

Innholdet i håndskrevne notebøker fra 1700-tallet skildrer skiftende tider og stiler innen «selskapsmusikk» og «bruksmusikk», og avspiller et aktivt musikkmiljø i by og bygd, for borgere og bønder. De fleste melodiene er av utenlandsk opprinnelse, men en del av dem har slått rot i Norge og blir i dag betraktet som folkemusikk. De dukker opp i ulike former og danner konturene av et felles «populær-repertoar».

Avhandlingen beskriver et utvalg notebøker og deres innhold. Av interesse er: Hvor kommer melodiene fra? Hvordan og hvorfor forandres de underveis, slik de er nedskrevet i ulike kilder? Kan 1700-tallets «landeplager» appellere til dagens publikum? Trengs det spesielle kunnskaper og ferdigheter for å gjenskape denne musikken, som stort sett er overlevert i form av huskelapper og skisser? Og hva skjer når vi i «sannhetens øyeblikk» står foran publikum og må rekonstruere de manglete bitene i puslespillet?

For å revitalisere gammel og ukjent musikk trengs det et verktøy: oppføringspraksis. Refleksjoner omkring dette verktøyet (og fagets) egenart og ideologi danner utgangspunkt for konkrete og personlige kunstneriske valg. Samtidig utgjør disse refleksjonene et bindeledd mellom det teoretiske og det praktiske resultatet, som består av vedlagte innspillinger på tidstypiske instrumenter av et utvalg melodier fra seks hovedkilder. Enkelte opptak er hentet fra allerede utgitte CD-er, andre er laget for anledningen.

Et mål med både teori og praksis er å utvikle en dypere forståelse for et nesten glemt repertoar for å se om ny innsikt også kan berike interpretasjon av annen musikk fra 1700-tallet. Håpet er at disse en gang så populære melodiene igjen kan bli «Formøelig Tiids-fordriv».

English summary on page 366.

Norges musikkhøgskole  
Slemdalsveien 11  
Postboks 5190, Majorstua  
N-0302 Oslo, Norge  
Telefon: (+47) 23 36 70 00  
Telefaks: (+47) 23 36 70 01  
E-post: mh@nmh.no  
www.nmh.no

ISSN 0333-3760  
ISBN 978-82-7853-066-5

www.nmh.no

Ansvarlig utgiver: Norges musikkhøgskole

NMH-publikasjoner 2011:1

«FORMØYELIG TIIDS-FORDRIV»

*Hans Olav Gorset*

«FORMØYELIG TIIDS-FORDRIV»

Musikk i norske notebøker fra 1700-tallet: beskrivelse, diskusjon og musikalsk presentasjon i et oppføringspraktisk perspektiv



NORGES MUSIKKHØGSKOLE  
Norwegian Academy of Music

Hans Olav Gorset

# «Fornøyelig Tiids-fordriv»

Musikk i norske notebøker fra 1700-tallet:  
beskrivelse, diskusjon og musikalsk presentasjon  
i et oppføringspraktisk perspektiv

Avhandling for graden Ph.D.  
Norges musikkhøgskole  
Oslo 2011

NMH-publikasjoner 2011:1  
© Hans Olav Gorset

ISSN 0333-3760  
ISBN 978-82-7853-066-5

Norges musikkhøgskole  
Postboks 5190 Majorstua  
N-0302 Oslo, Norge

telefon: (+47) 23 36 70 00  
telefaks: (+47) 23 36 70 01  
e-post: mh@nmh.no  
www.nmh.no

Publisert i samarbeid med Unipub  
Trykk: Unipub, Oslo 2011

# Innhold

Forord	1
<b>1. Innledning</b>	<b>3</b>
1.1 Det hele begynte med ...	5
1.2 Problemstillinger	6
1.3 Avhandlingens mål	7
1.4 Valg av musikalske kilder	7
1.5 Avhandlingens form	8
<b>2. Tidligere forskning – oversikt og diskusjon</b>	<b>11</b>
2.1 Norske historier	12
2.2 En viktig impuls	17
2.3 Artikler	23
2.4 Flemming Horns <i>Speciale</i>	27
<b>3. Metoder og teorigrunnlag</b>	<b>33</b>
3.1 Den tekstkritiske metode	35
3.2 Den hermeneutiske metode	39
3.3 Teori og praksis, objekt og subjekt	42
3.4 Oppføringspraksis	45
3.4.1 Hva er oppføringspraksis?	46
3.4.2 Varianter av «hvorfor»	50
3.4.3 Mitt «derfor»	65
3.5 Sannhetens øyeblikk	67
3.5.1 Refleks eller refleksjon	70
3.5.2 Eksperten	71
3.5.3 Taus kunnskap	74
3.5.4 Samspill	78
3.5.5 Instrumentet som pedagog	81
3.5.6 Å gi fra seg kontrollen	84
3.5.7 Spekulasjon	85
3.5.8 Historisk informert intuisjon	85
3.5.9 Tvil, tro og inderlighet	87



<b>4. Kilder: Om notebøkene</b>	<b>93</b>
4.1 Mine hovedkilder	93
4.1.1 Peter Bangs notebok (PB1, PB2 og PB3)	94
Innhold	99
4.1.2 Hans Nielsen Balteruds notebok (HNB)	102
Innhold	104
4.1.3 Jacob Mestmachers notebok (JM)	111
Innhold	114
4.1.4 Martinus Calmars notebok (C)	118
Innhold	120
4.1.5 Node-Bog med Haand-stykker til Claveer (NHC)	125
Innhold	126
4.1.6 Truels Johannessøn Hvidts notebok (TJH)	132
Innhold	139
4.2 Hvorfor, hvordan og hva samlet de?	144
4.2.1 Muntlig og skriftlig overlevering	145
4.2.2 Om igjen og om igjen	148
4.2.3 Repertoar og notasjon	150
4.2.4 Produksjon eller formidling?	154
4.2.5 Formidling og forvandling	155
4.2.6 Repertoar, sjanger og kategori	158
4.2.7 Orden i kaos	159
4.2.8 Dansemusikk	165
4.3 Kategorier	169
4.3.1 Menuett	169
4.3.2 Engelskdans/Kontradans	169
4.3.3 Polsk/polonese/sarras	170
4.3.4 Marsj	172
4.3.5 Murky	173
4.3.6 Vise/Aria	174
4.3.7 Salme	175
4.3.8 Spillestykke	175
4.3.9 Nasjonal referanse	176
4.3.10 Kategorier i tall	181
4.4 Enkeltmelodier	185
4.4.1 Karileiken	186
4.4.2 Fetter Mikkel	193
4.4.3 Murky	199

4.4.4	Folia	202
4.4.5	Chrysillis	208
<b>5</b>	<b>Verktøy: Oppføringspraksis på 1700-tallet</b>	<b>217</b>
5.1	Notebøkene forteller	217
5.1.1	Tempo, takt og form	218
5.1.2	Ornamentikk	221
5.1.3	Rytme	223
5.1.4	Sammendrag	226
5.2	Norske lærebøker	226
5.2.1	Johan Daniel Berlins <i>Musicaliske Elementer [...]</i>	227
5.2.2	Lorents Nicolaj Bergs <i>Den første Prøve [...]</i>	233
5.3	En egen tradisjon?	239
5.4	Inspirasjon fra andre tradisjoner	244
<b>6</b>	<b>Resultat: Innspillinger og konklusjoner</b>	<b>247</b>
6.1	Holdninger til tradisjoner og kilder	248
6.1.1	Fremtidige holdninger	255
6.1.2	Holdningsendringer	256
6.2	Overføringsverdi	258
6.3	Fremdeles fornøylig?	260
6.4	Vedlagte innspillinger	264
6.4.1	<i>For Borgere og Bønder</i>	265
6.4.2	<i>Prim</i>	265
6.4.3	<i>Valravnen</i>	266
6.4.4	<i>Northern Delights</i>	266
6.4.5	Andre opptak	266
6.4.6	Supplerende opptak av norsk tradisjonsmusikk	267
6.4.7	Innholdsfortegnelse CD 1 og 2	268
6.5	Kommentarer til innspillinger	270
6.6	Etterord	292
	Vedlegg 1 Kildeoversikt	296
	Vedlegg 2 Melodioversikt	300
	Vedlegg 3 To «nye» menuetter av Freithoff	334
	Litteraturliste	338
	Register	349
	English summary	366



## Illustrasjoner

Ill. 1: Menuettmotiv.....	30
Ill. 2: Bengtssons kommunikasjonskjede.....	63
Ill. 3: PB1/16 <i>Christian Marchs</i> i tabulatur for viola da gamba.....	99
Ill. 4: PB1/16 <i>Christian Marchs</i> transkribert til noteskrift.....	99
Ill. 5: PB2/3 <i>Marchs</i> for fiolin.....	100
Ill. 6: PB2/49 <i>Hallingen</i> .....	101
Ill. 7: HNB/331 <i>Gavota</i> og HNB/332 <i>Sonata Violino</i> (begynnelsen).....	105
Ill. 8: HNB/246 <i>Pollonesse</i> .....	106
Ill. 9: HNB/280 <i>Menuet</i> , en «gjørdetselv»-menuett og <i>Springleik</i> .....	108
Ill. 10: <i>Springleik</i> fra Vågå.....	109
Ill. 11: HNB/2 <i>Menuet</i> .....	109
Ill. 12: <i>Jeanne qui saute</i> fra Feuillet's <i>Recüil de contredances [...]</i> .....	116
Ill. 13: Samme melodi i JM (JM/20 <i>Engels Dantz</i> ).....	116
Ill. 14: JM/248 <i>Aria</i> .....	117
Ill. 15: Første side i <i>Calmars notebok</i> .....	121
Ill. 16: Fra C/2 <i>Menuet: del Calmar</i> , takt 7–8.....	122
Ill. 17: Fra C/2 <i>Menuet: del Calmar</i> , takt 14–16.....	123
Ill. 18: Fra G.F. Händel: <i>Sarabande 1</i> fra <i>Suite i d</i> , HWV 448.....	124
Ill. 19: Fra C/50 <i>Sarabanda</i> .....	124
Ill. 20: Side 86 i NHC, begynnelsen av Ursinus' første fantasi (NHC/83)....	129
Ill. 21: De første taktene av NHC/77 <i>Revellie</i> .....	130
Ill. 22: Første side av <i>Truels Johannessøn Hvidts notebok</i> .....	133
Ill. 23: Fra <i>The Genteel Companion [...]</i> , London 1683.....	134
Ill. 24: TJH/79 <i>Sarres</i> og telespringaren <i>Halvor</i> .....	144
Ill. 25: JM/62 <i>Polonoise</i> .....	149
Ill. 26: JM/97 <i>Polonoise</i> .....	149
Ill. 27: HNB/49 <i>Boure</i> .....	153
Ill. 28: <i>Musette</i> i Johann Daniel Berlins håndskrift.....	153
Ill. 29: Huldt-Nystrøms tre-tonige taktslagsmotiv.....	178
Ill. 30: Folkelige fragmenter fra Danmark, Norge og Tyskland.....	180
Ill. 31: Repertoar i alle hovedkildene.....	181
Ill. 32: Repertoaret i <i>Peter Bangs notebok</i> (PB1 og PB2).....	182
Ill. 33: Repertoaret i <i>Hans Nielsen Balteruds notebok</i> (HNB).....	182

Ill. 34: Repertoaret i <i>Jacob Mestmachers notebok</i> (JM) .....	183
Ill. 35: Repertoaret i <i>Martinus Calmars notebok</i> (C).....	183
Ill. 36: Repertoaret i <i>Node-Bog med Haand-stykker til Claveer</i> (NHC).....	184
Ill. 37: Repertoaret i <i>Truels Johannessøn Hvidts notebok</i> (TJH) .....	184
Ill. 38: A: <i>pol</i> , B: <i>Sarras Osandals Vise</i> , C: <i>Springleik, Stutar-Kari</i> .....	187
Ill. 39: <i>Springleik etter Ø. Lillesæther, første del</i> .....	191
Ill. 40: Enkel versjon av <i>Vetter Michel</i> .....	193
Ill. 41: Varianter av <i>Fetter Mikkel</i> .....	196
Ill. 42: PB2/36 <i>Murky</i> .....	200
Ill. 43: JDBa2 <i>Morky</i> (første del).....	200
Ill. 44: C/65 <i>La Volie de Espagne</i> .....	203
Ill. 45: JM/73 <i>Schomager Dantz</i> med en ekstra bass.....	205
Ill. 46: PB/38 <i>Schuster Dantz</i> og <i>Skomagerdans</i> .....	206
Ill. 47: <i>Chrysillisvarianter</i> (første og andre del) .....	210
Ill. 48: <i>Chrysillisvarianter</i> (tredje del) .....	211
Ill. 49: <i>Montéclairs taktangivelser</i> .....	213
Ill. 50: <i>Tempobetegnelser hos Händel</i> .....	219
Ill. 51: PB2/19 <i>Menue</i> og NHC/27 <i>Menuet</i> .....	221
Ill. 52: NHC/65 <i>Men</i> :.....	222
Ill. 53: TJH/2 <i>March</i> .....	225
Ill. 54: J.D. Berlins <i>mordenter</i> (Mordant).....	229
Ill. 55: J.D. Berlins forslag (Anmeldelse) .....	230
Ill. 56: NHC/35 <i>Aria Grysillis</i> (første del) .....	232
Ill. 57: NHC/35 <i>Aria Grysillis</i> (første del) etter J.D. Berlins tabell.....	232
Ill. 58: L.N. Bergs <i>taktangivelser</i> .....	236
Ill. 59: <i>Larghetto/Andante/Adagio</i> og <i>non presto</i> av J.H. Roman .....	260
Ill. 60: HNB/71 <i>Menuet Fretoft</i> .....	337
Ill. 61: HNB/97 <i>Menuet Fretoft</i> .....	337

## Forkortelser

DFS: Dansk folkemindesamling, København

DKB: Det Kongelige Bibliotek, København

NBO: Nasjonalbiblioteket, Oslo

NMS: Norsk musikksamling, Oslo

NTNU: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim

UBIT: Universitetsbiblioteket i Trondheim

UiB: Universitetet i Bergen

UiO: Universitetet i Oslo

VK: Vestlandske kunstindustrimuseum, Bergen

Når det står **CD/#** i tekst eller fotnote, refererer dette til de de to CD-ene med vedlagte innspillinger. Enkelte av lydeksempelene er aktuelle i flere sammenheng. Se innholdsfortegnelse s. 268.



## Forord

Å finne en treffende tittel for mitt arbeid var ikke lett; den skulle vekke oppmerksomhet, beskrive innholdet, og peke på at dette ikke bare handlet om teori, men også om praksis. Egentlig burde avhandlingen ha fått det samme navnet som innspillingsprosjektet Ånon Egeland og jeg startet for mer enn tyve år siden: *For Borgere og Bønder* (utgitt i 1990). Det samme heter imidlertid Jens Henrik Koudals bok om stadsmusikantvesenet i Danmark (utgitt i 2000), og jeg måtte tenke nytt. Mitt endelige valg, «*Fornøyeelig Tiidsfordriv*», gjør det klarere at det dreier seg om musikkutøvelse, og ikke bare repertoaret som ble fremført både *av* og *for* borgere og bønder på 1700-tallet. Mitt arbeid handler like mye om å *presentere* denne musikken, og om *hvordan* den presenteres.

Det må innrømmes at arbeidet med denne avhandlingen ikke alltid bare har vært fornøyeelig tidsfordriv, og uten hjelp av tallrike støttespillere hadde det ikke vært mulig å gjennomføre. Jeg har allerede nevnt Ånon Egeland, som viste meg en ny musikalsk verden og bidro til forståelsen av notebokmusikkens forhold til norsk tradisjonsmusikk. En annen sentral person i det som kan kalles arbeidets første fase var professor Arvid Vollnes. Uten hans oppmuntring og den økonomiske støtten fra Norsk kulturråd hadde ikke Ånons og mitt prosjekt kommet i havn, og deretter på en stimulerende måte kunnet fungere som et godt grunnlag for mitt videre arbeid.

Også underveis har mange gode hjelpere ansporet meg. Selv om jeg er helt sikker på at jeg glemmer mange, vil jeg spesielt takke gode kolleger, forhenværende kolleger og stipendiater på Norges musikkhøgskole. Kritikk og hjelp fra Erik Stenstadvold, Olaug Fostås, Jon Faulstad, Tom Willy Rustad, Øyvind Varkøy og Ruth Solveig Steinsland har kommet godt med. Einar Sørensen og Magne Myhren har hjulpet meg med å forstå gotisk skrift. Fra folkemusikkmiljøet har Leiv Solberg, Steinar Ofsdal, Olav Sæta, Bjørn Aksdal, Hans-Hinrich Thedens og Per Omholt bidratt. Musikkhøgskolens bibliotek, Norsk musikk-samling og Norsk folkemusikk-samling har stått til disposisjon, betjent av verdens mest velvillige personale. Alle mine med-



musikanter takkes for utvikling av arrangementer og stimulerende samspill, og at jeg får bruke opptakene som vedlegg.

Den siste hjelperen min er likevel den viktigste. For å beskrive hans innsats, må jeg ta en liten filosofisk avstikker. Søren Kierkegaard, som jeg forøvrig viser til i siste del av avhandlingen, er kjent for sin *maieutiske* metode. En maieutiker er en fødselshjelper (i overført betydning) som mestrer kunststykket å veilede kandidaten, gjerne ved hjelp av spørsmål, slik at hans erkjennelse føles original og personlig (selv om maieutikeren selv naturligvis allerede har vært inne på det samme). Takk til min personlige maieutiker og veileder professor Olle Edström, som har holdt ut med meg og mitt prosjekt i nærmere ti år!

Og naturligvis en stor takk til mine barn, som stort sett har latt meg være i fred, og til alle andre som har oppmuntret meg underveis. Enkelte har vært gode å holde i hånda, mens andre har inspirert meg mer enn de har vært klar over og distraheret meg mer enn godt var.<sup>1</sup> På grunn av og på tross av alt dette setter jeg her et midlertidig punktum, i håp om at andre kan spinne videre på mine tanker og spille videre på «min» musikk.

---

<sup>1</sup> En av de førstnevnte har til og med lest alt sammen og hjulpet til med språkvask. Derfor fortjener hun den første fotnoten: Takk, Suzanne!

# 1. Innledning

Det er mye musikk fra 1700-tallets Norge som ikke så ofte er beskrevet eller fremført i dag. Det er flere grunner til dette: Den faller utenfor vante kategorier og sjangere, og vi kjenner som oftest hverken til komponist eller opphav. Den er verken folkemusikk eller kunstmusikk, ikke spesielt norsk og ikke spesielt komplisert.<sup>2</sup> Den er heller ikke ansett som viktig for forståelsen av norsk musikkhistorie slik vi kjenner den, med sitt fokus på kunstmusikk, og kanskje særlig på «gullalder» og nasjonalromantikk. Her ligger nok også den viktigste grunnen til at denne musikken sjelden har blitt undersøkt nærmere.

Når den er omtalt, er den blitt beskrevet som *selskapsmusikk*, *bruksmusikk* og *folkelig* musikk. Det er på tide med en ny gjennomgang av dette mangfoldige materialet, som først og fremst åpenbarer seg i de mange håndskrevne notebøkene nedskrevet av ukjente musikere og musikkelskere. Disse samlingene vitner om en allsidig og variert musikkultur blant borgere og bønder i by og land, og gir oss ny kunnskap om en stor del av

---

<sup>2</sup> Jeg bruker her uttrykk som folkemusikk og kunstmusikk som motsetninger, nærmest for å appellere til leserens «fordommer»: Folkemusikken anses å være av uklar, men likevel «norsk» opprinnelse og derfor verdifull, og som oftest formidlet via muntlig tradisjon, mens kunstmusikken er mer avansert, komponert av store komponister og formidlet via noteskrift. På et mer vitenskapelig grunnlag er motsetningene i en slags dialog. I sin bok om unnfangelsen av disse begrepene påpeker Matthew Gelbart (2007:7): «[W]e must also realize something that has not been considered much in the existing literature: the specific historical interdependence of “folk” and “art” as a binary dialectical pairing [...] folk music and art music came to exist only in relation to each other [...]»

den musikalske aktiviteten i vår del av Danmark-Norge. Hvis vi ser bort fra musikk som ble overlevert i muntlig tradisjon, er sannsynligheten stor for at det var nettopp repertoaret i notebøkene, eller i det minste musikk av denne type, som var mest utbredt.

Jeg kaller mine kilder håndskrevne notebøker. Om ordet *notebok* ikke er presist nok, passer kanskje *samlebind* bedre; en betegnelse jeg først støtte på i katalogene i Norsk musikkksamling.<sup>3</sup> *Samlebind* antyder at en *samler* står bak, noen som har samlet sine melodier herfra og derfra, med eller uten plan, og med eller uten system. Fra vårt eget ståsted, midt i dagens historiserende klassiske musikktradisjon, hvor systematisk inndeling av musikk i ulike sjangere synes å være en nødvendig forutsetning for overblikk og orden, virker repertoaret i denne type notebøker svært uensartet, både når det gjelder type, vanskelighetsgrad og instrumentasjon.

Når jeg nå trekker denne gamle bruksmusikken frem i lyset igjen, er det ikke bare for å dokumentere og presentere et lite påaktet, men aktivt og vidtfaavnende musikkliv og et «glemt» repertoar, men også for å stille spørsmålet: Er dette repertoaret fremdeles *Fornøynelig Tiids-fordriv*?<sup>4</sup> For meg som musiker og musikkforsker har mitt arbeid med notebøkene fra 1700-tallet liten hensikt hvis ikke melodiene kan divertere og fornøye også i dag. Filosofen Søren Kierkegaard skriver: «Thi hva er det Umagen værd at erindre det Forbigangne, der ikke kan blive et Nærværende.»<sup>5</sup> Etter dette retoriske spørsmålet i teksten fra 1843 kommer det intet spørsmålstejn, men i et «nærværende Nu» er jeg er likevel tvunget til å spørre: På hvilken måte kan så denne musikken igjen vekkes til live? Jeg har alltid interessert meg for hvordan gammel musikk klang den gang den var ny. Derfor synes

---

<sup>3</sup> NMS er nå en del av NBO (Nasjonalbiblioteket, Oslo). Tittelen «Samlebind», både med og uten katalogisators hakeparentes, forekommer ofte i katalogene, enkelte ganger etterfulgt av beskrivelser som «Vesentlig dansemusikk for fiolin» e.l. (se f.eks. ms 301:36 og ms 302:36), og indikerer nok også en usikkerhet når det gjelder hva dette virkelig er.

<sup>4</sup> Både adjektivet *fornøynelig* og begrepet *musikalsk tidsfordriv* brukes i flere av mine kilder. Noen eksempler: Inger Aalls notebok har tittelen *Divertissements og Haand-Stykker at bruge til Fornøynelig Tiids-fordriv Componeret af Adskillige Mæstere Samlet og skrevet af P.S.* Karen Angell kaller sin notebok *Musicalisk Tidsfordriv*. Martinus Calmar omtaler musikken som en uskyldige fornøyelse i sin notebok *Pars Prima av den Spillendes Tidsfordriv [...]* og i diktet i innledningen til *Hvidts notebok* oppgis nettopp tidsfordriv som motivasjon for samlerarbeidet. Se egne avsnitt om Calmar og Hvidt og vedlegg 1 for en oversikt over kilder.

