culture. Still, they were exclusively concerned with a Norwegian "national culture" in the narrowest sense, and considered newer and imported cultural elements to be valueless. In districts where this "national culture" dominated, a kind of cultural patriotism grew up in the community; the inhabitants realized the value of their own culture, used it and preserved it. In places where culture was new and mainly imported as in Roan, it had a rather low status and the organized cultural movements with their centralizing tendency showed little interest. During the last few years interest in the local "low-status" music and dance has been increasing, a tendency that our investigation bears out. Furthermore there are the local folk dance societies which enjoy their own dances and music without having formulated any cultural ideology.

Because of our involvement with people in this community we have thought it necessary to state our system of values openly, and have modestly tried to venture on what we could call "cultural community action". We think that the local culture that has functions of its own has great value irrespective of its age or lack of distinguishing features. Moreover, one of our main aims has been to contribute to the reevaluation of "low-status culture" and to generate support and goodwill for local culture.

Litteraturliste

- Aubert, Vilhelm: Aksjonsforskning i sosialpolitikken og samfunnsforskningen. Oslo 1970.
- Bakka, Egil: Springar, Gangar, Rull og Pols. Hovudliner i eldre norsk folkedans-tradisjon. Magistergradsavh. Stensil, Oslo 1973.
- Bengtsson, Ingmar, Gabrielsson, Alf og Thorsén Stig-Magnus: Empirisk rytmeforskning. (STM 1969.)
- Blom, Jan Petter: Struktur og dialekt i norske bygdedanser. Stensil, Bergen 1961.
- Brox, Ottar: Hva skjer i Nord-Norge? Oslo 1966.
- Brox, Ottar: Avfolking og lokalsamfunnsutvikling i Nord-Norge. Norges Landbrukshøyskole, Vollebakk 1968.
- Espeland, Velle: Desentraliseringsstriden. (Tradisjon nr 4, 1974.)
- Freire, Paulo: De undertryktes pedagogikk. Oslo 1974.
- Hansen, E. og Wiggen, G.: Målstrid er klassekamp. Oslo 1973.
- Kolinski, Mieczyslaw: A cross-cultural approach to metrorhythmic patterns. (Ethnomusicology 1973.)
- Løchen, Yngvar: Sosiologens dilemma. Oslo 1970.
- Martin, György: Considerations sur l'analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaire. (Studia musicologica 1965.)
- Oversand, Kjell: Tradisjon og nyskaping i Trøndersk spellmannsmusikk. Hovedfagsavh. Stensil, Trondheim 1974.
- Sandvik, Ole Mörch: Folkemusikk i Gudbrandsdalen. Oslo 1948.
- Tönnies, Ferdinand: Gemeinschaft und Gesellschaft, New York 1963, sitert etter Margareta Bäck-Wiklund og Hans Lindfors, «Lokalsamhället som livsform». Stensil, Göteborg 1974.
- Valen-Sendstad, Fartein: Norske landbruksredskaper 1800-1850. Oslo 1964.