<sup>5</sup> Kierkegaard 2003:30, hentet fra *Frygt og Bæven*, først trykt i 1843.

oppføringspraksis, selv med alle mulige reservasjoner og begrensninger, å være et egnet verktøy å bruke på veien fra kilde til klingende resultat.<sup>6</sup>

## 1.1 Det hele begynte med ...

Utgangspunktet for mitt prosjekt er innspillingen *For Borgere og Bønder*, som kom på markedet i 1990. Anon Egeland, med lang erfaring som profilert felespiller, plateartist og skribent, kontaktet meg mens jeg arbeidet som sivilarbeider i Norsk folkemusikksamling ved Universitetet i Oslo. Han hadde lenge vært opptatt av forbindelsen mellom kunstmusikken på 1700-tallet og norsk folkemusikk. Vi bestemte oss for å samle våre ressurser for å belyse disse forbindelsene fra hvert vårt ståsted, jeg som klassisk skolert musiker og han som tradisjonsmusiker. Vi konsentrerte oss om 1700-tallets instrumentalmusikk, men for gjøre innspillingen mer variert fant vi også frem til tekster som tilhørte enkelte av melodiene.

I jakten på repertoar oppdaget vi et vell av små melodier som åpenbart hadde vært høyt verdsatt av et bredt spekter av befolkningen i Danmark-Norge. For meg var dette en spennende opplevelse. Etter å ha lett etter norsk barokkmusikk av det mer kunstferdige slaget i mange år til bruk i konsertprogrammer, og ikke funnet så veldig mye som appellerte til meg, var det desto mer tilfredsstillende å se at det fantes spor av mye annen slags musikalsk aktivitet i de mange notebøkene i offentlige og private samlinger i Norge.

Utvelgelseskriteriene for innspillingen var derfor preget av to hensyn: Å finne melodier med klare forbindelseslinjer til norsk folkemusikk, og deretter å merke seg tiltalende melodier som kunne brukes i konsertsammenheng. De tidligere omtalte «samlebindene» i Norsk musikksamling var de mest interessante kildene, siden et annet viktig poeng med *For Borgere og Bønder* var å vise den fargerike blandingen av musikksjangere disse notebøkene dokumenterer.

---

<sup>6</sup> Oppføringspraksis kan betraktes som et verktøy (som bearbeider et materiale), men også som metode (som utvikler kunnskap). Samtidig kan det også kalles et fag (når det undervises i ulike måter å spille på). Begrepets bredde utdypes nærmere i avsnitt 3.4.

## 1.2 Problemstillinger

Sett fra vår tids perspektiv inneholder disse «samlebindene» en tilsynelatende vilkårlig og uforståelig blanding av stiler og sjangre; her finner vi det vi nå kaller europeisk kunstmusikk side om side med folkemusikk, tradisjonsmusikk og folkelig musikk.<sup>7</sup> Hjemmegjorte danser etterfølges av marsjer, salmer og arier fra danske syngespill og italienske operaer. Et aktuelt spørsmål er om dette demonstrerer et syn på musikken hvor det viktigste kriteriet for god musikk var om den fungerte i en gitt sosial situasjon, dens «funksjonsdyktighet».

Siden eierne av disse notebøkene ikke bare holdt seg til hallinger og polsdanser, men like gjerne forlystet seg på sitt «Claveer» med menuetter og sonater av komponister som Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), Georg Philipp Telemann (1681–1767) og Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), måtte dette ha konsekvenser for deres spillestil. Derfor er det i dag interessant å reflektere over, og å prøve ut i praksis, flere måter å spille disse melodiene på. Toneangivende embetsmenn, stadsmusikantene og deres stedfortredere som utøvet den «offisielle» musikken, og *fuskere* og *bierfidlere* nederst på den sosiale rangstigen hadde ulik bakgrunn. De brukte musikk på mangfoldige måter, og dekket forskjellige musikalske behov i samfunnet, men kultiverte i stor grad samme repertoar. Ett naturlig spørsmål er derfor: Hvor forskjellig kunne det klinge den gang, og hvor variert kan det klinge i dag (for fremdeles å være «fornøyetlig tidsfordriv»)?

Spørsmål som i mer tentativ form ble stilt i allerede i arbeidet med *For Borgere og Bønder* er fremdeles aktuelle og fortjener bedre og mer utdypende svar: Hvor kommer denne musikken fra? Hvem skrev den ned, og hvorfor? Hvordan kan vi best fremføre denne musikken i dag?<sup>8</sup> Er det slik at vår «folkelige spillestil» avvek i nevneverdig grad fra den praksis som

---

<sup>7</sup> Jeg betrakter folkemusikk og tradisjonsmusikk som synonymer. Derimot anses *folkelig musikk* å være mer inkluderende i forhold til kommersielle, ofte utenlandske, impulser.

<sup>8</sup> Programerklæringen for vår musisering på *For Borgere og Bønder* lød: «folkelig spill og improvisasjon på tidstypiske instrumenter med et sideblikk til barokk oppføringspraksis». Se Gorset og Egeland 1990:baksiden av CD-omslaget.

beskrives i trykte lærebøker fra 1700-tallet av f.eks. Johann Joachim Quantz (1752) og Leopold Mozart (1756)?<sup>9</sup>

Av disse problemstillingene oppstår straks nye og dristigere spørsmål: Kan omgang med slik musikk, som oftest av ukjent opphav, lære oss noe om hvordan barokkmusikk av navngitte komponister skal spilles?<sup>10</sup> Kan tilnæringsmåten også anspore til nytenkning og eksperimentering når det gjelder velkjent repertoar av Bach og Händel?

### 1.3 Avhandlingens mål

Mitt mål er å oppnå dypere innsikt i et glemt repertoar med «bruksmusikk», slik det presenteres i et utvalg norske notebøker fra 1700-tallet. For å oppnå denne innsikten vil jeg som forsker ved hjelp av ulike metoder innenfor humaniora undersøke dette repertoarets egenart, funksjon, betydning og eventuelle oppføringspraktiske særtrekk. I lys av dette vil jeg som konsertierende musiker spille inn og fremføre for et moderne publikum instrumentalmusikk som den gang var utbredt og populær blant store deler av befolkningen. Min ambisjon er at musikken fremdeles vil være «Fornøynelig Tiids-fordriv», og at erfaringen fra dette arbeidet også vil berike min interpretasjon av barokkmusikk generelt. Ved å redegjøre i størst mulig grad for mine musikalske valg underveis, håper jeg at andre også kan ha utbytte av min fremstilling.

### 1.4 Valg av musikalske kilder

Å velge kilder og repertoar er forbundet med mange problemer. Det er innlysende at det er umulig å skaffe seg en fullstendig oversikt over alle håndskrevne notebøker som har vært i bruk i Norge på 1700-tallet, og

---

<sup>9</sup> Se flere nye utgaver og oversettelser, f.eks. Quantz 1966 og Mozart 1985.

<sup>10</sup> Drøftingen om hvorvidt historisk musikk *skal* eller *kan* spilles slik eller slik må vente til avhandlingens del 3.4.2, som handler om oppføringspraksis og dens «raison d'être».

derfor heller ikke alle «samlebind». Bare det å tidfeste slike notebøker er svært vanskelig, da mange av dem mangler både årstall og navn.

Min hensikt er ikke å vise de store linjene i 1700-tallets norske musikkhistorie. Det interessante for meg er hva 1700-tallets musikere faktisk spilte, og hva folk virkelig hørte på. Notebøkene, særlig samlebind med blandet repertoar, bærer vitnesbyrd om deres favorittmusikk. De seks utvalgte hovedkildene med til sammen 1094 melodier for fiolin, klaverinstrumenter, viola da gamba, blokkfløyte og obo, samlet og nedskrevet av amatører og profesjonelle, borgere og bønder fra ulike deler av landet, bør kunne gi et tilstrekkelig grunnlag for refleksjoner omkring denne musikken og dens oppføringspraksis.<sup>11</sup>

Enkelte melodier er gjenstand for en grundigere teoretisk og praktisk behandling. Utvalget er motivert av en personlig interesse for fengende melodier fra 1700-tallet, deres utbredelse og forvandling, og ikke minst deres potensiale for bruk i vår tid.

## 1.5 Avhandlingens form

Avhandlingens form er preget av problemstillinger og mål, og dessuten inspirert av en velkjent prosess fra industriens verden: veien fra råstoff til ferdig produkt; fra kilder (del 4) via verktøy (del 5) til innspillinger og konklusjoner (del 6). Innspillingsene er vedlagt på to CD-er. Mange av disse bør betraktes som klingende konklusjoner, mens andre har en illustrerende funksjon.

**Del 1** redegjør for bakgrunnen for arbeidet, som på mange måter kan sies å ha begynt allerede i 1989. Etter avsnittene om problemstillinger og mål, kommenteres valg av kildemateriale.

**Del 2** omhandler tidligere forskning. Jeg konsentrerer meg her om noen svært få kilder som har hatt stor innflytelse på mitt prosjekt. En orientering om repertoarets plass i norsk musikkhistoriografi gir anledning til å beskrive musikken nærmere. Bøker og artikler som omhandler kultur-

---

<sup>11</sup> Praktisk talt hele Sør-Norge er representert. Jeg har ikke funnet lignende notebøker fra et svært tynt befolket Nord-Norge. Se kildeoversikt i vedlegg 1.

elle brytninger og repertoarets proveniens har også vært nyttige. Kritikken av disse forbereder senere diskusjoner.

**Del 3** beskriver metoder og teorigrunnlag, inklusive den teoretiske bakgrunnen og begrunnelsen for oppføringspraksis. Her knyttes også noen forbindelser til den praktiske delen av mitt prosjekt og til personlige erfaringer som har vært viktige for prosessen. Den forholdsvis brede plass oppføringspraksis får i denne fremstillingen begrunnes i at mine holdninger til sentrale begreper som «verk» og «komponistens intensjon» har avgjørende betydning for det klingende resultatet av mitt arbeid. Slutten av del 3 representerer et forsøk på å beskrive ved hjelp av pedagogisk teori og eksistensfilosofi det som egentlig skjer i det jeg kaller «sannhetens øyeblikk», når det musiseres «på alvor».

I **del 4** beskrives mine seks hovedkilder, og biografiske forhold vedrørende eier/nedskriver/bruker blir gjort rede for så langt det er mulig. Innholdet i hver enkelt kilde omtales, dels summarisk og dels detaljert, også her i forhold til nytteverdien for mitt prosjekt. Ulike former for overlevering, notasjon, repertoarets opphav, dets innflytelse og melodienes forvandling diskuteres før problemene med inndelingen av repertoaret i kategorier drøftes på bakgrunn av tidligere forsøk. Deretter følger beskrivelser av de melodiformer og musikktyper som danner grunnlag for min kategorisering, samt enkle visualiseringer av kategoriernes omfang i hver enkelt kilde. Til slutt i denne delen trekkes fem melodier frem for nærmere undersøkelse.

**Del 5** dreier seg om oppføringspraktiske konklusjoner av de foregående analysene av kilder og enkeltmelodier, og inneholder dessuten en gjennomgang av to norske lærebøker i musikk fra 1700-tallet. Avslutningsvis reflekteres det rundt repertoarets eventuelle særpreg og mulige kilder til oppføringspraktisk inspirasjon fra andre musikktradisjoner.

**Del 6** bygger videre på del 5, og redegjør for ulike holdninger (også mine personlige) en utøver kan ha til kilder og kildebruk. De musikalske konsekvensene av disse holdningene demonstreres i de vedlagte innspillingene. Kommentarene til innspillingene redegjør for interpretatoriske valg og oppføringspraktiske detaljer. Betraktninger rundt overføringsverdi mellom ulike fremføringstradisjoner, repertoarets aktualitet i dagens musikkliv og et etterord avslutter avhandlingen.



**Vedleggene** redegjør for kildene og inneholder dessuten en meloditabell som foruten utvalgte egenskaper ved disse, viser samsvar mellom melodiene i mine hovedkilder og andre kilder. Til sist presenteres to menuetter av Johan Henrik Freithoff for første gang i en kommentert utgave i moderne notasjon.

Deler av mitt arbeid kan kalles praksisbasert forskning og forutsetter samspill mellom hode og hender. Dette er ingen ny idé: Trondheims stadsmusikant Johan Daniel Berlin (1714–1787) var opptatt av forbindelsen mellom det å vite og det å gjøre. I sin lærebok *Musicaliske Elementer* fra 1744 skriver han:

Det bliver dog een fuldkommen *Musicus*, som er befaren i den heele Videnskab. Den heele Videnskab er i sine tre slags Beskaffenhed at ansee: Der kand vides og ikke gøres: Der kand gøres og ikke vides: Der kand vides og gøres tillige.<sup>12</sup>

Berlins «fuldkomne Musicus» uttrykker sin kunnskap i handling. Inspirert av Berlin, blir min oppgave å vise at kunnskap og praksis også i dag henger sammen. Jeg håper at metoder og resultater kan være gyldige som utgangspunkt for andres ekspedisjoner i ukjent territorium.

---

<sup>12</sup> Berlin 1977 [1744]:95, §42 og 43.

## 2. Tidligere forskning – oversikt og diskusjon

I dette kapitlet, som i resten av mitt arbeid, legges hovedvekten på nytteverdien i forhold til mitt prosjekt. Av og til må et upersonlig overblikk vike for et mer personlig perspektiv. Siden mitt prosjekt ikke bare handler om selve musikken, men like mye om tilegnelsen av et nytt repertoar og mulighets også utviklingen en ny spillestil, er det mye forskning av svært ulik art som har vært verdifull. Enkelte filosofiske, pedagogiske og kulturhistoriske perspektiver trekkes inn for å belyse ulike aspekter ved repertoaret og ikke minst min musikalske utvikling. For å gjøre det mer oversiktlig, omtales og drøftes disse og relevant litteratur på passende steder i avhandlingen.

Det kunne også ha vært givende å diskutere tidligere utgivelser av tilsvarende repertoar fra andre land. Kolleger fra ulike musikalske miljøer i Danmark og Sverige har fremført og innspilt lignende musikk. Disse innspillingene er som regel preget av vår tids folkemusikalske estetikk, og det er sjelden tidstypiske instrumenter og historisk oppføringspraksis har spilt noen avgjørende rolle.<sup>13</sup> Av plasshensyn har jeg valgt å begrense meg til å kommentere egne innspillinger.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Spannende unntak bør nevnes: I Sverige har Magnus Gustafsson stått i spissen for innspillingene *HÖÖK* (1995) og *polski dantz* (2002), begge utgitt på Drone Music. Repertoaret er musikk fra svenske notebøker fra 16- og 1700-tallet, og en viktig medspiller er Ånon Egeland. I Norge har Bergen Barokk utgitt noen få melodier fra *Mest-machers notebok* sammen med musikk av Georg von Bertouch på Toccata Classics (2005).

<sup>14</sup> Se avsnittene 6.1 og 6.5.

Jeg velger først å konsentrere meg om en håndfull viktige bøker og artikler som omhandler selve repertoaret og dets posisjon i norsk musikkhistorie. Alle har inspirert til ytterligere innsats, men det er også fristende å benytte anledningen til å diskutere problematiske sider ved de utvalgte arbeidene for å si noe om forskningsområdet og samtidig antyde i hvilken retning veien går videre. Det er naturlig å begynne med de norske musikkhistorieverkene, som med sin faglige tyngde og autoritet har preget vårt syn på hva som er vesentlig og uvesentlig i 1700-tallets musikkliv.<sup>15</sup>

## 2.1 Norske historier

De første omfattende referansene til håndskrevne notebøker fra 1700-tallet finner vi i *Norges Musikkhistorie* fra 1921. Fremstillingen av musikklivet i Norge på 1700-tallet bygger i stor grad på omtaler av selskapslivet i byene, hvor embetsmannskulturen blomstret i form av en

overstrømmende livsglæde, en fortryllende ungdommelighet, friskhet og rigdom paa initiativ og fantasi, som virker som et vaarbrud, rikt paa løfter om en kommende vaar.<sup>16</sup>

Det er tydelig at forfatteren lengter etter den «tonekunsten» som først på 1800-tallet makter å målbære vår nasjonale egenart. Men foreløpig er altså musikken preget av

[e]n viss kosmopolitisk elegance, forenet med ravnekrokens smaalighet [...] Det 18. aarhundredes musik i Norge benævnes med rette 'Selskapsmusiken'.<sup>17</sup>

«Selskapsmusiken» er da også overskriften på kapitlet som beskriver 1700-tallet, hvor Gerhard Schjelderup skriver om et musikkliv som var preget av dilettanteri og anført av embetsmenn og rikfolk. Det er særlig

---

<sup>15</sup> Som det spissformuleres i teksthftet til CD-en *Northern Delights* (Gorset 2004:7): «Hvem skriver musikkhistorien? Kanskje det ikke lenger er ekspertene, men publikum. Kanskje det ikke bør være analyse, men musikkglede som skal stå i sentrum. [...] Først da blir musikkhistorien levende.» Musikkhistorie har i stor grad vært *verkhistorie* og i liten grad *musikklivhistorie*.

<sup>16</sup> *Norges Musikkhistorie* bind 1:46.

<sup>17</sup> *Ibid.*:44.

familiene Anker og Collett som fremheves.<sup>18</sup> Uten deres innsats, og uten stadsmusikantenes gryende interesse for offentlig konsertvirksomhet hadde det stått enda dårligere til med kulturlivet på 1700-tallet.

Forfatteren er tydeligvis påvirket av Lars Roverud, som siteres ofte i dette kapitlet. «Nationen neppe kjender Musik mer end af Navn» skriver Roverud i *Et Blik paa Musikens Tilstand i Norge*, hvor han skildrer musikk-livet før 1815.<sup>19</sup> I *Norges Musikhistorie* påstås det at lettsindige selskaps-løver, «byernes opblaaste diletanter og pedantiske fagmusikere», ikke kjente til norsk kunstmusikk av nevneverdig kvalitet. Kort og godt «kjender det 18. aarhundrede ikke nogen norsk komponist av nogensomhelst betydning.»<sup>20</sup> Derfor nevnes Johan Henrik Freithoff overhodet ikke, Georg von Bertouch dukker opp utelukkende som «kommanderende general paa Akershus», og Johan Daniel Berlins kompositoriske innsats avfeies med en eneste setning.<sup>21</sup> Det kan sikkert argumenteres for at dette trekløveret ikke på noen måte har påvirket den europeiske musikkhistorien med sine verk, men deres innsats er ikke ubetydelig og vel verdt en gjennomgang.

De får heldigvis en bredere plass i det neste store historieverket, Nils Grindes *Norsk musikkhistorie* fra 1971. Grinde er mer opptatt enn sine forgjengere av disse norske, og forholdsvis få og famlende forsøk på å delta i den europeiske kunstmusikkens utvikling.<sup>22</sup> Han bruker også ordet *selskapsmusikk*, men viser oss ikke, i motsetning til sin forgjenger Schjelderup, noen noteeksempler fra de håndskrevne notebøkene. For Grinde tilhører selskapsmusikken rokokkoen og siste halvdel av 1700-tallet, og han knytter begrepet til opprettelsen av de musikalske selskaper i Bergen, Trondheim og Oslo (Christiania). Når han beskriver kunstsynet og musikkens stilling, bygger han hovedsakelig på Schjelderup, men Grinde har mer tillit til amatørens og dilettantenes ferdigheter og ser med sympati på deres sam-

---

<sup>18</sup> «Colletterne og det øvrige Svogerskab af Skjønaander», som Huitfeldt kaller dem i sin bok om Christianias teaterhistorie (1876:114).

<sup>19</sup> *Norges Musikhistorie* bind 1:66.

<sup>20</sup> *Ibid.*:68 (kursiv i original).

<sup>21</sup> *Ibid.* bind 2:211: «Som komponist har han [Berlin] levert kantater bl.a. ved indvielse av „Videnskabernes Selskab“ i 1768, og skrevet arier og menuetter i tidens smag.»

<sup>22</sup> Grinde 1971. Bruken av ordet utvikling kan være uheldig; for mange betyr utvikling alltid fremgang. Dette er vanskelig å forene med tanken om at historisk musikk har like stor verdi som samtidsmusikk.

arbeid med stadsmusikantene, som jo var en nødvendig forutsetning for musikkelskapene.

Disse to verkene representerer ulike syn på 1700-tallet. Mens Grinde hovedsakelig skriver om selve musikken, er Schjelderup mer opptatt av kulturhistorie. Han plasserer musikken inn i et selskapsliv hvor embetsmenn, forretningsmenn og rike borgere dyrket sin kjærlighet til musikken og teateret. De var selv ofte både aktører og publikum, tilsynelatende

næsten uberørt av tidens alvor, og denne letsindighet, denne helt overfladisk-æstetiske livsopfatning hos embedsstanden og patricier-slegtene er det som gir vort samfund et særpreg i det 18. aarhundrede.<sup>23</sup>

Et slikt syn på kunsten og livet oppmuntrer så absolutt til en form for «Fornøyelig Tiids-fordriv». Det faller naturlig at to av noteeksemplene i dette kapitlet er hentet fra en notebok som hevdes å være fra 1763, og som overveiende inneholder små menuetter, engelskdanser og arier.<sup>24</sup> Dette er enkel og ukomplisert musikk, for «de fleste betraget uten tvil skuespilkunsten og musikken som midler til adspredelse.»<sup>25</sup> Imidlertid viser det seg at nettopp disse lette og elegante melodiene, som nok for det meste kom fra utlandet, satte varige spor i Norge. Noen av dem slo rot her oppe, og blir i dag betraktet som norsk folkemusikk. Det er derfor riktig å fremheve at de forberedte oss på «den kommende vaar», nasjonalromantikken og 1800-tallet.

Begge musikkhistoriene har sine mangler. Mens Sandvik og Schjelderup nærmest overser 1700-tallets kunstmusikk, mangler Grindes bok en omtale av den musikalske aktiviteten notebøkene dokumenterer, og leseren får ingen forståelse for det grunnlaget denne musikken skapte for den senere oppblomstringen i musikklivet. Grinde bruker heller ikke notebøkene som bakgrunn for drøftingen av den norske folkemusikken.

I *Norges Musikkhistorie*, som ble utgitt i 2001, får notebøkene en bredere plass. Et eget avsnitt i første bind heter «Håndskrevne notebøker», og flere referanser til disse dukker også opp i andre sammenheng, f.eks. i

---

<sup>23</sup> Ibid. bind 1:46.

<sup>24</sup> En *aria* i disse notebøkene er ofte en kort, strofisk sang med mange vers, men som oftest er bare melodien gjengitt. Et eksempel er **CD1/21**. Se også avsnitt 4.3.6.

<sup>25</sup> Ibid.:44. Med «de fleste» menes sikkert et mindretall, nemlig de få som den gang hadde tid og råd til å nyte noen form for «adspredelse».

avsnittet om dikteren og skolemannen Edvard Storm.<sup>26</sup> Søkelyset settes blant annet på den innflytelsen tidens folkelige og populære musikk hadde på folkemusikken.

Omtalen av håndskrevne notebøker og vurderingen av disse som kilder til forståelse for musikklivet eksemplifiserer tydelig vanskelighetene med å skille mellom kunstmusikk, folkemusikk og populærmusikk. For å vise dette konkret: La oss følge en bestemt melodi som i dag er godt kjent i Gudbrandsdalen tilbake til sine sannsynlige røtter. I to norske notebøker fra midten av 1700-tallet heter den henholdsvis *pol* og *Sarras*. Senere ble den brukt som springleik, og har i dag navn som *Stutar-Kari* og *Springleik etter Blind-Marit*.<sup>27</sup> Navnet *Sarras* tyder på polsk opprinnelse. Det gjør også *pol*, som ofte forekommer som forkortelse for *polonaise/polonesse*, bl.a. i Sperontes' populære samsamling *Singende Muse an der Pleisse*, første gang trykt i Leipzig i 1736.<sup>28</sup>

Akkurat denne melodien har jeg ikke funnet i de mange utgavene av *Singende Muse* (1736–51), men den har tydelige fellestrekk med mange poloneser fra denne tiden.<sup>29</sup> Den ene av de to norske kildene hvor den forekommer, *Note-Bog med Haand-stykker til Claveer* (NHC), inneholder også svært mange andre melodier hentet fra Sperontes' samlinger. Sannsynligvis har melodien oppstått i Polen eller i Tyskland, hvor man svermet for polske musikanter og deres innfallsrike musikk. I en av sine selvbiografier skildrer Telemann et entusiastisk møte med denne musikken under et opphold i Schlesien. Den kjente komponisten er mektig imponert over de polske musikernes oppfinnsomhet, og påstår at en oppmerksom tilhører kunne snappe opp nok ideer for et helt liv i løpet av åtte dager, selv på det enkleste vertshus.<sup>30</sup> Både *Kenner und Liebhaber*, profesjonelle og amatører, ble fascinert og sjarmert av disse melodiene fra øst, og de slo godt an også i Norge.

---

<sup>26</sup> *Norges Musikkhistorie* bind 1:243–51. Avsnittet om notebøkene er mitt bidrag. Om *Edvard Storms notebok*, se *ibid.*:320.

<sup>27</sup> **CD1/12 og CD2/17**. En omfattende omtale av denne melodien følger i avsnitt 4.4.1.

<sup>28</sup> Sperontes 1958 [1736–51].

<sup>29</sup> For typiske, særlig rytmiske karakteristika, se Dahlig-Turek [2003]:11f.

<sup>30</sup> «Ein Aufmerckender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein gantzes Leben erschnappen.» Sitert etter Telemann 1981:202.

Det er mer å si om denne polonesen som ble til springleik, men poenget her er å vise at en slik melodi unndrar seg en lettvinnt kategorisering mht. til sjanger. Kanskje var den engang en folkelig melodi i Polen. Sannsynligvis ble den senere trykt i en eller annen tysk samling med poloneser. Kan man så kalle den «folkemusikk»? Den fikk muligens allerede på 1700-tallet en tekst, noe tittelen *Sarras Osandals Vise* kan tyde på.<sup>31</sup> Da O.M. Sandvik hørte denne melodien på sin samlerferd i Gudbrandsdalen og nedtegnet den blant sine springleiker, syntes det helt klart for ham at det var norsk folkemusikk han fant.<sup>32</sup> Dette er nok de fleste fremdeles enige om, til tross for dens flerkulturelle opprinnelse.

La oss gjøre et tankeeksperiment: Sett at noen hadde funnet denne melodien i en *dansk* notebok. Da ville den ha tilhørt Dansk Folkemindesamling i København, et statlig «arkiv for dokumentation og utforskning af dagliglivets ikke materielle kultur».<sup>33</sup> Her har de samlet over 900 originale håndskrevne notebøker fra tiden etter 1760. I tillegg har de kopier av flere hundre slike bøker i privat eie. Sammen med lydopptakene i samlingen utgjør dette kildematerialet et vesentlig grunnlag for dokumentasjonen av allmuens musikk, som danskene kaller «spillemandsmusikk». Parallellen til det vi kaller norsk folkemusikk er tydelig. Det er også her snakk om allmue og bønder, ikke elitekultur og bykultur.

En tilsvarende institusjon, Norsk folkemusikksamling i Oslo, har «dokumentasjon av norsk folkemusikk som hovedoppgave.»<sup>34</sup> De har i første rekke konsentrert seg om lydopptak, og har ytterst få notebøker og svært lite skriftlig materiale fra 1700-tallet. Da jakten på den folkelige kulturen og det store innsamlingsarbeidet begynte for alvor på 1800-tallet, var både danske og norske forskere mest opptatt av vokalmusikk. Mens det i Norge i tillegg ble nedtegnet mye instrumentalmusikk som nok kunne være gammel, men som regel utelukkende hadde blitt formidlet via muntlig tradisjon frem til 18- og 1900-tallet, la danskene den gang mer vekt på instrumentalmusikken slik den fremtrer i de skriftlige kildene fra 17- og 1800-tallet. Også i dag er danske forskere opptatt av å trekke linjer mellom

---

<sup>31</sup> Den står under dette navnet i andre del av *Peter Bangs notebok* (PB2/23).

<sup>32</sup> Sandvik 1948:150.

<sup>33</sup> Formuleringen er hentet fra *Dansk Folkemindesamlings hjemmeside* 2007.

<sup>34</sup> Se *Norsk folkemusikksamlingens hjemmeside* 2011.

kulturen i byene og bøndenes musikktradisjoner, og de håndskrevne notebøkene er fremdeles et aktuelt grunnlag for videre studier.<sup>35</sup>

Foreløpig har jeg ikke funnet noen variant av nettopp denne melodien i danske arkiver, men tankeeksperimentet illustrerer likevel et poeng, tatt i betraktning at svært mange lignende melodier faktisk finnes i danske notebøker: Vår polonese/polskdans/springleik fra Gudbrandsdalen kan like godt kalles dansk/norsk spillemannsmusikk eller polsk/tysk folkelig musikk som norsk folkemusikk.<sup>36</sup> Det er vel også derfor den og dens like ikke har fått sin rettmessige plass i musikkhistorieskrivingen, som i første rekke har sett det som sin oppgave å beskrive musikkverkene og skildre musikklivets klassiske tradisjon. Nasjonal identitetsbygging har også hatt høy prioritet, så når folkelig musikk har vært omtalt er det helst den musikken som ble betraktet som typisk norsk, og som ikke kunne spores tilbake til utenlandske kilder. Hovedtyngden av repertoaret i de norske notebøkene blir lett oversett.

## 2.2 En viktig impuls

I boka *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500–1800* beskriver Asbjørn Hernes forutsetningene for etableringen av de musikalske forbindelsene mellom utlandet og Norge. Han er overbevist om at det var systemet med stadsmusikanten og hans lovbestemte privilegier og plikter som gjorde en overføring av utenlandske impulser til norske tradisjoner mulig, et system som øvde sterk innflytelse på musikklivet i 1700-tallets Danmark-Norge på mange ulike måter.<sup>37</sup> Hernes hevder at

---

<sup>35</sup> Et godt eksempel er John Bæks *Dansk Spillemandsmusik 1660–1999*, hvor han sier at «landbefolkningens musikktraditioner bedst forstås, når de ses i sammenheng med bykulturens, og med hensyntagen til det faktum at stadsmusikanterne fikk stor betydning for bøndernes musikk.» Bæk 1999:5.

<sup>36</sup> Senere skal vi se at den også kan kalles svensk «spelmansmusikk» (se s. 188f).

<sup>37</sup> For en grundig omtale av stadsmusikantordningen i Danmark-Norge, se Koudal 2000. Se også *Norges Musikkhistorie* 2001:125–139 og 231–243 for norske perspektiver.



stadsmusikanten har lært bygdespelemennene det tekniske violinspel, skaffa dei instrument og lagt til rettes føresetnadene for at slåttespelet kom i gang og fekk den form vi no finn det har i norsk folkemusikk.<sup>38</sup>

Hernes har gjennomgått et stort antall kilder, særlig rettsprotokoller, hvor brytningene mellom det vi kan kalle det gamle, tradisjonelle musikklivet med røtter i hevdvunnen praksis og eldre repertoar, og det nye, offisielle, næringsorienterte og «moderne» musikklivet som nærmest ble påtvunget utenfra, kommer til syne. Brytningene resulterte ofte i åpne konflikter mellom øvrigheten og spilleglade uautoriserte inntrengere som forfektet sin rett til i det minste å underholde allmuen, om ikke alltid de mest velstående, med sin musikk. Slik illustrerer Hernes' mange sitater også de forskjellige befolkningslags forhold til musikk. Embetsmenn og velstående borgere hadde rett til standsmessig musikalsk oppvartering, mens de mindre bemidlede ofte måtte nøye seg med *fuskere* og *bierfidlere*.

Fuskere hadde ingen rett til å spille for betaling, men dersom det passet seg slik kunne stadsmusikanten legitimere deres aktiviteter ved å gjøre dem til forpaktere. Da kunne de «betjene alle og Enhver almuebønder til brylluper, barseler og andre Samkvemmer, hvor Spil maatte behøves», som det het i en kontrakt fra 1771. Senere fremgår det tydelig at denne tilatelsen ikke gjaldt «Kongl. Betientere, Præster og andre Standspersoner».<sup>39</sup> Hernes viser også til at det kunne være under stadsmusikantens verdighet, i alle fall før ca. 1700, å spille for drikkebrødre på kroa. Dette var oppgaven til en *bierfidler*.<sup>40</sup>

Hernes er overbevisende når han skildrer de sosiale forutsetningene for at impulser fra Europa kunne finne veien til Norge. Han hevder at både spilleteknikk og musikk ble formidlet via ordningen med stadsmusikanten og hans forpaktere, som sørget for at musikken ble spredt fra by til land: «Impulsen frå stadsmusikantane og deira miljø var einssidig vendt ut til bygdene».<sup>41</sup>

Selvfølgelig øver bykultur sterk innflytelse på bygdekultur, men kanskje vi like gjerne burde si at impulsene ikke bare var rettet ut til bygdene,

---

<sup>38</sup> Hernes 1952:305.

<sup>39</sup> Utdrag fra en forpakterkontrakt fra Numedal, hvor stadsmusikant Aage Holm i Kongsberg engasjerte to spellemenn fra Flesberg til tjeneste. Ibid.:330.

<sup>40</sup> Ibid.:310f.

<sup>41</sup> Ibid.:336.

men også rettet nedover, fra overklassen til allmuen? Bak Hernes' argumentasjon finner vi gjenklanger av denne teorien om «gesunkenes Kulturgut», som til tross for mange innvendinger synes å kunne forklare mange lignende traderingsprosesser innen folklore. Senere forsøk på å forklare hvordan kulturelle impulser vandrer er omtalt og utviklet av historikeren Peter Burke, som tar utgangspunkt i sosialantropologen Robert Redfields teorier om «The great and the little tradition».<sup>42</sup> Den store tradisjonen dyrkes av et fåtall i skole og kirke og formidles via skriftspråk (og musikalsk notasjon, kan vi vel legge til), mens den lille tradisjonen i praksis er den stores motsetning: en muntlig tradert kultur utbredt blant det store og uskolerte flertallet. For Hernes ville det ha vært her folkemusikken hørte hjemme. Stadsmusikanten og hans kultur var en del av den store tradisjonen, holdt i hevd av en ledende elite.

Som vi har sett ovenfor, er det ikke vanskelig å finne eksempler på at elitekulturens melodier og danser har havnet hos allmuen. En sjarmerende beskrivelse fra Sverige som omtaler valsens inntog rundt år 1800, forklarer hvordan dette kunne finne sted:

Salen, i hvilken vi dansade, var eklärerad med ett par talgljus på kakelugnen och ett eller eller två talgljus i varje fönsterluft. Bakom dessa sistnämnda ljus såg man inifrån huvud vid huvud, packade tillsammans så tätt som möjligt och tillhöriga drängar och pigor, vilka med otroligt tålmod uthärdade att i denna obekväma ställning hela natten igenom åskåda de dansande, i hopp dels att sättas i tillfälle att justera något redan bland dem infört, dels ock att uppsnappa något nytt.<sup>43</sup>

Spørsmålet er om ikke Hernes likevel legger for stor vekt på stadsmusikantene og forpakterordningen i denne formidlingsprosessen. Han nevner også selv eksempler på andre mulige veier melodiene kunne vandre. Hernes siterer lokalhistorikeren Ivar Kleiven, og er enig med ham i at de hjemvendte soldatene fra krigen i Holstein sikkert bidro med sine musikalske erfaringer til at polsdansen fikk et oppsving i Gudbrandsdalen på slutten av 1700-tallet. Likevel hevder Hernes at siden polsdansene ikke har vært på mote i Holstein, er det også her slik at det er stadsmusikantvesenet

---

<sup>42</sup> Burkes bok *Popular culture in early modern Europe* har hatt slik gjennomgangskraft siden den først kom ut i 1978, at «the 'great tradition' of the educated few, and the 'little tradition' of the rest» omtales ofte som Burkes egne begreper. Se Burke 2001:23ff.

<sup>43</sup> Sitert etter *Folkmusikboken* 1980:239.

som befordret impulsene.<sup>44</sup> Men, nettopp polsdanser, eller for å være mer presis, melodiene som kunne brukes til slik dans, eller har navn som knytter dem til polsdansen, florerer hyppig også i danske og tyske håndskrevne notebøker fra tiden, foruten de norske som allerede er omtalt. Også i de trykte samlingene med sanger og danser, som f.eks. Sperontes' *Singende Muse*, er det mange slike melodier. Ivar Kleiven forteller:

Holsteinkarom som lèt på fele, fekk go' ti' te å høre og lære my' både ny og gånål musikk, den lange ti' dønm lå ørkjelause i imse bye i Holstein. Derfor er dæ nok te-felle, at fellæte gjor' eit rigtig dugeleg framsteg i heile Gudbrandsdala siste parten tå 1700-tale.<sup>45</sup>

Hernes hevder at når slåttemusikken tok opp i seg nye rytmefigurer som er typiske for marsjer, så er dette impulser som har kommet hit gjennom stadsmusikantene. Er det ikke rimelig å tro at militærmusikerne også kan ha bidratt til å gjøre marsjmelodier og slike rytmefigurer kjent på norsk jord? Hernes nevner selv eksempler på hard konkurranse og rettslige konflikter mellom stadsmusikanter og militærmusikere om retten til å spille for folk mot betaling, og redegjør også for mer fredelige forbindelser. Han siterer lokalhistorikere og henviser til spellemenn som tjente hos offiserer, og som lærte av sine fedre som hadde vært tamburer i hæren.<sup>46</sup>

På et generelt grunnlag ser vi det klarere. Den dansk-norske hær var fra opprettelsen i 1628 og helt frem til 1799 organisert etter legdprinsippet. Mange bønder, blant dem sannsynligvis også spelemenn, hadde periodevis befatning med militærvesenet. Flere bondegårder gikk sammen om å holde en soldat mer eller mindre klar til kamp med den nødvendige utrustning. Dette omfattet også trommeslagere og trommer. Regimentstamburen, som

---

<sup>44</sup> Hernes 1952:350. Her nevner han «Holstein-karane» (hjemvendte soldater fra krigen i Holstein) som sikkert bidro med utvikling av felespill, og siterer Kleiven: «Fellæte kom se svært opp med Holsteinkarom, og springdansen, 'polsdansen', ha si beste ti' millom 1765–1825.» Likevel hevder Hernes at «Polsdansane har ikkje vori på moten i Holstein [...] Dette får oss til å tru at musikktilfanget til dei nyare dansane, melovitter o.o. fann inngang etter dei vegar vi før har gjort greie for.»

<sup>45</sup> Sitert etter Mistereggen 2001:63. Birger Mistereggen, i sin hovedoppgave om trommespill i Norge fra 1500 til 1940, legger også stor vekt på den innflytelsen militærmusikken hadde på lokale, folkelige trommetradisjoner i Norge.

<sup>46</sup> Se Hernes 1952:331 om Knut Øyan-Haugen, en høyt aktet spillemann fra Numedal som i sine unge år tjente hos en løytnant i Tønsberg. Hans far skal også vært tambur eller blåser. Om rettssaker vedr. militærmusikere, se *ibid.*:279.

var ansvarlig for tamburer og pipere i sitt regiment, måtte av og til møte til samlinger i København.<sup>47</sup>

Opplæringen var muntlig. Ingen melodier eller signaler ble nedtegnet på noter før på 1800-tallet. I følge den danske militærhistorikeren Axel V. Arendrup var dette uvanlig, i motsetning til i den franske og tyske hær, hvor de brukte noter. Han understreker militærmusikkens innflytelse på dansk folkelig musikk:

Saa naar vi i Dag overhodet har Kendskab til 1600- og 1700-tallets Marcher og Signaler, skyldes det de Spillemænd, der efter Hjemsendelsen nedsatte sig som Landsbyspillemand i deres Hjemegn og der nedskrev de kendte og populære Marcher og Signaler til Brug imellom Dansene. Adskillige af Datidens populære Marchmelodier anvendtes tillige som Melodier til Samtidens Skillingsviser.<sup>48</sup>

Slik var det nok også i Norge. Norske soldater fikk opplæring i Danmark og tok med seg melodiene hjem. Her er det på sin plass å sitere mer fra Ivar Kleivens skrifter:

I Køpenhamn va dæ eit rikt musikkliv denne ti'a, og di gardistan som lèt på fela da døm sleig i garden, forsømde nok itte å lære se opp – ein kan således godt høre, at mange tå di gamle brurmarsom er militermusikk, gardemarsje.<sup>49</sup>

Det finnes mange marsjer i norske håndskrevne notebøker. En av dem er godt kjent i tradisjonsmusikken som bruremarsjen *Fiskestigen*. I Mette Kirstine Dedekams notebok for cister datert 1799 heter den *Marsch de Bounaparte*.<sup>50</sup> Vi finner musikk som sannsynligvis var knyttet til militære handlinger og signaler i bl.a. *Node-Bog med Haand-stykker til Claveer*, som inneholder tre melodier med navn *Revellie*. Musikk som akkompagnement til straff er dokumentert av O.M. Sandvik, som nedtegnet spissrotmarsjer på sine samlerferder i Gudbrandsdalen tidlig på 1900-tallet. Disse melodiene

---

<sup>47</sup> Dette lot seg ikke alltid gjennomføre. I 1755 bestemte kongen at det skulle innføres en ny trommemarsj ved samtlige infanteriregimenter, og at regimentstamburene skulle møte ved Livgarden i København. Dette var ikke så enkelt for de norske tamburene. Det var vinter og vanskelig med transport sjøveien, og til fots kunne de ikke reise, siden Båhuslen og Halland var på svenske hender. Se Arendrup u.å.:tillægg til side 9.

<sup>48</sup> Arendrup 1965:4.

<sup>49</sup> Mistereggen 2001:63.

<sup>50</sup> Se vedlegg 1.

er fremdeles i bruk, men spissrotgang som avstraffelsesmetode ble heldigvis avskaffet i 1814.<sup>51</sup>

Hernes nevner heller ikke overklassens «dannelsesreiser» og den virkning møtet med toneangivende kulturimpulser ute i den store verden må ha hatt på unge velstående borgere. Om ikke overklassen i Norge var så stor, var den ikke uten innflytelse, heller ikke når det gjaldt å spre impulser til bøndene. I den grad vi ønsker å kalle menuetter og poloneser overklasse-musikk, kan vi fremdeles se klare spor av overklassen i tradisjonsmusikken. Menuetter er blitt til melovitter, og poloneser til polsdanser. Hernes' argument er at stadsmusikanten var mellommann, men impulsene ble også sikkert formidlet direkte. Menuettene og marsjene i rikmannen Otto Colletts notebok datert 1798 kan ha vært hørt, verdsatt og absorbert både av tjenerne i Christiania og bøndene ved godset Flateby i Enebakk, hvor de velstående kjøpmennene foretrakk å tilbringe sin fritid.<sup>52</sup>

I arbeidet med *Impuls og tradisjon* hentet tydeligvis Hernes sine egne impulser fra kunsthistorikeren Robert Kloster, som han refererer til i en fotnote.<sup>53</sup> Klosters artikkel «Tradisjon og impuls» redegjør for sammenhengen mellom europeisk og norsk kunsthåndverk.<sup>54</sup> Håndverkstradisjoner fra europeiske sentra spredte seg til norske byer og tettsteder, og fant etter hvert også veien til landsbygda. Forutsetningen var et miljø som kunne ta imot impulsene. Påvirkning var sterkest nærmest spredningssentrene og avtok i fjernere distrikter. Det var også en tydelig differensiering mellom produsent og mottaker; de som yter og de som nyter. Spredning av kultur fra sentrum til periferi og brytningen mellom by og land gjelder også musikken, hevder Hernes. Kunstmusikk spres fra geografiske og kulturelle sentra.

Men Hernes går lenger, og ønsker også å forklare hardingfelas fødsel på samme måte. Han mer enn antyder at komponisten og utøveren Attilio Ariosti (1666–ca. 1729), en sentral figur i utviklingen av viola d'amore, på en eller annen måte var den som brakte nettopp denne impulsen til Norge:

---

<sup>51</sup> Mistereggen 2001:51. I *Feleverket* finnes to spissrotmarsjer nedskrevet etter velkjente utøvere i Gudbrandsdalen.

<sup>52</sup> Otto Collett (1784–1833) var kjøpmannsfamilien Colletts siste overhode, og etterlot seg en notebok fra 1798 med fiolinmusikk. Se vedlegg 1.

<sup>53</sup> Hernes 1952:7, fotnote 7.

<sup>54</sup> Kloster 1975. Artikkelen ble første gang trykt i tidsskriftet *Viking* i 1943.

«Etter at Attilio Ariosti på mange vis hadde gjort sitt navn kjend i London i 1720-åra, [...] vert han bortte frå kjeldene kring 1730, uten at nokon veit kvar han tok vegen.»<sup>55</sup> Og senere skriver Hernes rett ut:

[...] Sume tider ser hendingsgangen ut som reine mirakel, eit einaste, og det siste frø av Ariostis miniatyr-violå d'amore – med fire strengar – slo rot, fyrst i folkeleg instrumentbygging, og så i musikkliv, støypst i hop med eldre tonekjensle, der det gamle og det nedervde tok form av det nye. Det er sikkert ein av dei underlegaste mutasjonar i musikksga. Det einslege frø fall i grornæm mold.<sup>56</sup>

Så overbevist Hernes enn virker, ønsker han seg likevel mer håndfaste bevis på at de musikalske impulsene fra utlandet slo rot i Norge. «Etter dette måtte vi venta å finne døme på stadsmusikantmusikk som har gått over i slåttemusikken.»<sup>57</sup> Dessverre er mangelen på konkrete musikkexamples en stor svakhet i *Impuls og tradisjon*. Samtidig var det nettopp disse løse trådene som inspirerte Ånon Egeland og meg til å lete etter folke-musikk i 1700-tallets notebøker. Våre funn er dokumentert på innspillingen *For Borgere og Bønder*, og enkelte av disse opptakene er å finne på de vedlagte CD-ene. Vi har svært få notebøker som har tilhørt stadsmusikanter, men det var ikke overraskende å finne forbindelser mellom repertoaret i notebøker etter hans stedfortreder (forpakteren Balterud), eller hans husstand (Calmar), og norsk tradisjonsmusikk. En nærmere redegjørelse for disse forbindelsene og impulsene fra Europa må vente til avhandlingens del 4, som omhandler notebøkernes form og innhold.

## 2.3 Artikler

Selv om omtalen av notebøkene i det nyeste musikkhistorieverket nå har bidratt til et bredere perspektiv på 1700-tallets musikkliv, finnes det ennå ingen samlet oversikt over håndskrevne norske notebøker fra denne tiden. Hampus Huldt-Nystrøm etterlyser nettopp dette i sin artikkel *Polsdanser og hallinger fra gamle norske notebøker*.<sup>58</sup> Her påpeker han at det er forholds-

---

<sup>55</sup> Hernes 1952:274.

<sup>56</sup> Ibid.:366.

<sup>57</sup> Ibid.:322.

<sup>58</sup> Huldt-Nystrøm 1978:24.

vis sjelden man støter på norsk folkemusikk i dette materialet. Huldt-Nystrøm lette nok hovedsakelig etter lett identifiserbare titler, og satte opp en liste over eldre norske notebøker som inneholdt polsdanser og hallinger. I gjennomgangen av disse kildene fanget likevel hans øvede blikk også opp enkelte andre melodier som han mente hadde forbindelse med folkemusikk, f.eks. *Hallingen*, *Haappern* og *Field-tantz*.<sup>59</sup>

Under arbeidet med å finne repertoar til *For Borgere og Bønder* skjønnte vi at det var mer folkemusikk å hente i slike notebøker, men at det ikke var tilstrekkelig bare å lete etter navn som pekte i den retning. En annen, mer tidkrevende metode, viste seg å være vel så fruktbar. Ånon Egeland skildrer da han

for første gang fikk en av de eldste 1700-tallsnotebøkene mellom hendene. Det å bla seg gjennom velbrukte sider, gule av elde og fylt med sirlig fjærpennskrift, var som å bla seg bakover i vår egen musikkhistorie. At det fantes tråder som knyttet menuettene, polonesene, engelsk-dansene osv. til våre dagers felemusikk, ble tindrende klart da en nærmest noterett variant av en av de mest velkjente springleikene i Nord-Gudbrandsdalen plutselig lyste mot meg fra en av sidene [...]. Dette funnet skulle vise seg å bli det første i en lang rekke av lignende funn, som, mer eller mindre direkte, vitnet om tydelige forbindelseslinjer.<sup>60</sup>

At Huldt-Nystrøm og Egeland kom fra hver sin musikalske verden var utslagsgivende for hva de fant. Springleiken som Egeland forteller om i sitatet ovenfor står i *Peter Bangs notebok*, en av de kildene Huldt-Nystrøm nevner, men navnet gir ikke umiddelbart assosiasjoner til folkemusikk. Her heter melodien, den tidligere omtalte polonesen som ble til springleik, nemlig *Sarras Osandals Vise*.

Det er flere grunner til at det ikke finnes noen oversikt over disse kildene. Når de ikke er signert, er det vanskelig å knytte dem til tid og sted. En måte å gripe mangfoldet på er å ordne kildene i ulike kategorier, slik som Bjørn Aksdal har gjort i sin artikkel *Samlinger av eldre dansemusikk på noter – typer og kildeverdi*.<sup>61</sup> Rådet for folkemusikk og folkedans i Trondheim har registrert et stort antall eldre norske notebøker og notesamlinger. Aksdal velger 23 notesamlinger fra Trøndelag som han mener er skrevet i tiden ca. 1750–1900. Han deler inn samlinger, samlere og repertoar i ulike hoved-

---

<sup>59</sup> PB2/49, PB2/28 og NHC/45. CD2/7–9.

<sup>60</sup> Gorset og Egeland 1990:8. Kort fortalt er «metoden» i hovedsak rett og slett å bla igjennom (ev. spille igjennom) melodi etter melodi for å lete etter varianter og slektskap.

<sup>61</sup> Aksdal 1990.

typer. Deretter undersøker han materialets kildeverdi. Tvil om kildeverdien har vært en av de viktigste årsakene til at musikkforskere ikke har viet disse notesamlingene tilstrekkelig oppmerksomhet, skriver Aksdal. Har melodiene virkelig vært spilt? Hvor nøyaktig er de nedtegnet?

Utgangspunktet er prisverdig, men underveis støter Aksdal på omfattende problemer. Å ordne samlinger etter «hovedintensjonen bak den enkelte samling» er vanskelig, om ikke umulig, når nedskriveren er ukjent. Det ser også ut til at Aksdal ønsker å beskrive bare håndskrevne kilder, men i skissen til en typologi av notesamlingene opererer han med en kategori med navnet *publiserte samlinger*, som også inneholder «samlinger som var tenkt publisert». Hans gruppering av samlerne, de som har nedskrevet og samlet melodiene, er også problematisk. Med en tidsramme på 150 år er det ingen enkel sak å finne kategorier som gir mening, og hans forslag om å dele samlerne inn i *a) Spelemenn b) Kunstmusikere, organister c) Bygdekomponister, storgardsmusikere d) Komponister* osv. gir ikke noe solid grunnlag for videre arbeid. Det er ikke tilstrekkelig med forklaringer som at gruppe *b) Kunstmusikere, organister* inneholder organister og profesjonelle eller halvprofesjonelle kunstmusikere og amatørmusikere aktive i et urbant musikkmiljø. I tillegg kommer militærmusikere, unntatt de som hadde en nær tilknytning til et tradisjonsmiljø. Da kalles de nemlig *spelemenn*.<sup>62</sup>

Det er også vanskelig med musikalske virksomheter vi i dag betrakter som yrker, stadsmusikantene og militærmusikerne, som begge kommer inn under kategori *b) Kunstmusikere, organister*. Det var nettopp i løpet av dette tidsrommet deres arbeid og oppgaver forandret karakter. Stadsmusikantenes dominerende stilling på midten av 1700-tallet endret seg drastisk nærmere århundreskiftet, og på 1800-tallet var deres innflytelse svært liten. Militærmusikere var først og fremst signalister. Deres oppgave var å være kommunikasjonsledd mellom offiserer og menige. På 1800-tallet fikk de mer musikalsk krevende oppgaver, og trommer ble byttet ut med signalhorn. Dette må også sees i sammenheng med en profesjonalisering av befalet og endringer i hærordningen.

Heldigvis kan en person tilordnes flere kategorier, og det finnes også en joker, nemlig kategori *h) ukjent*. Når Aksdal bruker sin typologi på et utvalg av 23 samlinger fra Trøndelag, blir denne kategorien en av de største.

---

<sup>62</sup> Ibid.:47.



Et tredje ordningsprinsipp er selve repertoaret. Aksdal konsentrerer seg om dansemusikk og deler inn melodiene i fire hovedtyper: bygdedansslåtter, musikk til renessansepardanser, turdansmusikk og runddansmusikk. Her støter vi igjen på vanskeligheter. I hvilken kategori hører f.eks. vår tidligere omtalte polonese hjemme? Den ble etter hvert til springleik og visetone, men hadde røtter i utenlandske dansetradisjoner. I noteboka etter Smed-Jens fra Røros, som Aksdal har utgitt på nytt som faksimile med fyldige kommentarer, finnes en variant av *Ah! vous dirais-je, Maman*.<sup>63</sup> Dette er en fransk melodi som dukket opp på 1760-tallet, men som vi best kjenner som utgangspunkt for Mozarts variasjoner fra 1785 og som velbrukt barnesang og pedagogisk verktøy. I boka til Smed-Jens, nedtegnet rundt 1850 på Røros, kalles den en halling.<sup>64</sup> Er dette så en bygdedansslått?

Aksdal vil undersøke om samlingenes innhold er representativt for hva som ble spilt rundt om i landet. Han kaller dette repertoaret *bruksmusikk*, en sjanger som i følge Aksdal representerer en bro mellom bygdespellemennenes musikk og musikktradisjonene til borgerskapet og de kondisjonerte. Samlingene gir oss bedre innsikt i deler av vår musikkhistorie, særlig når det gjelder innføring og spredning av slåtte- og dansetyper, og ikke minst gir de oss en «bedre forståelse av de [sic] musikalske samkvemet mellom urbane og rurale miljøer».<sup>65</sup>

Som eksempel på en undersøkelse av kildeverdi tar Aksdal for seg noteboka til Smed-Jens fra Røros og ordner repertoaret i ulike melodityper. Den er nedskrevet i tiden 1846–1860 og inneholder 157 melodier. Av disse er 138 dansemelodier. Aksdals fortrolige omgang med tall er imponerende, og hans utredning om utbredelse av de enkelte melodityper er svært interessant. Men også når han undersøker en kilde vi vet ganske mye om, som denne, er det rom for tvil. En av hans tabeller viser hvor mange av melodiene hos Smed-Jens som er i bruk i dag. Selv med Aksdals kompetanse og posisjon i det norske folkemusikkmiljøet må det være vanskelig å vite med sikkerhet hva som spilles rundt om i landet. Han har imidlertid helt

---

<sup>63</sup> Aksdal 1988.

<sup>64</sup> Ibid.:21 og 161. Aksdal kommenterer ikke denne hallingens tydelige slektskap med den franske melodien, men henviser til andre håndskrifter og Berggreens samling med *Folke-Sange og Melodier, Fædrelandske og Fremmede*, bind 2 (1861). Her opplyses det at den stammer fra Seljord! **CD2/13**.

<sup>65</sup> Aksdal 1990:49.

rett når han sier at vi må spørre: «Hva er det disse kildene kan fortelle oss og på hvilke felter er de relevante?»<sup>66</sup>

Aksdals artikkel stiller mange ubesvarte spørsmål, ikke bare om notebøkernes forhold til folkemusikk. Slike manuskripters verdi som bakgrunn for økt forståelse av all slags musikkutøvelse bør tas alvorlig, særlig i Norge, hvor vi har lite musikalsk kildemateriale fra denne perioden i det hele tatt. En ordning etter typologiske prinsipper er ønskelig, men kategoriene må passe til formålet for undersøkelsen. Siden vi ofte vet så lite om hver enkelt notebok og dens bruker, blir det svært problematisk å ordne disse kildene i egnede kategorier.

## 2.4 Flemming Horns *Speciale*

«Der ønskes en beskrivelse og mulig tidsfæstelse af de bevarede danske nodebøger fra det 18. årh's sidste halvdel.» er undertittelen på Flemming Horns *Speciale* fra Universitetet i København, 1964. Han var opptatt av «instrumental almuemusik», som han antok fantes overlevert i gamle «spillemandsbøger».

For Horn var det vanskelig å begrense sitt forskningsfelt. Han innså at registreringen mht. til kronologi var foreløpig og upålitelig, og valgte dessuten å se bort fra notebøker som har tilhørt profesjonelle. Til sist må han innrømme at: «Tilfældigheden har således været bestemmende for denne undersøgelsens grunnlag».<sup>67</sup> Likevel hevder han i sitt forord at en samlet oversikt over repertoaret først foreligger med denne avhandlingen.

Han gjennomgår 12 kilder med til sammen 1358 melodier. I tillegg omtaler han kort to kilder som han mener med rimelig sikkerhet kan dateres til etter 1800. For Egeland og meg, mens vi arbeidet med *For Borgere og Bønder*, var det spesielt interessant at han, etter å ha innsett at han måtte utvide kildetilfanget sitt, også inkluderte en av våre viktigste kilder, *Peter Bangs notebok*.

---

<sup>66</sup> Ibid.:49.

<sup>67</sup> Horn 1964:Forord. For å øke forvirringen: Den siste av kildene er i følge Horn sikkert blitt til på begynnelsen av 1800-tallet.

En av Horns største fortjenester er listene med konkordanser. Slik viser han at melodiene var kjent over store geografiske områder. Dette satte også vårt arbeid i et skandinavisk perspektiv, og ansporet oss til å lete videre etter fellesrepertoar, ikke bare i Skandinavia, men også i resten av Europa. For å få et overblikk over musikkens karakter, klassifiserer Horn melodiene etter former (marsjer, menuetter, engelskdanser, polskdanser, viser). Han redegjør for sjangrenes og formenes historie; særlig er avsnittene om polsdansen/polonesen og menuetten omfattende.

Horn foretar også analyser av melodier som kan kalles «3/4-polsk, norsk polsk og serras», poloneser, menuetter, engelskdanser og marsjer, og skiller følgelig mellom allmuens polskdanser og borgernes poloneser. Han registrerer taktart, og undersøker form og den tonale utviklingen i melodiene. Spesielt opptatt var han av menuettene, siden

den folkelige menuet aldrig før har været indgående analyseret [... men mine] undersøgelser, som er baseret på formanalyse, førte imidlertid ikke rigtigt til noget resultat, og målet – at beskrive den "folkelige menuet" – nåedes ikke.<sup>68</sup>

Menuettene deles inn i åtte klasser etter form (reprise- og taktantall), og Horn underdeler så disse klassene etter det tonale forløp. Resultatet er svært mange undergrupper og mange tilhørende unntak. At analysen ikke fører til noe resultat er ikke overraskende, siden han ikke hadde noe klarere mål med det hele enn «at beskrive den folkelige menuet». Oppsummeringen av menuettanalysen plasseres til slutt i avsnittet om menuetten. Et slikt resymé mangler i de andre kategoriene.

Hvor godt kan en enkel formanalyse beskrive slik musikk, og til hvilken grad er den nyttig for utøveren? I Horns tilfelle kunne han ha gått videre med å sammenligne sine grupper av menuetter med annet og mer velkjent materiale av navngitte komponister eller av definert nasjonalt opphav, men selve materialets natur stritter i mot. Det handler om melodier på vandring og i forvandling. De har, foruten åpenbare melodiske variasjoner, heller ikke alltid en definert form.<sup>69</sup> Siden det er åpenbare fellestrekk mellom Horns kildemateriale og mitt eget, benyttes anledningen til en vurdering av analyse som metode.

---

<sup>68</sup> Ibid.:69.

<sup>69</sup> Se avsnittene om melodiene *Fetter Mikkell* (4.4.2) og *Chrysillis* (4.4.5), som illustrerer dette med all ønskelig tydelighet.

Randi Selvik, i sin avhandling om musikklivet i Bergen ca. 1750–1830, bruker også analyseverktøy for å kommentere enkeltmelodiens opprinnelse og særegenheter. Hun sammenligner to poloneser fra *Mestmachers notebok* med en polsdans i *Peter Bangs notebok*. I likhet med Horn er hun opptatt av form og tonalitet, men hun viser også til rytmiske og melodiske detaljer:

Det rytmiske motivet i første takt blir ikke bare gjentatt, men variert to ganger (takt 2 og 3), og med de samme rytmiske grunnenheter (åttendeler og fjerdedel). Den kontrasterende B-delen har melodisk motbevegelse sammenlignet med takt 1–2, og ytterligere rytmisk variasjon i takt 5 og 7. B-delens to fraser er identiske i overstemmen, mens understemmen er rytmisk variert. Gjennom små, *subtile* melodiske og rytmiske endringer unngås monotoni selv om tonearten er den samme gjennom hele stykket.<sup>70</sup>

Er disse *subtiliteter* faste bestanddeler i selve melodiene? Sannsynligvis ble forsiringer ofte improvisert, skriver Selvik, og har naturligvis rett i dette. Praktisk talt alle kilder som omhandler barokkens oppføringspraksis forteller oss at improviserte ornamenter hørte til det som ble forventet av en utøver. Spørsmålet er om ikke også slike små rytmiske og melodiske detaljer som er nedskrevet i enkelte kilder, men ikke i andre, også like gjerne kunne være improvisert av datidens musikanter og spellemenn. I så fall burde de ikke utgjøre grunnlaget for en analyse, iallfall ikke av den typen som Selvik gjennomfører ovenfor.

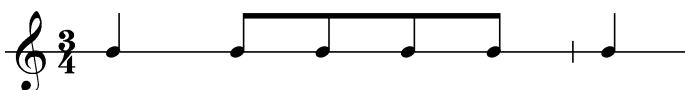
Varianter kan tillegges varierende verdi. Når romantikkens tonekunstnere utarbeider og bearbeider sine temaer og former, hører denne prosessen til selve verkets tilblivelse, og resultatet blir uløselig knyttet til verkets vesen. Noe som er gjennomarbeidet grundig blir som oftest vurdert høyere enn tidlige utkast. Før romantikken hersket et annet syn på dette. Det var både akseptert og nødvendig å bruke et musikalsk materiale om igjen, og endringene kunne like gjerne være tilfeldige som situasjonsbetinget. Utskiftbare melodifragmenter blir *like gyldige* (men ikke likegyldige), og melodiene blir varianter på samme verdinivå. En musiker kunne ofte være vel så medvirkende i denne prosessen som komponisten. Her er det dessuten snakk om musikk som ble fremstilt til dels rutinemessig og i veldig stort omfang, særlig gjaldt dette menuettene. Komponister som Telemann og Montéclair (1667–1737) leverte gjerne slike i samlinger på 50 eller 100 i

---

<sup>70</sup> Selvik 2005:85f (min utheving). CD1/13.

slengen, og både poloneser og menuetter kunne ganske enkelt utformes av musikkelskere flest ved hjelp av tallrekker og terninger.<sup>71</sup>

Motiver og melodiske moduler svirret omkring, og alle brukte dem. Det gjelder også musikk som vi virkelig er fortrolig med og gjerne betrakter som stor kunst. Mozart bygget muligens på Glucks menuett fra balletten *Don Juan* da han formet en av de mest kjente menuettene noensinne til sin opera *Don Giovanni*.<sup>72</sup> Gluck hadde sikkert også hørt dette karakteristiske rytmiske motivet mange andre steder allerede, i sin enkleste form gjerne som tonegjentagelse:



Ill. 1: Menuettmotiv

Motivet finnes i nesten alle menuettsamlinger fra denne tiden. Det forekommer flere ganger i *Menuet Allemande* i J.Ph. Kirnbergers *Recueil d'airs de danse caractéristiques* (Berlin 1777), en melodi som også står i tre av mine hovedkilder (PB1 og 2, JM og NHC).<sup>73</sup> Når en melodi hovedsakelig består av velkjente motiver i mer eller mindre tilfeldig rekkefølge, mister en formanalyse autoritet og definisjonskraft. Den kan likevel være til en slags nytte;

---

<sup>71</sup> I sin notebok skrev Calmar ned en menuett trykt i Telemanns *Zweites Sieben mal Sieben und ein Menuet* (Hamburg, 1728), altså fra komponistens andre samling med 50 menuetter. Kunsten å komponere enkle musikkstykker ved hjelp av terninger var utbredt i siste halvdel av 1700-tallet, forteller Stephen A. Hedges og beskriver flere lærebøker som handler om dette (Hedges 1978). Det er verdt å nevne at stadsmusikant Peter Høeg i Christiania også bidro til sjangeren. Det må være ham som står bak Piere Hoegi: *A Tabular System Whereby the Art of Composing Minuets Is made so Easy that Any Person, without the least Knowledge of Musick, may compose ten thousand, all different, and in the most Pleasing and Correct Manner* (London, ca. 1770). Høegs tallrekkesystem, som gir enkle og brukbare menuetter på 2 x 8 takter, er ikke nevnt i *Norges Musikkhistorie 2001*. I forbindelse med beskrivelsen av *Balteruds notebok*, bruker jeg Høegs bok som en referanse. Se s. 107f.

<sup>72</sup> Se Reichart 1984:138.

<sup>73</sup> Sannsynligvis er det heller ikke Kirnberger som har komponert den, men han bruker den som eksempel på en god og typisk menuett. Den er også å finne i Michel Blavets bok med fløyteduetter trykt i Paris i 1744.

Horn skriver at han hadde utbytte av analysearbeidet når han sammenlignet formskjemaene og kunne identifisere melodivarianter.

En analyse av nedskrifter av til dels muntlig overleverte melodier kan likevel aldri helt erstatte den direkte kontakten med det musikalske materialet som en musiker, aller helst en dansemusiker, får ved å spille de samme dansene om igjen og om igjen, og sannsynligvis aldri helt på samme måte.

Betrakteren og brukeren er fortrolig med musikken på forskjellig vis, men for meg er det nødvendig å se den både utenfra og innenfra. Etter å ha poengtert at både viten og gjøren er nødvendig for den «fuldkomne Musicus» konkluderer også den tidlige siterte stadsmusikant Berlin med at

*Musiqven [...] er een theoretisk practisk Videnskab og Konst; derudi arbeyder baade Forstandige og Uforstandige; men de Uforstandige maa være til de Forstandiges Brug.*<sup>74</sup>

Det er derfor tid for teori ...

---

<sup>74</sup> Berlin 1977[1744]:96, §5 (kursiv tekst i original). Se også sitatet s. 10.



### 3. Metoder og teorigrunnlag

Denne avhandlingen hviler på et tradisjonelt humanistisk teorigrunnlag. Siden den ikke bare befatter seg med et kildemateriale og relaterte musikkvitenskapelige problemstillinger, men også har som mål å presentere et klingende resultat av forskningen, er det imidlertid nødvendig å utvide dette grunnlaget. Metoder egnet for studier av tekst og dens mening, historie og kontekst strekker ikke til.

Dersom metoder sier oss noe om *hvordan* vi skal gå frem for å få svar på våre spørsmål, kan det hevdes at oppføringspraksis er en slik nødvendig utvidelse av teorigrunnlaget. Studier av hvordan musikk ble fremført tidligere er i den senere tid blitt uunnværlige for å danne en referanseramme for nåtidens fremføringer av eldre musikk. Alle utøvere må forholde seg til dette på en eller annen måte. Dersom utøveren velger en historisk ramme for sin musisering, fungerer oppføringspraksis som et verktøy som bearbeider kildene og bidrar til å forme hans eller hennes tolkning. Siden utøveren likevel alltid vil være i fokus, spiller dialogen mellom subjektivitet og objektivitet en sentral rolle, noe som utdypes i avsnitt 3.3.

Ulike typer spørsmål krever ulike metoder. Filosofen Wilhelm Dilthey hevder at naturvitenskap og åndsvitenskap er vesensforskjellige. Hvis vi aksepterer dette, kan vi også være enige i at «Naturvitenskapene er *forklarande* vitenskapar [...], medan åndsvitenskapene er *forståande* vitenskapar.» Slik siteres Dilthey i Hans Skjervheims essay *Psykologien og mennesket si*



*sjølvfortolkning*.<sup>75</sup> Vi trenger naturvitenskapelige metoder for å få svar på naturvitenskapelige spørsmål, og åndsvitenskapelige metoder for å få svar på åndsvitenskapelige spørsmål. Skjervheim hevder videre at naturvitenskapene beskriver utvendige forhold, mens åndsvitenskapene beskriver innvendige forhold.

I mitt arbeid dreier deg seg både om utvendige og innvendige forhold. Dersom jeg spør om et manuskripts alder, kan jeg bruke enkle og etablerte metoder til å finne svaret, men hvilke metoder bruker jeg på områder hvor det ikke finnes «faktasvar»? Det er, i det minste i teorien, mulig å finne ut relativt mye om *hvordan* de spilte i Norge på 1700-tallet, og også til en viss grad forklare *hvorfor*, men jeg kan ikke vente et klart, entydig og «objektivt» svar på spørsmålet: «Hvordan skal *jeg* fremføre denne musikken i dag?». Som Skjervheim formulerer det, kort og presist: «Ein kan prinsipielt ikkje objektivisera seg sjølv.»<sup>76</sup>

Derfor trenger jeg metoder som egner seg til å undersøke og beskrive utvendige forhold, f.eks. kilder, til å vurdere dem i forhold til hverandre, til å *forklare* deres historiske bakgrunn, osv. I tillegg trenger jeg metoder som kan hjelpe meg til å *forstå* en musikalsk praksis. Hvordan kunnskapen om denne praksis internaliseres og danner grunnlag for min egen (gjen)-skaping i net som et musiserende subjekt må kalles innvendige forhold, og kan best beskrives med metoder fra åndsvitenskapene.

I det følgende vil jeg beskrive nærmere to metoder jeg har hatt nytte av for å realisere mitt mål: den tekstkritiske metode og den hermeneutiske metode. Det må poengteres at dette ikke er noe forsøk på en fullstendig fremstilling av disse to kanskje viktigste metodene innen humaniora, men heller en beskrivelse av mitt forhold til dem. Derfor trekkes også forbindelseslinjer mellom disse metodene og min erfaring som musiker. Etter noen tanker om forholdet mellom subjekt og objekt, følger mine refleksjoner over metoden, verktøyet og faget oppføringspraksis og deler av dets historie.

---

<sup>75</sup> Skjervheim 2001:189.

<sup>76</sup> Ibid.:73.

## 3.1 Den tekstkritiske metode

Like lite som alle andre eldre kunst- og kulturuttrykk er musikken umiddelbart forståelig eller tilgjengelig for dagens publikum. En grunn til dette er at selve teksten (her: notene) heller ikke er direkte håndgripelig for dagens musikere, og derfor ikke uten videre kan brukes som grunnlag for fremføring. Notasjon av musikk har gjennomgått, og gjennomgår stadig, store forandringer. Hvilke forandringer, og hva som påvirker denne prosessen, er det unødvendig å gå inn på her, men enkelte av endringene har direkte innflytelse på hvordan vi betrakter notebildet, og bidrar derfor indirekte til førsteinntrykket av den klingende musikken. Som det snart skal fremgå: Det gjelder å finne frem til den «riktige» tekst.

Tradisjonelt sett kan den tekstkritiske metode skildres som en aktivitet i tre faser: *recensio*, *examinatio* og *emendatio*.<sup>77</sup> I den første fasen, *recensio*, undersøkes og evalueres kildene mht. om de kan fungere som basistekst. Metoden har sin opprinnelse i filologien, og her er det vanligvis et mål å finne frem til den eldste, eller opprinnelige, teksten. I neste fase, *examinatio*, undersøkes kilden nærmere. Er det feil som må rettes opp, eller mangler det noe? Dersom det er mulig, rettes disse feilene i siste fase, *emendatio*.

Slik det skisseres her, og som nok er en ganske utbredt oppfatning, er det underforstått at det finnes en eneste, «riktig», tekst. Denne oppfatningen påvirker den videre prosessen, og resultatet, en levende tolkning av teksten eller en musikalsk fremføring av verket, blir også gjenstand for en lignende vurdering. Ikke bare selve fremføringen, men også tilhørerens opplevelse blir vurdert som «riktig» eller «gal» i forhold til teksten og de opprinnelige intensjoner. Aller best er det når vi utøvere synes at vi merker at komponisten nikker anerkjennende til oss fra parnasset: «Slik skal det være!» Og tilhøreren vil også gjerne trekkes inn i komponistens opplevelsessfære. Det spiller ingen rolle om verket ble skrevet for flere hundre år siden, i et fremmed land med en helt annen samfunnsstruktur, med andre ord: i en annen verden.

Det er svært få komponistnavn som er angitt i mine kilder. Som sagt er datering av manuskriptene også problematisk. Ut over en generell plas-

---

<sup>77</sup> Kjørup 1996:193. Selv om Kjørup i sin gjennomgang av den tekstkritiske metode viser til eksempler fra litteraturen, kan hovedprinsippene overføres til musikkens verden.

sering innenfor norsk 1700-tall, kan vi ofte ikke si noe særlig konkret om tid og sted. Det er derfor ikke hensiktsmessig å bruke denne tredelte modellen innenfor den tekstkritiske metode uten modifikasjoner. Selv om musikkvitenskapen lenge har benyttet seg av tekstkritiske metoder, er det først i de senere årene at den, gjerne i forbindelse med nye samleutgaver av kjente komponisters verk, har utviklet en selvstendig holdning til problematikken rundt «den riktige tekst». Til forskjell fra andre forskningsdisipliner har man i musikkvitenskapen som oftest vært opptatt av å finne frem til den siste versjonen av et verk, frukten av komponistens anstrengelser og eventuelle bearbejdelser, ikke den første og opprinnelige teksten.

Når det gjelder mitt repertoar er det tydelig at en slik tankegang er lite konstruktiv. En melodi i en notebok er mer å betrakte som et «snapshot» fra en reise enn et reisemål; den ligner mer på en skisse (som likevel var tilstrekkelig for sin tid) enn et endelig verk. Når flere versjoner av samme melodi forekommer i ulike kilder, og av og til også i samme kilde, skjønner vi at forestillingen om et ferdig «verk», det vi idag oppfatter som et selvstendig kunstnerisk produkt, ennå ikke hadde slått rot.

Mine prioriteringer er derfor annerledes. For meg er det ofte slik at verken den eldste eller den nyeste versjonen av en melodi er den mest interessante. Når det gjelder notebøker nedskrevet av ukjente brukere og samlere, er det mer interessant å se hver enkelt notebok og de enkelte melodiene i et resepsjonsperspektiv enn i et opprinnelseperspektiv. Selv om musikkens opprinnelse er uklar, er selve forekomsten tankevekkende. Å følge en melodi fra en kilde til en annen, definere og vurdere endringene for så å se disse i en historisk ramme, kan være en metode til å kaste lys over ukjente sider ved 1700-tallets musikkliv. Det er ikke bare opphavsmannen som er interessant, men i enda større grad hvorfor nettopp denne melodien ble nedskrevet, mottatt og bearbejdet av musikere og brukere.<sup>78</sup>

Når jeg ikke er opptatt av den eldste teksten, og heller ikke den siste og endelige varianten av et musikalsk verk, hvilke kriterier er det så som bør ligge til grunn for valget av mine «riktige tekster»? En konsekvens av det foregående resonnementet må være at det gjelder å finne frem til de mest

---

<sup>78</sup> For meg er det et poeng å unngå ordet «publikum». Siden musikken stort sett er «bruksmusikk» og knyttet til sosiale funksjoner, er det mer passende å referere til «brukere» i denne sammenheng.

utbredte melodiene, eventuelt også de som har gjennomgått flest endringer og som finnes i flest mulige varianter. Slik vises konturene av en 1700-tallets hitliste.

Men la oss gå tilbake til den tekstkritiske metodes tre faser. Det er i annen fase, *examinatio*, at den utvalgte teksten undersøkes nærmere. Hensikten med denne undersøkelsen er å oppdage forhold som må rettes opp for at teksten skal kunne presenteres, enten det er stavefeil, uleselige partier eller manglende sider. Selv om jeg ikke er på jakt etter noen endelig og avsluttet tekst etter en bestemt komponist, men er mer interessert i en tekst i forvandling, *med* alle dens endringer og varianter, er det likevel meningsfullt å undersøke notematerialet på denne måten. Det forutsetter en vurdering av hva som må betraktes som korrekt, og hva som er feil. Hva utgjør en intensjonell endring, og hva er bare en skrivefeil? Hvor mange forandringer må til for at en melodi ikke lenger kan kalles en variant av en annen?<sup>79</sup>

Til tross for mange forsøk, kanskje særlig innenfor musikketnologi, på å etablere kriterier som kan være til hjelp, er det foreløpig ingen enighet om en metode for å definere varianter. Ennå har ingen funnet frem til en målbar enhet som kan uttrykke grader av slektskap, for eksempel en «sim», som musikketnologen Bruno Nettl ønsker seg.<sup>80</sup> Og det er kanskje ikke så rart, tatt i betraktning de store stilistiske forskjellene innen ulike musikkformer, for ikke å snakke om ulike skoler innen musikkvitenskapen. Likevel påstår vi, både som praktiske og erfarne musikere og som musikkforskere, å kunne *merke* et slikt slektskap mellom to melodier. Ved å opparbeide en fortrolighet med materialet, en fortrolighet som ikke bare bygger på en teoretisk analyse av teksten, men også på tolkning og interpretasjon, oppstår den nødvendige referanserammen de melodiske og rytmiske detaljene kan vurderes innenfor.

---

<sup>79</sup> Det er ikke nødvendigvis bare komponisten som har sterke meninger om musikk, men også den som skriver ned noter. Se omtalen av *Calmars notebok* (s. 124) for et godt eksempel på noe som både kan være en skrivefeil og en intensjonell variant (Händel: Sarabande), og beskrivelsen av enkeltmelodier, særlig Karileiken (4.4.1), for en mer omfattende diskusjon.

<sup>80</sup> Nettl 1983:118. Anvendt på mitt materiale: Dersom to menuetter oppnåde mer enn 80 sim (på en skala fra 0–100) skulle de kunne de kalles varianter, mellom 60 og 80 «lignet de hverandre», mindre enn 60 sim skulle indikere at de ikke hadde noe med hverandre å gjøre.

Dette kan naturligvis problematiseres videre, men i denne forbindelse er det unødvendig: Prinsipielt er det jo godt mulig at vi nettopp ved å kjenne en musikkstil og periode inngående kan komme frem til synspunkter som også den tidens musikere ville ha vært enige i. Stilfølelse er heller ikke lett å måle, men i dette udefinerbare ligger en forutsetning for enhver musikkutøvelse. Særlig tydelig er dette når det er musikk fra en annen tid som skal fremføres. For meg får dette som konsekvens at jeg i stor grad må stole på mine personlige kunnskaper om, og forståelse for, musikkens stil når likheter, ulikheter og varianter skal vurderes. Mitt mål er å kunne skille mellom vesentlige og uvesentlige forskjeller, sett i forhold til datidens praksis.

Musikk og språk blir ofte sammenlignet, men det må gjøres med varsomhet. Språklige kunstuttrykk som poesi, romaner og skuespill dokumenteres og til dels traderes via trykt eller skrevet tekst. På samme måte formidles musikk gjennom noter. Akkurat som i opplesning av et dikt eller en oppsetning av et teaterstykke, er det tekstlige grunnlaget, notene, i det minste *en* av forutsetningene for en realisering av et musikalsk partitur. Innen filologien er det selvfølgelig mulig å rette opp stavefeil ved å bruke oppslagsverk o.l. Dersom et ord er utydelig i et dikt av Shakespeare, må alternativ utredes og presenteres. Rim og form kan hjelpe. Lignende forhold gjelder musikk.

Men: Det er når vi forveksler tekstlig budskap med musikalsk mening at vi kan trå feil. Grovt sett kan vi si at språket er et semantisk kommunikasjonsmiddel, mens musikken beveger seg mer på et syntaktisk plan. Det er ikke *mening* vi ser etter, men en slags musikalsk grammatikk. Dette gjør at når deler av notene forsvinner bak blekkflekker og gjennomslag, er det likevel mulig å finne frem til gode alternativer. Akkorder og tidstypiske melodiske formler peker ofte ganske direkte på sannsynlige løsninger, kanskje særlig i et repertoar som mitt, hvor det nye og progressive ikke er fremtredende, og hvor det nettopp er de velklingende klisjeene som gjør nytten. Kunnskap om komposisjonsprinsipper, klangidealer og personlig og praktisk kjennskap til tidens instrumenter og deres muligheter danner også bakgrunn for reflekterte valg.

I samtlig av mine hovedkilder er det nødvendig å «gjette seg til» noter som enten er for utydelige, eller rett og slett mangler. I *Baltheruds notebok* er de originale overstrykningene og rettelsene mange og uklare, og i *Hvidts*

*notebok* er dessverre min kopi mangelfull på den måten at ikke hele siden er kommet med.<sup>81</sup>

I arbeidet med praktisk talt flere tusen melodier fra grovt sett samme musikkultur og epoke dannes en referanseramme for hva som er direkte feil, f. eks. skrivefeil, feil fortegn og taktarter, osv. Vanskeligere kan det være å måtte rekonstruere en del av et stykke musikk dersom en side eller to er revet ut av manuskriptet. Men heller ikke dette er umulig; ofte står den samme melodien i andre kilder. Hvis ikke, må vi ta mer kreative, men ikke nødvendigvis uvitenskapelige, metoder i bruk, nemlig å (gjen)skape de manglende takter i tidens stil.

Den tekstkritiske metode kan bare hjelpe oss et stykke på vei. Når det gjelder musikkutøvelse kommer teksten, også den «riktige», til slutt til kort. Det er altfor mye den ikke kan fortelle oss. Vi trenger derfor også metoder som hjelper oss å tre inn i musikerens og tilhørerens verden.

## 3.2 Den hermeneutiske metode

Den hermeneutiske metode har sitt utgangspunkt i tolkning og forklaring av gresk litteratur og bibelske tekster. Her er meningsinnholdet ofte uklart, og avstand i tid og sted vanskeliggjør forståelse av kildene. Slik er det også ofte med musikk. At en tekst er gammel, gjør den fremmed og uforståelig; et musikkstykkets alder kan også være til hinder for umiddelbar tilgjengelighet. Friedrich Schleiermacher, hedret som hovedarkitekten bak hermeneutikken i nyere tid, hevdet at alle tekster i prinsipp er fremmede for oss, og at en eller annen form for misforståelse nærmest er uunngåelig. Derfor må vi aktivt søke forståelse, og ikke bare passivt anta at vi har forstått den riktige meningen eller forfatterens intensjoner. Det blir hermeneutikkens oppgave å formidle tekstens mening til leseren, feilfri og riktig tolket.<sup>82</sup>

På samme måten er også alle musikalske ytringer i større og mindre grad fremmede for oss slik de er nedtegnet på papiret. De trenger forståelse

---

<sup>81</sup> Se avsnittene om Balterud (4.1.2) og Hvidt (4.1.6) for mer om dette, og dessuten vedlegg 3, hvor jeg redegjør for endringer i min utgave av Freithoffs menuett.

<sup>82</sup> Denne fremstillingen bygger på Bent 2006 og Kjørup 1996:265–287.

og formidling. Vi har derfor behov for verktøy til å trenge i gjennom alt som skiller oss fra den opprinnelige musikalske ytringen. La oss se på et par eksempler på «meningsplanet»: Selv om Beethovens tilsynelatende udødelige melodier klinger vakkert i våre ører, var det kanskje komponistens hensikt å overraske, ikke å komponere behagelig bakgrunnsmusikk for borgerlig selskapelighet. Om Bachs partiturer i dag virker ganske forståelige sett fra en musikers perspektiv, hadde de familiære symbolene en annen betydning den gang enn i våre dager.<sup>83</sup> Eksempelene er utallige, og for de fleste av oss er det innlysende at en tolkning bygget på historiske premisser er nødvendig.

Teorien om den hermeneutiske sirkel står sentralt hos Schleiermacher. For ham betyr dette at vi stadig kan skifte perspektiv når en tekst skal undersøkes nærmere. Linjene går tilbake til 1700-tallets tolkningsteori, hvor det hevdes at alle tekster vil være preget av opphavsmannens perspektiv. I videreutviklingen av disse teoriene blir det fruktbart å snakke om flere hermeneutiske sirkler. Ikke bare er forholdet mellom del og helhet i en tekst interessant, men også forholdet mellom teksten og samtiden, opphavsmannen og hans samtid, og i forlengelsen av dette, forholdet mellom datid og nåtid. Som en konsekvens av dette har vi da også ideelt sett muligheten til å forstå et verk, om ikke «bedre», så i det minste på andre måter enn opphavsmannen, siden vi i ettertid har et helt annet overblikk over hans samtid og verkets senere resepsjon.

Ser vi dette i et musikalsk lys, har vi mye å hente. Når musikk skal gjenskapes, har vi bruk for både teoretiske og praktiske perspektiver. Ikke bare er det tekniske grunnlaget for en musikalsk interpretasjon ofte problematisk. Selv om vi ved hjelp av tekstkritiske metoder til en viss grad kan løse problemer forbundet med valget av en «riktig tekst», gjenstår mye arbeid før en levende tolkning kan realiseres. Her er det ikke nok, om musikken er gammel og de levende tradisjoner brutt, å stole på sin kunst-

---

<sup>83</sup> Kanskje er det riktigere å snakke om tilleggsbetydninger. Grovt sett kan dagens musikere med en viss rett hevde at de forstår hva som skal *gjøres* når de leser Bachs noter, og derfor kan dette virke som et område utelukkende relevant for den tekstkritiske metode. Imidlertid må vi også huske at notebildets rent grafiske utforming og Bachs bruk av notetegnene som visuelle symboler også bidro til å fremme det musikalske *budskapet*, noe som kommer spesielt godt frem i hans kirkemusikk. Slik bør også denne kunnskapen få innflytelse på en utøvers formidling.

neriske intuisjon. Det er nødvendig å sette seg inn i tiden musikken ble skapt, og skaffe seg innsikt i komponistens og musikerens situasjon. Det handler om innlevelse, eller som Schleiermachers elev Wilhelm Dilthey uttrykker det: *Nachbilden, Nachleben, Einfühlung*. For Dilthey er det tydelig at en fortolker hører hjemme i sin egen verden, påvirket av sin samtids kulturelle ytringer. For fortolkeren blir oppgaven å sette seg inn i fortidens livsytringer og omdanne dem til sin egne erfaringer gjennom innlevelse. På samme måte blir oppgaven for en utøver å sette seg inn i komponistens musikalske samtid og gjennom sin innlevelse forsøke å gjenskape (*nachbilden*) livsytringen og musikken.

Senere har andre bygget videre på disse tankene. Martin Heidegger innlemmer subjektet i den hermeneutiske sirkel. Det er umulig å betrakte verden uten å delta. Fenomenet som skal undersøkes kan ikke isoleres fra den som undersøker. Vi har alle en for-struktur når det gjelder vårt forhold til tilværelsen. Senere filosofer bruker begrepet for-forståelse. Dette betyr at enhver forståelse har utgangspunkt i en tidligere forståelse. Hans-Georg Gadamer hevder at denne forståelsen er en form for aktivitet:

Understanding is to be thought of less as a subjective act than as participating in an event of tradition, a process of transmission in which past and present are constantly mediated.<sup>84</sup>

Umiddelbart kan det virke som om disse tankene beskriver forholdet mellom utøver og komponist, dersom målet er å gjenskape musikken slik den var tenkt fra komponistens side. For å gjenskape må vi jo delta, og for å ta hensyn til komponistens intensjoner må vi sette oss inn i hans tradisjon og hans verden. Gadamer advarer imidlertid mot en underordning av tolkeren i forhold til opphavsmannen. Tekstens mening er ikke avhengig av opphavsmannens psykologi og livssituasjon, men av selve den historiske virkelighet teksten stammer fra. Nettopp dette poenget passer ekstra godt inn i mitt prosjekt. Både på grunn av repertoaret og av personlig holdning er jeg ikke opptatt av en bestemt fremførelse bygget på en komponists intensjoner. Jeg vil nøye meg med en sannsynlig variant preget av datidens oppføringspraksis.

Kan oppføringspraksis betraktes som en slags praktisk variant av den hermeneutiske metode? Selv om vi forlater forestillingen om *den eneste*

---

<sup>84</sup> Sitert i Bent 2006.



*riktige tolkningen*, kan vi likevel si at det gir mening i å strebe etter nærmere kontakt med fortidens musikkpraksis? Det finnes et felles mål hos hermeneutikeren og den idealistiske oppføringspraktiker, nemlig innlevelsen. Dette er et sentralt begrep innen musikkutøvelse. På midten av 1700-tallet oppfordret C.Ph.E. Bach i sin klaverlærebok leseren til å spille fra dypet av sin sjel, og ikke som en «dressert fugl».<sup>85</sup>

En vei til innlevelse er nettopp å tilegne seg fortidens musikalske uttrykk og gjøre seg opp en mening om hva som den gang var god og dårlig smak. Ved å tre inn i 1700-tallsmusikerens rolle, og dette innebærer også et forsøk på å tilegne oss hans kunnskapshorison, kan vi treffe kunstneriske valg som han i alle fall ville ha kjent igjen, og i beste fall ville ha vært enig i. Det som gjenstår er en prosess, et aldri avsluttet arbeid som bygger opp en utøvers autoritet overfor materialet. Denne autoriteten utgjør grunnlaget for en personlig tolkning. Dersom rollen som *autor* kan tillegges utøveren, kan denne personlige tolkningen sies å være en av mange *autentiske* tolkninger, om ikke nødvendigvis den eneste historisk korrekte. For meg er det vanskelig å forholde seg til ukjente komponisters hypotetiske intensjoner; det er bedre å ønske seg applaus fra 1700-tallets beste musikere.

### 3.3 Teori og praksis, objekt og subjekt

Musikkvitenskapelige avhandlinger har, tross sin objektive målsetning, som regel også en subjektiv side. Om den ikke er eksplisitt, viser den seg i det minste tydelig ved at forfatteren skriver om musikken han eller hun liker. Likevel er det svært sjelden at den samme forfatteren også fremfører denne musikken. Som jeg allerede har vært inne på, har man i så fall bruk for et musikantisk perspektiv og en teoriramme som også omfatter utøveren. Kildematerialet, selv om det kan være vanskelig å kategorisere, tidfeste og tolke, er ubestridelig noe håndfast og konkret som innbyr til tradisjonelle, musikkvitenskapelige kildekritiske studier. Men, uten å være sin subjektive rolle bevisst, og uten å ta hensyn til sitt eget posisjon i historien, kan ikke en utøver skape noe av verdi.

---

<sup>85</sup> «Play from the soul, not like a trained bird!», heter det i Bach 1974 [1753]:150.

Fra en utøvers ståsted er den ideelle modellen slik: Vi finner kilder, i mitt tilfelle velbrukte notehefter med hittil ukjent musikk, som utvider vår musikalske horisont og gir oss ny kunnskap. Det er ofte slik at nettopp denne kunnskapen bidrar til å se gammelt og velkjent repertoar i nytt lys. Ett eksempel: Oppdagelsen og gjennomspilling av de flere hundre menuettene Hans Nielsen Balterud fra Aurskog samlet i sin notebok datert 1758 bidrar til min økte forståelse for en opplevelse av musikalisk kvalitet innenfor denne formen. Bachs, Mozarts og Haydns menuetter bygger naturligvis på et grundig kjennskap til disse aller enkleste formene, som var utbredt over hele Europa. Uten disse talløse hverdagsmenuetter ville ikke Mozart og Haydn kunne ha skrevet det vi i dag opplever som «mesterlige» og «geniale» orkestersatser. Ved å undersøke og beskrive nettopp denne enkle musikken, som utgjør en levende og helt nødvendig bakgrunn for de mer gjennomarbeidede komposisjonene som vi i dag er mer fortrolige med, og som utgjør kulturarven fra barokken og klassisismen, ser vi musikkhistorien i et nytt og skarpere lys.

Et bedre kjennskap til folkelige sjangere og danser som poloneser, murkyer og sarras, gjør det lettere å forstå og verdsette musikken til Telemann og C.Ph.E. Bach. I Norge fantes det dessverre ingen komponister av dette kaliber, men ser vi musikkhistorien som et europeisk anliggende, og tar med i betraktning at nettopp dette repertoaret for en stor del var felles for hele den nordeuropeiske musikkulturen, ser vi tydeligere vår egen plass i fellesskapet.

Dette bidrar til å utvide horisonter, og dette blir akseptert og verdsatt som anvendt musikkvitenskap. Overfor utøvende kolleger forsvarer vi denne type forskning med at vi finner et nytt repertoar og tilegner oss teoretiske og praktiske ferdigheter for å formidle denne «nye» musikken til et publikum. Utøvere knytter alltid musikk til et publikum og en lytteropplevelse. Dette perspektivet blir derfor sentralt; kan ikke musikken nytes, er det heller ingen vits i å forske på den. Teoretikerens perspektiv er ofte et

annet: Her er selve forskningen legitim og høyt ansett, og formidlingen av eventuelle praktiske resultater blir bare vurdert som festlige biprodukter.<sup>86</sup>

Virkeligheten er ofte annerledes, og på mange måter mer komplisert. Den skapende intuisjonen, som hos en kunstner aldri bør få ro, aner konturene av et ferdig kunstnerisk produkt lenge før bevisstheten henger med, og lenge før noe som helst kan beskrives i ord. Visjonen, selve ideen om det klingende resultatet, er befruktende og setter i gang en prosess; først i ettertid kommer begrunnelsen og forklaringene. Slik blir også mitt prosjekt preget av en objektivisering av det subjektive, i den forstand at mye dreier seg om forklaring og legitimering av kunstneriske prosesser som allerede har funnet sted.

Det må ikke underslås at det rent musikalske resultatet, eksemplifisert i mine innspillinger, blir ofte slik det blir av flere grunner. Ikke bare kunstneriske intensjoner, men også praktiske forhold spiller en avgjørende rolle. Det er heller ikke alltid slik at de kunstneriske eller praktiske forutsetningene er forenlige med konklusjonene som kan trekkes ut fra det vi vet om fortidens oppføringspraksis. Vi kan, dersom vi ønsker å være «historisk korrekte», likevel håpe at det kunstneriske produktet ikke er helt umulig å forestille seg, innenfor de rammene kunnskapen om datidens samfunnsliv, kultur og oppføringspraksis gir oss.

Dersom kunstneriske intensjoner er preget av subjektivitet, tilhører de materielle og praktiske forutsetningene objektivitetens sfære. Musikkutøvelse blir derfor preget av både subjektive og objektive impulser. Dette viser seg også i dokumentasjonsprosessen, særlig i spenningsfeltet mellom beskrivelse og presentasjon. Musikken fra manuskriptene skal beskrives og settes i en historisk sammenheng, men også presenteres i en klingende musikalsk form. Beskrivelsen av kildene skal være mest mulig objektiv og fri for estetiske vurderinger. Presentasjonen, som i mitt tilfelle betyr å fremføre musikken, både på konsert og formidlet via opptak, må nødvendigvis

---

<sup>86</sup> Når det gjelder oppføringspraksis derimot, er forskningen preget av at foregangsfigurene ofte er utøvere. For å nevne noen få som jeg kommer tilbake til senere: Pioneren Arnold Dolmetsch (1858–1940) var både instrumentmaker, pedagog og multi-instrumentalist. Thurston Dart (1921–1971) var orkesterleder og cembalist. I vår egen tid er John Butt kjent som dirigent og cembalist, og Richard Taruskin spiller viola da gamba og dirigerer kor.

være subjektiv og engasjerende. Uten utøverens subjektivitet og tilhørende autoritet blir det ingen levende musikk.

### 3.4 Oppføringspraksis

Mange av oss har en mer eller mindre tydelig forestilling om at noe en gang var annerledes, og at en musiker trenger kunnskaper om historisk musikkalsk praksis, ikke bare teknikk, musikalitet og formidlingsvilje, for å gjen-skape denne musikken på en tilfredsstillende måte. Helt fra mine første møter med eldre musikk har jeg vært fascinert av denne «annerledes-heten», og gjennom samspill med likesinnede har jeg eksperimentert med uttrykksformer og repertoar som ligger fjernt fra hovedstrømmingene i musikklivet, som ofte kalles «mainstream».<sup>87</sup> Siden denne avhandlingen har som et delmål å dokumentere min egen praksis, naturligvis i håp om at også andre kan ha nytte av den, vil jeg gjøre rede for min bakgrunn og forståelse av problematikken rundt oppføringspraksis.

For å komme frem til noen konklusjoner er det naturlig å først drøfte oppføringspraksis i generelle vendinger. Samtidig må det tas rimelig hensyn til mitt spesielle utgangspunkt og repertoar. Denne musikken unndrar seg enkel klassifisering, og passer ikke så lett inn i målområdet til oppføringspraksis: å tørke støv av gamle «mesterverk».

All tolkning av disse mesterverkene bygger på musikkalsk notasjon, men mye informasjon og instruksjon er underforstått og enda mer er overlatt til utøveren. Særlig innenfor mitt repertoar, som for det meste heller bør betraktes som en samling «huskelapper» enn ferdige verk, er det mye rom for nødvendig kreativitet. Jo eldre musikken er, og jo fjernere fra vår egen tradisjon, desto mer må utøverne bidra med. Noen blir forvirret av alle mulighetene, noen gir opp fordi de ikke har nok konkret informasjon, mens andre stimuleres til kreative innspill.

---

<sup>87</sup> Noen av mine erfaringer som utøver har jeg beskrevet i artikkelen (Gorset 1998) «Hva ville Balterud ha sagt?». Som programleder i NRK P2s magasin *Musikkantikk* har jeg også levert premisser for diskursen omkring oppføringspraksis: I ca. ti år (frem til sommeren 1999) laget jeg ett eller to programmer i måneden om tidligmusikk.

Det er nyttig for alle å reflektere over de mer prinsipielle sidene ved å fremføre historisk musikk. At vi ikke vet alt, og aldri kan få vite alt om hvordan musikken faktisk klang, og heller ikke hvordan den var tenkt fremført, betyr ikke at all kunnskap om dette er bortkastet. Nettopp i spenningsfeltet mellom det vi vet og det vi ikke vet er det rom for individualitet. Stilt overfor alle mulighetene er hver enkelt utøver nødt til å velge, og i valgets øyeblikk realiseres musikken. Fra egen erfaring vet jeg at dette kan skje både under innstuderingen og i fremføringsøyeblikket. En del av problematikken rundt notasjon og utførelse blir drøftet i avsnitt 5.1. Dette hører til det mer konkrete aspektet ved oppføringspraksis, mens det som skjer etter at innstuderingsprosessen er fullført forsøkes redegjort for i avsnitt 3.5.

Siden en vesentlig del av mitt prosjekt presenteres i form av innspilling av musikk, står jeg overfor en rekke valg med hensyn til arrangement og foredrag. Disse valgene blir nødvendigvis preget av de musikalske tradisjonene jeg kjenner til og setter pris på. Mer generelt kan det uttrykkes slik: Komponisten levde og virket *i sin tid*, og musikken ble nødvendigvis påvirket av de materielle forhold og de estetiske holdningene som preget perioden. Utøveren, som gjenskaper musikken *i vår tid*, er naturligvis påvirket sin egen samtid, enten han/hun er klar over det eller ikke. Hvor hører så musikken til? Med en spissformulering kan vi med en viss rett påstå at musikken ikke fullt ut eksisterer uten å bli realisert i nåtid. Radikalt uttrykt: Det finnes ingen musikk uten utøvere.<sup>88</sup> Utøverens rolle blir derfor sentral, og mine synspunkter på oppføringspraktiske problemstillinger blir avgjørende for den musikalske presentasjon av musikken fra notebøkene.

### 3.4.1 Hva er oppføringspraksis?

Oppføringspraksis handler om fremføring av musikk, men ikke nødvendigvis bare eldre musikk. I *New Grove Dictionary of Music* kan vi lese:

---

<sup>88</sup> Vi kan faktisk gå enda lenger og hevde at musikk heller ikke eksisterer uten tilhørere. Kunstsosiologen Victoria D. Alexander hevder at for at noe skal være kunst må det kommunisere med en offentlighet (communicate publicly). Det kulturelle produktet, som kunst kan sies å være, må bli sett, berørt eller opplevd av et publikum, i en privat eller offentlig sammenheng. Se Alexander 2003:3.

As applied to Western music, the subject involves all aspects of the way in which music is and has been performed, and its study is of particular importance to the modern performer concerned with historically informed performance.<sup>89</sup>

Definisjonen i *Cappelens musikkleksikon* ligner:

Oppførelsespraksis kan generelt sies å omfatte de normer, regler og sedvaner som har vært eller er aktuelle – uansett tid og sted – for praktisk-musikalsk utførelse.<sup>90</sup>

Selv når de uttrykkes gjennom et notespråk musikere omgås med til daglig og føler seg fortrolig med, er det ingen selvfølge at vi forstår disse reglene. Dessuten har mange av forutsetningene for fremføring av musikk vært lite gjennomtenkt. Både musikere og tilhørere har tatt for gitt at «musikk er musikk», en kunstart som taler direkte til menneskets følelsesliv. Den transcenderer både tid og sted, og er derfor uavhengig av historiske rammer, instrumenter og spillemåter. De som likevel har hatt en mistanke om at ikke alt er så enkelt, har stolt på fremskrittet og hevdet at all utvikling har noe positivt ved seg, slik at det nye er bedre enn det gamle. Dette har virket sannsynlig, særlig når det gjaldt musikkinstrumentene, som teknisk sett stadig forandret seg. Med mekaniseringen av treblåseinstrumentene og utviklingen av det moderne klaveret i det 19. århundre ble dette spesielt tydelig. Denne holdningen har også blitt overført til synet på spilleteknikken de nye instrumentene krevde, og som måtte tilpasses disse.<sup>91</sup>

Sitatet fra Howard Mayer Browns artikkel i internettutgaven av *New Grove Dictionary of Music and Musicians* kan vel sies å representere et av de seneste forsøk på å formidle oppdatert informasjon, selv om nettopp denne artikkelen om oppføringspraksis er svært lik den som står i den trykte utgaven fra 1980. Slår vi opp i eldre referanseverk, som f.eks. *Aschehougs Musikkleksikon* (København 1958) og *Musikkens verden* (Oslo 1951), finner vi ingen egen artikkel om dette emnet. Det er kanskje ikke så overraskende;

---

<sup>89</sup> Brown 2009.

<sup>90</sup> Bengtsson 1978.

<sup>91</sup> Eller er det omvendt? Her har vi et klassisk «høna-og-egget problem»: Er det musikken, spilleteknikken eller instrumentet som utvikles først? En (tids)bestemt spilleteknikk vil alltid passe til en bestemt instrumenttype, og musikk skrives og spilles for akkurat dette instrumentet. Samtidig finnes det alltid utøvere som sprenger grenser og utforsker nye sider ved instrumentet, noe som igjen utfordrer instrumentmakere. I tillegg, kanskje særlig på 1800-tallet, gjennomgikk musikklivet en endring som betydde mye: oppblomstringen av det offentlige konsertlivet, større saler og behov for stadig sterkere instrumenter.

oppføringspraksis som fag og som hjelpemiddel for musikere som ønsker å fremføre musikk hvor den levende tradisjonen er brutt, har først i de senere årene fått vind i seilene.

Det er flere grunner til dette, men en av de viktigste er nok at stadig mer eldre musikk fremføres på konsertpodiene. Som følge av den økende interesse for historie og ønsket om å forstå fortiden på dens egne premiser, oppsto et behov for et verktøy som kunne gi mest mulig kunnskap om musikkens opprinnelige klang. Der blir derfor naturlig at faget oppføringspraksis spiller en vesentlig rolle i det vi kan kalle tidligmusikkbevegelsen og dens ideologi.

Harry Haskell har skrevet om tidligmusikkbevegelsens historie i *The Early Music Revival: a History*.<sup>92</sup> Dette er ingen velorganisert organisasjon med et klart og entydig siktemål, og bevegelsens tilhengere er heller ingen homogen masse med et felles musikalsk utgangspunkt. Laurence Dreyfus, i sin viktige og vittige artikkel *Early Music Defended against its Devotees*, har beskrevet flere grunner til at tidligmusikkbevegelsen har medvind.<sup>93</sup> Han peker på «flukten til fortiden» som følge av modernismens krise, og publikums økende fremmedgjøring i forhold til vanskelig tilgjengelig samtidsmusikk. Tilsynelatende paradoksalt er det også at denne gamle musikken i ny innpakning dessuten appellerer til dem som gjerne vil tilhøre en avantgardebevegelse. De trenger ikke å sette seg inn i en ny estetikk, siden den «nye» gamle musikken klinger familiær og vennlig nok til ikke vekke forargelse. Bevegelsen trekker til seg tilhengere fra flere hold, og engasjerer både dem som liker «alternativ kultur» med folkelig appell og dem som vil være en del av en elite. Sammen representerer de en motvekt og en motkultur til det tradisjonelle musikklivet, foraktelig kalt «mainstream», som opprettholdes av de tunge og store institusjonene i musikklivet og den representative musikkulturen.

En slik motkultur må nødvendigvis ha en viss ideologisk forankring, selv om ikke denne alltid er klart og godt formulert. Ofte har målet vært å være «autentisk», et slagord som markerer en slags motpol til den subjektive kraft og vilje som tross alt må være til stede i en musikalsk fremføring.

---

<sup>92</sup> Haskell 1988.

<sup>93</sup> Dreyfus 1983. Bak den utspekulerte tittelen skjuler det seg en referanse til Theodor Adornos artikkel «Bach gegen seine Liebhaber verteidigt» (Adorno 1955).

Dette målet har vært en selvfølgelighet for de fleste musikere som har vært opptatt av tidligmusikk. Sammen med forestillingen om og ærefrykten for komponistens intensjoner, har det blitt til en musikalsk form av det Dreyfus kaller *objektivisme*: ideen om at kunnskap oppstår ved å beskrive nøyaktig tingenes tilstand uten å ta med i betraktning den menneskelige faktor, nemlig subjektet som observerer fenomenene. Da er ikke veien lang til å tro at jo mer vi vet, desto nærmere kommer vi målet: å vite eksakt hvordan vi skal gjengi et musikkstykke.

For mange utøvere er nettopp dette selve grunntanken bak deres bestrebelser, og oppføringspraksis er faget som viser dem veien til sikker kunnskap. Ved å bruke gamle instrumenter føler de seg trygge på at de materielle forutsetningene er til stede. En «tidligmusiker» blir sammenlignet med en konservator som restaurerer et maleri ved å fjerne lagene av støv og skitt, slik at det igjen fremstår som nytt. Men sammenligningen halter på et vesentlig punkt: Musikken er ikke noe fysisk objekt, slik som maleriet – og riktignok instrumentet – er det. Richard Taruskin angriper denne holdningen med sin skarpe polemikk:

What is thought of as the 'dirt' when musicians speak of restoring a piece of music is what people [han sikter her spesielt til orkesterlederen Christopher Hogwood], acting out of an infinite variety of motives over the years, have done with it. What is thought of as the 'painting' by such musicians is an imaginary rendering in which 'personal choices' have been 'reduc[ed] to a minimum', and, ideally, eliminated. What this syllogism reduces to is: *people are dirt*.<sup>94</sup>

Han peker på at dette «minimum» er for lite å holde seg til; selv ikke den mest nøyaktige notasjon kan beskrive alle detaljer. Enhver interpretasjon inneholder elementer av valg. For eksempel kan vi ikke forestille oss et musikkstykke uten tempo, eller en tone uten klangfarge.

Siden det å utøve musikk er en handling, preges nødvendigvis musikken av den handlende og velgende: utøveren. Det ligger ikke noe negativt i dette. Tvert i mot ønsker jeg å fremheve ikke bare subjektets nødvendighet, men også det positive som ligger i utøverens valgmuligheter. Som det sto i *Cappelens musikkleksikon*, beskriver oppføringspraksis aktuelle «normer, regler og sedvaner» for et bestemt musikkstykke. Som utøvere må vi ta stilling til det vi vet og kan vite om disse, men resten er opp til oss.

---

<sup>94</sup> Taruskin 1995:150. Kursiv tekst i original.



### 3.4.2 Varianter av «hvorfors»

For å kunne foreta reflekterte og begrunnede valg er det nødvendig med relevant kunnskap. I årenes løp er det kommet mange omfattende fremstillinger av oppføringspraktiske emner, ikke minst når det gjelder konkrete fakta om spilleteknikk. Disse er ofte basert på historiske lærebøker for sangere og instrumentalister og bøker om komposisjonsteknikk og teori.

Arnold Dolmetsch, Thurston Dart og Robert Donington har forsøkt å samle den viktigste kunnskapen en utøver har bruk for i sin omgang med eldre musikk.<sup>95</sup> Selv om originalkildene nå er blitt lett tilgjengelige, både i faksimiletrykk og i oversettelser, er det mange av oss som har fått våre mest verdifulle tips fra disse fremstillingene, som for det meste består av sitater. De favner vidt, og i dette ligger det også dessverre en viktig begrensning: En bok som Darts *Musikalisk praxis*, som omhandler musikk fra middelalderen til 1700-tallet, og likevel nøyer seg med omkring 300 sider med tekst og noen få musikkseksempler, makter ikke å gå i dybden.<sup>96</sup>

Et annet poeng er at de fleste kildene disse omfattende fremstillingene bygger på beskriver hvordan forfatterne *ønsket* at det skulle spilles. Dette viser seg tydelig også i enkelte av primærkildenes titler: *Der Vollkommene Capellmeister* av Johann Mattheson (1739), en håndbok for den perfekte kapellmester, kan være et godt eksempel.<sup>97</sup>

Hva er motivasjonen bak Dolmetsch', Darts og Doningtons skrifter? Hva er «problemet»? Første kapittel i den svenske utgaven av Darts bok heter nettopp «Problemet» og handler om noteskriftens og notasjonens utilstrekkelighet. «Den är sovande musik [...]», som han uttrykker det.<sup>98</sup> Derfor trenger man oppføringspraksis, som gir oss mer, og helt nødvendig, infor-

---

<sup>95</sup> Dolmetsch 1946 [1915], Dart 1964 [1954], Donington 1973 og 1977. Både alder og utbredelse tilsier at nettopp disse trekkes frem. Darts bok kom ut på svensk i 1964, og alle bøkene har kommet i flere opplag.

<sup>96</sup> Nettopp den dybden er nødvendig for en utøver som skal spesialisere seg i en bestemt stilart. Problemet er også at det ikke lenger er Quantz jeg lærer å spille fløyte av, men Doningtons utvalg av sitater fra Quantz' bok, som når de er fjernet fra sin opprinnelige sammenheng kan være misvisende.

<sup>97</sup> Det forklarer også hvordan for oss ganske konkrete forklaringer om f.eks. ornamentbruk kan divergere tydelig fra kilde til kilde, også der hvor vi med god grunn burde kunne anta at det i praksis var liten forskjell. Se f.eks. uenigheten mellom C.Ph.E. Bach og Quantz om lange og korte forslag, omtalt i Reilly 1971:104f.

<sup>98</sup> Dart 1964:298.

masjon. «Det som nottecken symboliserar måste klinga och avlyssnas för att få liv och mening.» Man trenger en «tolk», og muligens en utgiver:

En nutida tonsättare, som begagnar sig av gängse notskrift, behöver sällan att bli missförstådd av nutida exekutörer, eftersom dessa är upplärda med ungefär samma konventioner och musikaliska läsvanor som han själv. [...] Endast genom att ta vederbörlig hänsyn till nutida musikers läsvanor kan man försäkra sig om att deras tolkningar någorlunda bringas i överensstämmelse med den som tonsättaren en gång avsåg. [...] S]annolikt är det tonsättaren själv som bäst vet hur han vill ha sin musik framförd [...]<sup>99</sup>

Det er følgelig hensynet til komponisten som ligger til grunn for det hele.

Dolmetsch begrunner (som Dart) sin bok med notasjonens mangler og begrensninger, selv om den blir stadig mer nøyaktig ettersom den utvikler seg.<sup>100</sup> Han er overbevist om at denne utviklingen er av det gode, siden den gir utøveren mer informasjon om hvordan en korrekt fremføring skal være. Dolmetsch nevner ikke komponisten i sin innledning. Det virker som om det er selve musikken han er mest opptatt av. Dette kan vi også se av selve tittelen på boka: *The interpretation of the music of the xvii and xviii centuries – revealed by contemporary evidence*. Det er samtidens kilder som åpenbarer for oss hvordan vi skal fremføre musikken. Mange av kildene han siterer er riktignok komponister, men det er et fåtall av disse som var spesielt opptatt av sin egen musikk og akkurat hvordan den skal spilles. Det virker som om Dolmetsch retter oppmerksomheten mot et rent stilistisk fellesskap, nesten uavhengig av komponistens status og selve musikkens kvalitet, men desto mer preget av den generelle forestillingen om «den gode smak».

Dette synet blir ofte kritisert i vår tid. Laurence Dreyfus skildrer Theodor Adornos syn på at estetiske spørsmål får lav status når musikk vurderes og beskrives. Adorno har vanskeligheter med å akseptere at alle musikalske stilarter er likeverdige. Dette gjelder også på individnivå. Alt nivelleres, slik at vi spiller Bach på samme måte som vi spiller alle andre komponister i barokken, uavhengig av komponistenes betydning.<sup>101</sup>

I likhet med Dolmetsch er også Doningtons mål å yte musikken full rettferdighet. Han skriver at en underliggende hypotese for hans arbeid

---

<sup>99</sup> Ibid.:16ff.

<sup>100</sup> Dolmetsch 1946:v.

<sup>101</sup> Dreyfus 1983:302.

både som utøver og musikkviter er at «we can best serve early music by matching our modern interpretation as closely as possible to what we know of the original interpretation [...]» Dette kaller han «the doctrine of historical authenticity».<sup>102</sup>

Ordet *autentisitet* dukker ofte opp når tidligmusikkbevegelsens begrunnelse og ideologi diskuteres. Det brukes både som programerklæring og reklame. I artikkelsamlingen *Authenticity and Early Music* belyses dette begrepet fra ulike innfallsvinkler.<sup>103</sup> Ofte dreier det seg om komponistens opprinnelige idé eller fortidens klangverden, men «autor» kan like gjerne være utøveren. Denne forvirringen har bidratt til å tåkelegge beskrivelsen av det målet mange utøvere setter seg: en autentisk fremføring.

De forskjellige tilnæringsmåtene til dette målet har rot i to tolkninger av ordet autentisitet som ikke alltid lar seg forene. Den ene bygger på forholdet til fakta, og handler om hva som er riktig og galt i forhold til historisk oppføringspraksis. En *korrekt* fremføring blir dermed *autentisk*. Den andre bruken av ordet autentisk legger vekt på fremføringens overbevisningskraft. Her er det ikke verifiserbare detaljer det spørres etter, men at utøveren presenterer noe sterkt og personlig. Cembalisten og organisten Gustav Leonhardt uttrykker det slik: «If one strives only to be authentic, it will never be convincing. If one is convincing, what is offered will leave an authentic impression.»<sup>104</sup>

Dette ansporer til ettertanke. Leonhardt sier ingenting om at dette autentiske inntrykket nødvendigvis skal være i samsvar med virkeligheten. Det er ikke så akseptert lenger å tro at det er mulig, slik det ble hevdet på 1820-tallet, å komme frem til *wie es eigentlich gewesen* – hvordan det

---

<sup>102</sup> Donington 1977:37. Å tjene til musikkens beste synes også å være formålet med å gi ut *Performance practice [...]*, en artikkelsamling skrevet av fremtredende eksperter innenfor hvert sitt felt. Her heter det i forordet: «We shall never really understand a repertory of music until we have learned how it sounds in performance [...]». Se Brown, Howard Mayer and Stanley Sadie 1989 vol 1:x.

<sup>103</sup> Kenyon (red.) 1988.

<sup>104</sup> *Ibid.*:5f. Sitert i Nicholas Kenyons innledning til artikkelsamlingen.

egentlig var.<sup>105</sup> Likevel er dette en forutsetning for nettopp denne betydningen av ordet autentisitet.

Tidligmusikkbevegelsens historie er full av elegante formuleringer, godt markedsført av musikkbransjen. De peker i spennende retninger, men tåler ikke alltid kritisk lys. Ofte er det nettopp ledende utøvere som Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood og Frans Brüggen som blir utropt til ideologer. Vi trenger fremragende frontfigurer med inspirerende slagord, men vi trenger også en grundig gjennomgang av diskursen omkring «historisk informert oppføringspraksis», på engelsk kalt «historically informed performance» (forkortet: HIP).

Nettopp dette bidrar John Butt med i sin bok: *Playing with history*.<sup>106</sup> Bak denne elegante og flertydige tittelen skjuler det seg en grundig fremstilling av premissene for diskusjonen omkring oppføringspraksis. Butt leker virtuost med argumenter fra mange gode debattanter, men tilfører selv ikke så mye nytt.<sup>107</sup> Kanskje er hans viktigste bidrag redegjørelsen for sammenhengen mellom tidligmusikkbevegelsen og «The heritage movement». Her sloss fascinerende ruiner og feilfrie rekonstruksjoner av gamle borger og katedraler om oppmerksomhet og troverdighet på samme måte som skjøre originalinstrumenter og mer eller mindre historiske «kopier».

I første kapittel, hvor ulike utviklingsstadier i debatten beskrives, peker Butt på en historisk opptakt til det hele: I anledning tohundreårsminnet for Bachs død uttalte komponisten Paul Hindemith:

[U]nd wenn uns daran liegt, seine Musik so darzustellen, wie er [Bach] sie sich vorstellte, so müssen wir die damaligen Aufführungsbedingungen wiederherstellen.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Formuleringen stammer fra historikeren Leopold Ranke, som i 1824 utga et stort anlagt verk om de romanske og germanske folkenes historie. I et mindre skrift kritiserer han sine forgjengeres metoder, og særlig ideen om å anlegge et moralsk perspektiv på fortiden. Han ønsket heller å konsentrere seg om kjensgjerninger og fakta. Det er likevel ikke sikkert om han mente at dette var tilstrekkelig, men Ranke har senere blitt brukt som skyteskive og tillagt en naiv og positivistisk holdning. Se Kjørup 1996:144ff.

<sup>106</sup> Butt 2002.

<sup>107</sup> Peter Williams skriver i sin omtale av Butts bok (2002:68f): «[...] I wish there was more of himself in the book: it is essentially conciliatory, a synthesis, a compendium in which an occasional disagreement is aired only with discretion and almost diffidence.»

<sup>108</sup> Sitat fra Hindemith 1994:258. I den norske oversettelsen (Hindemith 1954:13) heter det: «Hvis vi ønsker å fremføre hans musikk slik han selv oppfattet den, må vi gjenopplive tidens fremføringsbetingelser.»

Første gang jeg leste denne setningen, virket det selvvinnlysende: Selvsagt måtte vi spille Bachs musikk slik han forestilte seg den! Kunne jeg så bruke dette som en rettesnor for mitt arbeid med å fremføre melodiene fra de norske notebøkene?

Før vi går videre er det nødvendig å drøfte to viktige elementer i Hindemiths påstand: komponistens musikk og komponistens forestillinger. For å ta det siste først: I Butts tekst er det tyske *Vorstellung* oversatt med det engelske *intention*.<sup>109</sup> Enhver oversettelse innebærer en reell fare for en endring av (nettopp!) intensjonen, eller meningen med utsagnet. Den norske oversettelsen av ordet *Vorstellung* har en mildere betydning enn *vilje* eller *intensjon*, kanskje noe mer i retning av *forestilling*. I så fall ville det være riktigere å tolke Hindemiths påstand slik: «Hvis vi ønsker å fremføre hans musikk slik han selv forestilte seg at den ville klinge, må vi gjenopplive tidens fremføringsbetingelser». Bare dersom det ligger en sterk vilje bak Bachs forestilling, som f.eks. slik *bør* musikken klinge, og ikke bare et resignert *kommer til å* klinge, kan vi bruke ordet intensjon.<sup>110</sup>

Å realisere komponistens (mulige) intensjoner synes å være et naturlig mål for all tolkning av komponert musikk. Når noen har skapt et kunstverk, bør det jo fremstå slik det opprinnelig var konsipert. Vi kan mistenke Hindemith for å tale først og fremst på vegne av seg selv og sine kolleger. Som komponist følte han sikkert et åndelig slektskap med sine yrkesbrødre, og ville overføre den respekten han ønsket for sine egne verk til musikk av sine tidligere kolleger. Men det var ikke bare komponistene som tok til orde for hensynet til opphavsmannens ønsker; etter 1950 var dette en allment godtatt holdning også blant musikere og musikvitere, skriver John Butt.<sup>111</sup>

Vi får her inntrykk av at denne holdningen er av nyere dato, men det finnes tegn på lignende oppfatninger også i kilder fra 1700-tallet. Johann

---

<sup>109</sup> «[...] if we want to perform his music according to his intentions [...]». Butt 2002:3.

<sup>110</sup> Kanskje finnes det mer oppnåelige mål enn å realisere komponistenes intensjoner. Donington bruker begrepet forventning (1973:14ff); for ham er det et poeng å møte «the expectations of the baroque composers». Profilerte utøver har også sitt syn på saken. Marie Leonhardt, en foregangskvinne på barokkfiolin, sier at hun ønsker å spille «in such a way that the composer, or a contemporary, would recognize [the music] at worst, without bewilderment, and at best, with pleasure.» Se Leonhardt 1976:51.

<sup>111</sup> Butt 2002:74.

Joachim Quantz, i et kapittel som handler om frasering og «det riktige uttrykk», skriver: «Sangere og musikere som ikke forstår komponistens intensjoner (og av dem finnes det dessverre mange) står alltid i fare for å begå feil og åpenbare sine svakheter.»<sup>112</sup> Men det er ikke bare frykten for å dumme seg ut det dreier seg om: Et annet sted formaner Quantz utøveren til å tilpasse sitt musikalske foredrag musikkens affekt (*Leidenschaft*). «Bare på denne måten kan han yte komponistens intensjoner rettferdighet.»<sup>113</sup> I 1791 klager instrumentmakeren, fløytisten og komponisten Johann George Tromlitz over at det ikke er mer utbredt å skrive ornamentene (i dette tilfelle: forslag) med vanlige noter og ikke ornamenttegn, «så ikke komponistens intensjoner blir forkvaklet».<sup>114</sup> Tromlitz' og Quantz' bekymringer over detaljer og frasering kan betraktes som preludier til Hindemiths mer generelle utsagn. På 1700-tallet var det få som brydde seg om oppføringspraksis av eldre musikk, men respekten for komponisten, og i forlengelse av denne, deres musikk, var tydeligvis til stede.

Oppfordringen til utøveren om å ta hensyn til komponistens forestillinger og eventuelle ønsker og intensjoner får et preg av etisk imperativ: Vi *skylder* komponisten å «gjenopplive tidens fremføringsbetingelser», skriver Hindemith, og undertittelen i hans foredrag er betegnende nok «arv og forpliktelse». Vi er *forpliktet* til å ivareta arven fra fortiden. Det dreier seg om riktig og galt, sannheter og løgn. Komponisten får en nesten guddommelig status, og debattantene bruker ord med sterke etiske og religiøse valører. John Butt siterer fra Denis Stevens' artikkel i *Current Musicology*, hvor det heter om oppføringspraksis at fusk i faget ikke er tillatt, og heller ikke *tilgivelig* (min utheving).<sup>115</sup> Vi har nå tatt steget over i den religiøse

---

<sup>112</sup> «Diejenigen Sänger und Blasinstrumentisten, welche nicht fähig sind, den Sinn des Komponisten einzusehen, (derer giebt es aber eine große Menge,) sind immer der Gefahr ausgesetzt, hier Fehler zu begehen, und ihre Schwäche zu verrathen.» Quantz 1974 [1752]:76.

<sup>113</sup> Min oversettelse etter *ibid.*:107: «Auf diese Art nur wird er den Absichten des Componisten [...] eine Gnüge leisten.»

<sup>114</sup> Min oversettelse etter Tromlitz 1973 [1791]:251: «[...] wenn die Absicht des Setzers nicht vereitelt werden soll.»

<sup>115</sup> «Performance malpractice [...] is not permissible, nor in the remotest degree forgivable [...], sitert i Butt 2002:74. Se også Couperin-sitatet nedenfor (fotnote 499, s. 222), hvor komponisten kaller det «utilgivelig» (pas pardonnable) ikke å ta hensyn til hans ønsker.

sfære, og lar Dreyfus parodierte Bibelen: «Thou shalt perform the music in accordance with the composer's intention, for this is (H)is will.»<sup>116</sup>

Dersom vi utvider rammen litt, og ikke lenger begrenser oss til bare å se på komponistens intensjoner, men fokuserer på det klingende musikkstykket, er det vanskelig å være uenig. Det er utilgivelig å fremføre et verk på «feil» måte. Dette er noe alle musikere med respekt for seg selv føler, men har vanskeligheter med å begrunne. «Feil» og «riktig» oppfattes av utøveren i forhold til hans egen visjon om hvordan det skal og bør klinge. Etter alle tekniske øvelser og timer med musikalsk innstudering er han ikke i tvil. I øyeblikket er han formidleren av et musikkverk, i det minste klangens opphavsmann i sin egen og tilhørerens tid. Alle utøvere har investert så mye følelser og identitet i sin personlige tolkning at det er vanskelig å tre et skritt tilbake for å se det hele utenfra, i et nytt lys. Autoriteten ligger da ikke lenger hos komponisten, men hos utøveren, og kanskje også i den tradisjonen utøveren forvalter.

I Hindemiths foredrag var det J.S. Bach som var hovedpersonen i refleksjonene omkring arven fra fortiden, en komponist som ikke alltid fikk det som han ville (men hvilken komponist gjør vel det?). Bachs klager og ønsker er ofte blitt omtalt, og hans detaljerte partiturer tillater sjelden mange personlige innspill. Dette kan være to sider av samme sak. At Bach skrev så mange ornamenter og melodiske detaljer inn i sine manuskripter, kan tyde på at han ikke hadde stor tillit til utøverens evne til å utsmykke melodiene i tidens smak. For å få mer kontroll over musikken måtte han skrive mer detaljerte notebilder enn sine samtidige kolleger.

Generelt sett kan man også tenke seg at komponistene, da som nå, i ulik grad har villet forme sine verk. De hadde intensjoner med ulikt presisjonsnivå og med ulik intensitet. Når Bach skriver inn i notene de dekorasjonene som en dyktig utøver normalt skulle være i stand til å improvisere under fremføringen, påpekes dette av samtidige kilder som et negativt trekk.<sup>117</sup> Også franske komponister, som François Couperin, var ekstremt nøye med ornamentale detaljer, tydelig foreskrevet på passende steder. Han skriver i forordet til sin tredje samling med cembalostykker at «han alltid blir over-

---

<sup>116</sup> Dreyfus 1983:298.

<sup>117</sup> Se J.A. Scheibes innlegg i *Critischer Musicus* [1737] i David og Mendel (red.) 1966:238.

rasket [...] når han hører at hans ønsker ikke ble imøtekommet.»<sup>118</sup> Dette kunne naturligvis tolkes slik at utøvere respekterte komponistens intensjoner og ønsker i varierende grad, men det var jo også slik at når det gjaldt nettopp ornament, skrev de fleste komponistene betydelig enklere partiturer enn Bach og Couperin. De overlot svært mye til selve fremførings-situasjonen og utøverens forhåpentligvis inspirerte omgang med musikken. Dette kunne også variere i forhold til instrumentasjon.<sup>119</sup> Enda mer avgjørende er det at svært få av 1700-tallets komponister skrev musikk med tanke på ettertiden. De betraktet sitt yrke mer som håndverk enn kunst, og da var det ikke naturlig å investere så mye tid og krefter i detaljert og presis notasjon.

Randall R. Dipert, i sin artikkel om komponistens intensjon og dens betydning for oppføringspraksis, drøfter ikke intensjon i historiens lys. Han forsøker å forholde seg nøytralt til tid og sted, og leter etter et generelt grunnlag for diskusjonen når han inviterer musikkvitere til å følge opp den omfattende debatten som allerede har funnet sted i litteraturvitenskapen.<sup>120</sup> Dipert finner det hensiktsmessig å organisere intensjonene i tre nivåer, lavnivå, midtnivå og høynivå. Lavnivåintensjoner dreier seg om lydproduksjon, dvs. instrumentasjon, spilleteknikk osv., i midtnivået finner vi forestillinger om en klangverden. Her inngår tonehøyde og temperatur, klangfarger, ansats og vibrato. Dipert hevder at de mest interessante intensjonene finnes i høynivået. Her plasserer han komponistens ønsker om musikkens virkning på tilhøreren. Noen av høynivåintensjonene kan kalles hensikter (purposes), og det er disse vi bør legge mest vekt på. Disse hensiktene kan være å bevege, imponere, inspirere eller fornøye tilhøreren. Dette gjelder både emosjonelle aspekter og form. Det kan være at kom-

---

<sup>118</sup> «Je suis toujours surpris [...] d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujétir.» Couperin 1969 [1722]:VIII.

<sup>119</sup> François Dieupart's suiter kan tjene som et godt eksempel. De ble utgitt i 1701(?) i et partitur for cembalo, hvor det er svært tett med ornamenttegn. I de medfølgende alternative stemmebøkene for blokkfløyte og bass er det nesten ingen ornament. Dette er en utbredt tendens i fransk barokkmusikk. De mest detaljerte notene er skrevet for tasteinstrumenter, gambe og lutt. Naturligvis finnes det unntak som bekrefter denne regelen, f.eks. Jacques Hotteterres og Pierre Philidors suiter for fløyte og generalbass. Se Gorset 1997 om Philidors ornament.

<sup>120</sup> Dipert 1980. Han refererer spesielt til en artikkel i *Sewanee Review* av W.K. Wimsatt Jr. og M.C. Beardsley (Wimsatt og Beardsley 1946).



ponisten vil bevege oss til tårer, eller få oss til å forstå abstrakte musikalske strukturer og former. Dersom vi vil følge komponistens intensjoner, må vi prioritere høynivået. Vi bør realisere komponistens innerste vilje, og ikke se oss blinde på ytre historiske rammer som preger lav- og midtnivået.

Ved hjelp av relevante eksempler viser Dipert hvordan det er praktisk talt umulig å oppfylle komponistens intensjoner på alle nivåer, særlig når det er gått litt tid mellom verkets tilblivelse og dets oppførelse. I vår tid, hvor ny teknologi har gjort det mulig å duplisere klanger og klangfarger ved hjelp elektroniske instrumenter og hjelpemidler, innser vi at det strengt tatt ikke er nødvendig med historiske instrumenter for å gjenskape historiske klanger. Et bestemt instrument er ikke lenger en forutsetning for en bestemt klang. Skillet mellom lav- og midtnivå blir derfor av mer prinsipiell karakter, men det kan likevel hevdes at nettopp selve måten man frembringer klangene på, uttrykksmidlene, instrumentene, og til slutt også konteksten, har avgjørende innflytelse på musikkens manifestasjon i fremføringsøyeblikket. Noe kan med hensikt være notert på en «vanskelig» eller uidiomatisk måte, for på denne måten å sette utøveren i en spesiell sinnstilstand eller stemning. Dette gjør ham i stand til, eller tvinger ham til, å legge vekt på bestemte aspekter ved musikkutøvelsen. Dersom komponisten, gjennom sin formidler utøveren, ønsket å imponere, skrev han teknisk krevende musikk. At noe virker virtuost i fremføringsøyeblikket, er et viktig moment i tilhørernes opplevelse.<sup>121</sup>

Resonnementet preges av en underliggende forståelse av musikk og verk som tidløse, autonome enheter. Dipert siterer Charles Rosen, som skiller mellom en attenhundretallsfremføring og [selve] musikken: «When we listen to Mozart, are we interested in the music, or in an authentic eighteenth-century performance?»<sup>122</sup>

Tilsynelatende ønsker også Dipert å løsrive komponisten fra hans samtid. Dersom vi ønsker å spekulere om høynivåets innhold, er vi nok til en viss grad nødt til å gjøre dette. Lavnivåintensjoner kan forstås ved hjelp av kunnskap om historiske fakta, og denne kunnskapen hjelper oss å realisere

---

<sup>121</sup> J.S. Bach blir ofte beskyldt for å skrive unødvendig vanskelig, f.eks. i fløytesonaten i E-dur (BWV 1035) hvor tonearten absolutt bidrar til intonasjonsproblemer når den spilles på barokkfløyte.

<sup>122</sup> Dipert (1980:215) har hentet sitatet fra Rosens innflytelsesrike bok *The classical style* (1971). Vi kan tillate oss å spørre: *Må det ene alltid utelukke det andre?*

dem. Det er vanskeligere å forestille seg hvilke klanger komponisten hørte i sitt indre øre, til tross for all mulig konkret kunnskap om materielle forutsetninger. Dipert spør: Var han misfornøyd med sine instrumenter og musikere? Dette spørsmålet leder lett til forhastede konklusjoner om at Bach egentlig ønsket seg et Steinwayflygel, noe Butt lett gjør narr av når han drøfter komponistens intensjoner.<sup>123</sup>

Enda vanskeligere å treffe riktig blir det om vi streber etter å forstå komponistens innerste hensikt med å skrive musikk i det hele tatt, eller mer spesifikt: akkurat dette bestemte verket. I et forsøk på å imøtegå motargumenter, hevder Dipert at vi kan basere vår oppfatning av komponistens høyeste intensjoner på brev eller annet skriftlig materiale, men det er selve notebildet som best kan gjengi det musikalske poenget. Mange komponister har ikke evnen til å uttrykke seg presist verbalt. Dipert må altså, tross alt, gripe til det håndfaste og tidsbestemte, for på denne måten å beskrive noe tidløst. For «selve notebildet» er ikke noe annet enn et symbolspråk, sterkt preget av tidens konvensjoner.

Det vi vet om lav- og midtnivået, og som vi kan si er forutsetningen for en diskusjon om noe som helst på et høyere nivå, faller sammen med det materielle fundamentet som utgjør grunnlaget for mange utøvers intensjon: å rekonstruere opplevelsen, ikke bare musikken. En håndverker er mer opptatt av produktets funksjon i sin samtid enn av evige verdier. Dette har også innflytelse på en utøvers holdning til musikken. Hvis vi kan kalle en komponist fra 1700-tallet for håndverker, var den tids utøver det i enda større grad. Å gjenskape musikk som håndverk heller enn kunst, er også et mulig mål for en utøver av i dag. Enkelte forgrunnsfigurer innen tidlig-musikkbevegelsen forsøker så langt som mulig å rekonstruere hele opplevelsen rundt et musikkverk. En messe, komplett med klokkeringing, salmesang og preken, tilbys i dag som en opplevelse fra fortiden.<sup>124</sup> Selv om mange av disse produksjonene, både innspillinger og konserter, har vært fengslende, finnes det betydelige innvendinger mot en praksis som gir seg

---

<sup>123</sup> Butt 2002:77.

<sup>124</sup> Paul McCreesh er kanskje den tydeligste eksponenten for denne holdningen. Hans innspillinger omfatter rekonstruksjoner av Venezianske messer, en gudstjeneste med J.S. Bach på orgelkrakken og oratorier av Händel. I et intervju fortalte han meg at han ofte blir kalt «the musical time-machine» (intervju for NRK P2 i februar 1998, råmateriale til programmet *Musikkantikkk*).

ut for å være historisk korrekt, ikke bare musikalsk sett, men også når det gjelder kontekst. Det er simpelthen altfor mye omkring tidens omstendigheter vi ikke vet, og aldri kan få vite.

Andre utøvere vil heller forsøke å nærme seg det de føler er komponistens *idealforestilling* i sin praktiske realisering av verket, for på den måten å virkeliggjøre komponistens innerste ønsker. Selv om vi kan tvile på at dette er mulig av prinsipielle grunner, er dette likevel et mål for mange. Vi har et uklart ønske om å være komponistens talerør, det nødvendige mellomledet mellom skaper og publikum. Det materielle grunnlaget er forutsetningen. Musikkvitenskapen graver frem mangt og mye om musikalsk praksis, og utøvere kan basere sine tolkninger på konkrete historiske fakta. Slik oppnås en viss grad av samsvar mellom de historiske forutsetningene og grunnlaget for vår egen tolkning. Resten tror vi at vi forstår gjennom innlevelse.<sup>125</sup> Mange komponister har intensjoner langt utenfor det praktisk realiserbare, og enkelte av disse intensjonene kan vi lese om i brev og biografier.

Komponistens intensjon og utøverens visjon er ikke nødvendigvis sammenfallende, det kan vi aldri vite, men de har i det minste det til felles at de er uoppnåelige. Utøveren makter aldri å virkeliggjøre sine mål, og vi kan heller aldri vite om vi lykkes i å realisere komponistens ønsker: «We cannot know [the composer's] intentions, for many reasons—or rather, we cannot know we know them.» skriver Richard Taruskin.<sup>126</sup> Selv om vi tilfeldigvis skulle treffe riktig, er det ingen avdøde mestere som klapper oss på skulderen. At vi likevel har det uoppnåelige som mål, er karakteristisk for en kunstart som bare eksisterer fullt ut i sann tid. Komponistene er ugjenkallelig (enkelte av oss vil tilføye: heldigvis) borte. Det blir vår egen visjon, utøverens visjon, som er målet vi strekker oss mot hver eneste gang vi fremfører noe.

Ettersom tiden går er alle disse mer eller mindre vellykkede forsøkene blitt en del av dialogen mellom fortid og nåtid, mellom hver enkelt utøver og komponisten. På grunn av tidsfaktoren blir denne dialogen dessverre forholdsvis ensidig, og bør heller kalles monolog. Noen komponister vet vi ganske mye om. De har etterlatt seg private og offentlige dokumenter, og

---

<sup>125</sup> Innlevelse (*Einfühlung*) er drøftet i avsnitt 3.2 om den hermeneutiske metode (s. 41).

<sup>126</sup> Taruskin 1995:97.

enkelte av dem har til og med utgitt musikk Tidsskrifter og fagbøker. Likevel er det farlig å påberope seg sikker kunnskap om hvordan komponisten aller helst ønsket seg sin musikk spilt. Vi vet fra nyere tid at til og med komponister som betraktet utøvere som uønskede mellomledd mellom opphavsmann og publikum, selv stadig endret mening om viktige interpretatoriske forhold når de dirigerte sin egen musikk. Stravinskys mange, og svært forskjellige, innspillinger av *Vårofferet* illustrerer dette.<sup>127</sup>

Det er enda vanskeligere å uttale seg med sikkerhet om fortidens komponister. Gjennom musikkhistorien finner vi da også eklatante uttalelser om J.S. Bachs intensjoner som ikke har tålt tidens tann, særlig sett i lys av vår tids økte kunnskaper om ornamenten i barokken: Carl Friedrich Zelter skriver i et brev til Johann Wolfgang von Goethe i 1827:

Den gamle Bach er med all sin originalitet en sønn av sitt land og sin tid og har ikke kunnet unngå fransk innflytelse, nemlig fra Couperin. [...] Men dette fremmede kan man fjerne som en tynn hinne, og det verdifulle ligger like under. Slik har jeg tilrettelagt mangt et kirkestykke for meg selv, og mitt hjerte sier meg at den gamle Bach nikker til meg [...] Ja, ja slik har jeg villet det!<sup>128</sup>

I dag har de færreste av oss mot til å uttale oss så bastant, og vi kan heller ikke påberope oss Zelters nesten direkte kjennskap til sitt forbilde.<sup>129</sup> Vi kan ikke lenger se den gamle Bach nikke fornøyd.

Om vi har tapt komponisten av syne, kan vi likevel vite en del om en musikalsk praksis som komponisten måtte forholde seg til, og den musikalske virkelighet han hadde i tankene da han skrev sin musikk. Denne virkeligheten måtte ha vært grunnlaget for en nøktern, og sikkert også ofte resignert, forestilling av hvordan musikken kom til å klinge på 1700-tallet. To hundre år senere fant Hindemith det nødvendig å rekonstruere en avdanket og umoderne musikkpraksis for komponistens skyld.

---

<sup>127</sup> Se *ibid.*:97 for mer om dette.

<sup>128</sup> Min oversettelse etter Schleuning 1979:11: «Der alte Bach ist mir aller Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin, nicht entgehen können. [...] Diese Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar drunter. So habe ich mir, für mich alleine, manche seiner Kirchenstücke zugerichtet und das Herz sagt mir, der alte Bach nickt mir zu ...: Ja, ja, so hab' ich's gewollt!».

<sup>129</sup> Zelter var Goethes musikalske rådgiver, og Zelters lærer Kirnberger var elev av J.S. Bach.

Jeg har nesten ingen komponister å forholde meg til, så jeg må fokusere på selve musikken. Når det er slik, er det enda vanskeligere å innse at vi har noe moralsk ansvar, men likevel oppfører vi oss som om vi har det. Vi tar for gitt at et musikkverk har en identitet og en form som bør være «korrekt» gjengitt for at det skal ha sin virkning, uavhengig av om denne virkningen er intensjonell eller ikke. Denne holdningen er også utbredt i tidligmusikkmiljøet, hevder Butt. I kapitlet *Historical performance and 'truth to the work'* gjennomgår han ulike syn på hva et musikkverk faktisk er.<sup>130</sup> Mange utøvere legger stor vekt på selve notebildet. For dem blir *Verket* nesten identisk med en *Urtext*-utgave, hvor ingenting er lagt til eller trukket fra, slik at notebildet fremstår i sin mest mulig opprinnelige form. De som ikke «nøyer seg med» denne konkrete manifestasjonen, må igjen ty til musikkens kontekst og historiske rammer.

Dette er kompliserte ideer, med innslag av forskjellig former for Platonisme. En filosofi hvor det ideelle og abstrakte er høyere verdsatt enn det konkrete, passer dårlig med grunnlaget for historisk musisering, men flere deltakere i diskursen, som f.eks. pianisten Malcolm Bilson, har forsøkt å kombinere Platons grunnsyn med tanken om at musikk også er bundet til tid og sted.<sup>131</sup> Slik blir *Verket* både noe abstrakt og noe konkret. Den abstrakte siden av det gir utøveren mange muligheter og resulterer i enkeltstående, gjerne ulike, konkrete fremstillinger.

For oss som er opptatt av 1700-tallet kan det virke enklere: Lydia Goehr hevder at det ikke finnes noen Verk før 1800, bare musikkstykker.<sup>132</sup> I dette ligger det en erkjennelse av at det var først på attenhundretallet at musikken skilte lag fra sine funksjoner og kontekster, samtidig med at interessen for musikkens opphavsmenn, komponistene, økte. Verkbegrepet ligger der som en implisitt forutsetning for nesten alt det vi forbinder med vår tids seriøse musikkliv. Tanken går til selve konsertsituasjonen, hvor musikkens ikke lenger brukes, men nytes, og kanskje vel så ofte: beundres. Dette legitimeres gjennom måten å beskrive musikken på, ofte ved hjelp av en satsteknisk analyse. Analyse søker å vise at det dreier seg om stor og

---

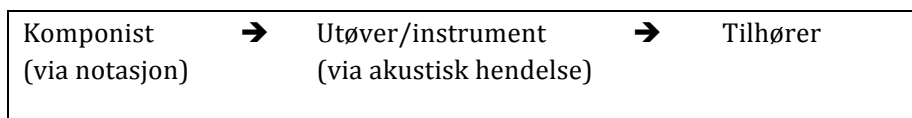
<sup>130</sup> Se Butt 2002:53f. «Verket» med stor forbokstav inviterer til en ydmyk holdning, sannsynligvis fremmed for en genuin barokkmusiker.

<sup>131</sup> Mer om Bilson og hans tanker i *ibid.*:55.

<sup>132</sup> Goehrs viktige bok *The Imaginary Museum of Musical Works* drøftes i *ibid.*:62ff.

uavhengig kunst. Det ligger også en undertone av oppdragelse og opplysning bak tanken om Verket og Kulturen som skal foredle mennesket. Tankegods fra 1800-tallet er grunnlaget for forestillingen om kunsten og musikkens positive virkning, ikke bare på enkeltmennesket, men på hele menneskeheten. Igjen: Problemet er at i mitt utvalgte repertoar fra 1700-tallet, blant hundrevis av menuetter og engelskdanser, viser og småstykker finnes det ingen *Verk*. Slike store ideer passer ikke så godt til «liten» musikk.

*Fornøyelig Tiids-fordriv* er undertittelen på et manuskript fra 1791.<sup>133</sup> Den peker på et viktig formål for mange av samlingene jeg har studert. Jeg har tidligere hevdet at mitt arbeid med notebøkene fra 1700-tallet har liten hensikt hvis ikke melodiene også kan adsprede oss i dag og fornøye vår tids publikum. For å sette disse betraktningene inn i et perspektiv, kan det være nyttig å se litt på en forenklet utgave av Ingmar Bengtssons musikalske kommunikasjonskjede:<sup>134</sup>



### Ill. 2: Bengtssons kommunikasjonskjede

Musikk kan betraktes som en strøm av informasjon fra komponist via utøver til tilhører. Komponistens ideer og klanglige forestillinger festes mer eller mindre nøyaktig til notepapiret. Så blir det utøverens rolle å realisere disse intensjonene ved hjelp av notene og sitt instrument, slik at musikken klinger og oppfattes av tilhøreren. Bengtsson innrømmer at dette er en svært enkel fremstilling som bør suppleres med beskrivelser av relasjonene mellom leddene i kjeden og ulike former av tilbakeføring av informasjon, f.eks. fra tilhører til utøver.

Musikkens opprinnelse er også her knyttet til det skapende individ, komponisten. Dersom han betraktes som en formidler av noe verdifullt, er det utøverens oppgave å formidle dette videre til tilhørerne. Men hvis

<sup>133</sup> Inger Aalls *notebok* (U). *Musikalisk Tidsfordriv* heter det i *Martinus Calmars notebok*, datert 1751 (C). Se også diktet i innledningen til *Hvidts notebok* (TJH) på s. 135.

<sup>134</sup> Bengtsson 1973:16 og 23.

autoriteten flyttes fra komponist til musikk, blir *tradisjonsfaktorene*, som Bengtsson kaller dem, spesielt viktige. Tradisjonsfaktorer er konvensjoner og normer som gjorde seg gjeldende da musikken ble konsipert. Hertil hører naturligvis notasjon, som har endret seg dramatisk på 300 år, men også instrumenter, intonasjon, spilleteknikk og alle andre faktorer som bidrar konstruktivt til en musikkfremføring.

En musikkfremføring er alltid i stor grad situasjonsbetinget. Må vi gjenskape de utenommusikalske forholdene som preget musikken? Det er lett å se at dette kan gå for langt; ingen ønsker i dag å oppleve Bachs musikk i en overfylt Thomas-Kirche i Leipzig for bare å ergre seg over støynivået, som ved en vanlig messe som regel overdøvet kirkemusikken.<sup>135</sup> Den historiske rammen blir et salgsfremmede element. Når enkelte profilerte utøvere, som Paul McCreech, ønsker å gi oss Bachs gudstjeneste på CD, blir ikke disse historiske begrensningene akkurat overtynlige; han gjengir et kirkerom helt fritt for uvedkommende støy. Det er fremdeles «musikken selv» vi nyter, selv om den til en viss grad er montert i en liturgisk innfatning.

Musikken er aldri upåvirket av sin samtid, og heller ikke Bach skrev utenfor tid og rom. Om enkelte verk eller enkelte komponister i ettertid betraktes som transcendentale i den forstand at de overskrider tidens eller epokens begrensninger, kan det ikke rokke ved det faktum at også historiske forutsetninger har preget dem og deres musikk. Det er i denne sammenhengen også 1700-tallets musikk til «Fornøynelig Tiids-fordriv» må sees. Dette er et repertoar som i ekstremt høy grad er preget av tid og kontekst. Ved å studere 1700-tallets musikalske praksis og dernest bruke kunnskapen som basis, eller i det minste inspirasjon, når vi skal komplettere det ufullstendige bildet mangelfull notasjon bare kan antyde, finnes det håp om å gjenskape noe som kan fornøye et publikum også i dag. Notebildet er ekstremt beskjedent i de fleste av mine kilder. En nedtegning av en enkel menuett på 8–10 takter av ukjent opphav gir oss et omriss av melodien, men avspeiler ikke andre karakteristiske trekk ved en fremføring, som f.eks. klangfarge, ornamentikk og eventuelle improviserte understemmer.

---

<sup>135</sup> I en artikkel i tidsskriftet *Early Music* beskriver Tanya Kevorkian hvordan gudstjenesten på Bachs tid var arena for varierte og høylytte aktiviteter, som i tillegg til at menigheten aldri innfant seg samtidig, gjorde at en kirkegjenger sjelden kunne oppfatte stort av den kompliserte musikken. Se Kevorkian 2002:27ff. I så fall kan det hevdes at Bachs motto «Soli Deo gloria» (Gud alene æren) får en ny og utvidet mening.

Her trengs inspirert og fri omgang med historiske kilder i enda større grad enn i tilsvarende bruksmusikk av kjente komponister, hvor ofte, om sant skal sies, selve melodiene står bedre for seg selv.

At musikk får nytt liv inspirert av historisk orientert interpretasjon, gjelder ikke bare iørefallende melodier til tidsfordriv. Personlig erfaring har vist at også annen musikk som virker stiv og fremmed, tjener på en slik behandling.<sup>136</sup> Det finnes enorme mengder med musikk som var svært populær i sin samtid, men som ikke spilles i dag. Vi sier at den ikke har «tålt tidens tann». Betraktet med konvensjonelle briller virker den kjedelig, men den kan vekkes til live igjen med passende spilleteknikker på tidsriktige instrumenter. Mange prominente utøvere og dirigenter har innsett dette. Nikolaus Harnoncourt spør: «how was it possible that they [Stradivarius og Amati] should have made such brilliant instruments for such dull music?»<sup>137</sup>

Cembaloet var det eneste riktige instrumentet for pioneren Wanda Landowska. Det avslørte kvaliteter i musikken som moderne instrumenter ikke kunne, hevdet hun. Men Landowska slo seg ikke til ro med å reprodusere fortiden:

At no time in the course of my work have I ever tried to reproduce exactly what the old masters did. Instead, I study, I scrutinize, I love, and I recreate [...].<sup>138</sup>

### 3.4.3 Mitt «derfor»

Når Landowska refererer til «de store mestre», sikter hun sannsynligvis til komponistene, men, som jeg tidligere har hevdet, er det også mye å lære av 1700-tallets utøvere, via lærebøker, brev, og tidstypiske instrumenter. Det er imidlertid blandingen av vitenskap (Landowska: I study), kjærlighet

---

<sup>136</sup> Dette gjelder også musikk som er vanskelig å fremføre på moderne instrumenter og med nåtidens spilleteknikk. To eksempler: fransk barokkmusikk, som synes uløselig knyttet til tidstypiske klanger og spilleteknikker, og italienske diminusjoner fra 1600-tallet, som særlig innen sangfaget åpenbart trenger særbehandling; det ser ut til at moderne sangteknikk ikke yter denne musikken rettferdighet.

<sup>137</sup> Se Harnoncourt 2004

<sup>138</sup> Sitert etter Kenyon 1988:38. Landowska mente hun hadde de beste forutsetninger for å vite hvordan de gamle mestere spilte. En gang skal hun også ha sagt: «You play Bach your way, and I play Bach his way!».



(I love) og ikke minst den kreativiteten som ligger i å gjenskape (I recreate), i hennes forklaring som appellerer til meg.

Jeg har også respekt for komponisten, men omgang med komponister fra min egen samtid har lært meg at de ofte er overraskende mottakelige for innspill fra utøvere, og svært fleksible i forhold til noter og tekst.<sup>139</sup> Dette, koblet med en vedvarende undring og oppdagelsesferd i forhold til hva notasjon makter å fortelle oss, gjør at jeg kan være enig i at det er viktig å forholde seg til komponistens eventuelle intensjoner, men jeg trenger også kunnskap om oppføringspraksis for å komplettere bildet. Dette bildet blir *min* forestilling av hvordan det bør klinge.

Kjærligheten kommer fra inspirasjonen, og den er samtidig noe svært personlig. De fleste utøvere husker musikalske opplevelser som har åpnet dører og brakt oss videre. For meg var spennende konsertopplevelser i tidligmusikkfestivaler i Utrecht og Brügge på 1980-tallet, og inspirerende lærere i Basel, Amsterdam og den Haag de bevegende momentene som var nødvendige for min videre utvikling.

Vi bruker hele tiden ord og begreper for å argumentere for vårt syn, også når det gjelder holdninger til hvordan vi skal fremføre eller gjenskape kunst *uten* ord – instrumentalmusikk. Men det som kommer aller først, det som setter det hele i gang, og som senere begrunnes rasjonelt og ved hjelp av ord, er selve interessen, en følelsesmessig opplevelse av noe som tiltrekker oss. Senere, når noen spør hvorfor vi gjør slik eller slik, må vi finne årsaker som andre kan akseptere, som f.eks. «for komponistens skyld», «for musikkens skyld» eller «for variasjonens skyld» (de fleste av oss er vel nå enige om at musikklivet blir mer spennende når ikke Bach spilles på samme måte som Brahms). Men den opprinnelige, emosjonelle drivkraften er noe annet.

For å parafasere Bibelen: I begynnelsen var *Opplevelsen* (Joh 1,1: I begynnelsen var Ordet). Det var mine subjektive opplevelser av enkeltstående fascinerende musikalske øyeblikk som la det følelsesmessige grunnlaget for den interessen for oppføringspraksis min senere aktivitet bygger på. Disse konsertene hadde naturligvis også en objektiv, eller skal vi si,

---

<sup>139</sup> Øystein Sommerfeldts *From William Blake's Poetry* (Op. 53 fra 1978, innspilt på Aurora i 1988), Arne Nordheims *Klokkesong* (Aurora 1986) og *Three Unexpected Songs* (Quattro 1995) er resultater av lange og eksperimentelle prøveperioder sammen med komponistene før uroppførelser og innspilling.

intersubjektiv side. Resten av publikum opplevde de samme konsertene, men ikke alle opplevde det på den samme måten; kanskje var det bare meg som «ble tent». Vi kan like godt holde oss til religiøse begreper og kalle det en «omvendelse».

Om dette er en psykologisk forklaring på min interesse for HIP (historisk informert praksis), sier det lite om grunnen til at jeg fremdeles ser det som en oppgave og utfordring å lære mest mulig om historisk oppføringspraksis (HOP?) og anbefaler andre å gjøre det samme. Mitt talerør får være den eminente utøveren Bruce Haynes, som oppsummerer sitt standpunkt etter en lang karriere som barokkoboist på denne måten:

In striving for Authenticity, we are creating something of our own, modern through and through. And something impossible to achieve, incidentally, by continuing to use received tradition. With time, Authenticity has found its most useful role as a paradigm, an ideal and an inspiration that may or may not actually exist. It is not the realization of Authenticity that is important to us as musicians; it is rather the pursuit of it.<sup>140</sup>

Hos Haynes er autenticitet det som alle «HIPpe» musikere strever etter. Det er vel litt drøyt å kalle det et paradigme, men som et ideal, et mål å bevege seg mot i det musikalske landskapet, spiller det en viktig rolle i et stadig mer differensiert musikkliv.

### 3.5 Sannhetens øyeblikk

Hva er det som skjer når vi har gjort det vi kan, samlet og vurdert kildene, innhentet kunnskap om komponisten og hans samtid, men fremdeles synes vi mangler avgjørende informasjon om hvordan det bør gjøres? Hva er det egentlig som foregår i selve fremføringssituasjonen? Kan også denne delen av prosessen frem til det kunstneriske resultatet beskrives i ord?

---

<sup>140</sup> Haynes 2007:227. I boka *The End of Early Music* bruker Haynes langt på vei de samme kildene som Butt (2002) og presenterer lite nytt. Bokas styrke er først og fremst den personlige beskrivelsen av tidligmusikkbevegelsens historie siden ca. 1960 og dens forsøk på å legitimere seg selv. Hans omfattende bruk av nedlastbare (fra internett), illustrerende lydseksempler er uvurderlig, og hans enkle språk formidler kompliserte tanker til både utøvere og det interesserte publikum.

Innsamling av fakta, bearbeidelse og tilegnelse (forståelse) er tross alt bare forberedelser. Til alt dette kan vi ha stor nytte av tekstkritiske og hermeneutiske metoder, godt hjulpet av studier i oppføringspraksis. Så kommer det avgjørende øyeblikket hvor utøveren er tvunget til å vise frem puslespillet, selv om det alltid, når det gjelder musikk, vil mangle noen biter:

Artistry involves the ability to make performance more than the sum of its parts, including the influences of history, analysis and much else [...] Artistry involves close and peripheral vision all at once, especially in the *moment of truth*.<sup>141</sup>

I en artikkel om musikkvitenskapens syn på musikkutøvelse tar John Rink til orde for et sterkere fokus på selve fremføringen. Han fremhever musikkantropologi som et fagfelt hvor vi kan hente modeller for beskrivelse og vurderinger som også kan være hensiktsmessige å bruke på tradisjonell musikkutøving innen det «klassiske» musikklivet. Her anses en fremføring å være både en *hendelse* (musical event) og en *prosess* (process).

Synet på en konsert eller en innspilling som en definitiv kunstnerisk sannhet representerer den motsatte holdningen. Den er vanskelig å forsvare, særlig innen oppføringspraktiske tradisjoner hvor eksakt kunnskap er mangelvare. Spesielt problematisk blir det når vi dukker ned i musikkhistorien på jakt etter ukjent repertoar, eller når den oppføringspraktiske tradisjonen er brutt. Her er det jo nettopp utøveren, i det han eller hun setter sitt personlige preg på selve fremføringssituasjonen, som er sentral. Derfor må vi leve med uenigheten om hvordan det skal klinge. En personlig fremføring blir ett av mange mulige *sannhetens øyeblikk*.<sup>142</sup> En annen sak er at utøveren selv må ha *som mål* å presentere den endelige og fullkomne tolkningen. I det avgjørende øyeblikket er det umulig å tilby ulike alternativer samtidig.

Enhver dyktig utøver vet at han, når han fremfører musikk, aldri gjør nøyaktig det samme hver gang. I den videre diskusjonen ser vi nå bort fra forberedende, ofte tekniske, øvelser, og konsentrerer oss om formidlende

---

<sup>141</sup> Rink 2003:320 (min utheving).

<sup>142</sup> Uttrykket *sannhetens øyeblikk* er hentet fra Ernest Hemingways berømte bok om tyrefekting fra 1932, *Death in the Afternoon*, hvor han lånte «moment of truth» fra det spanske «el momento de la verdad». Her brukes det til å beskrive det avgjørende øyeblikket når toreadoren ga tyren dødsstøtet (et svært betydningsfullt øyeblikk også for tyren).

situasjoner. Det kan være når utøveren står foran sitt publikum i en konsertsal, eller når det er snakk om et *virtuelt* publikum, f.eks. i forbindelse med et opptak, som jo gjerne finner sted i et lydstudio eller i et tomt konsertlokale. Samspillet mellom musikken, utøveren, lokalet og publikum (eller mikrofonene) krever alltid nye tilnæringsmåter, og ansporer til nytenkning.

Kanskje er det riktigere å snakke om *nyhandling*, siden en stor del av de musikalske hendelsene er unndratt refleksjonens lys. Til tross for omhyggelige forberedelser er det alltid noe som tilsynelatende ikke defineres og uttrykkes før i selve øyeblikket. Det snakkes ofte om inspirasjon, men diskusjonen blir lett upresis og preget av lettvint omgang med begreper hentet fra metafysikken. Det er bedre å hente teorier fra pedagogikk og filosofi for å forklare hva som egentlig skjer. Selve situasjonen bør studeres nærmere, og siden denne er uløselig forbundet med et subjekt, velger jeg å hente erfaringer fra min egen virksomhet. Selv om det som drøftes i større og mindre grad har relevans for all slags musikk, vektlegges 1700-tallet i den videre diskusjonen. Min erfaring fra andre stilarter bidrar til å befeste inntrykket av at dette er noe som er knyttet direkte til musikeren, og ikke til et bestemt repertoar.

Det som skjer i et slikt «avgjørende øyeblikk» kan belyses fra mange vinkler. Jeg velger å konsentrere meg om teorier som vekker gjenklang hos meg selv: et par pedagogisk/psykologiske perspektiver og et filosofisk perspektiv. Michael Polanyi, med sine teorier om taus kunnskap, har bidratt til å utvide vår forståelse for handlingsmønstre basert på ikke-verbale uttrykk, og har satt mange av premissene for den senere diskusjonen omkring kunnskaps- og ferdighetstilegnelse.<sup>143</sup> Psykologen John A. Sloboda har skrevet presist og sammenfattende om ulike retninger og områder innen kognitiv psykologi og musikk.<sup>144</sup> Siden selve situasjonen *oppleves som subjektiv*, finner jeg det også riktig å forsøke å beskrive det hele innenfra.

---

<sup>143</sup> De viktigste poengene i Polanyis filosofi har jeg hentet fra *The tacit dimension*, utgitt på norsk som *Den tause dimensjonen* (Polanyi 1983 og 2000).

<sup>144</sup> Jeg har særlig hatt glede av *The musical mind: the cognitive psychology of music* (Sloboda 1985).

Eksistensfilosofen og antisystematikerens Søren Kierkegaards oppfordring til å eksistere i valget og i «nuet» er stimulerende lesning.<sup>145</sup>

### 3.5.1 Refleks eller refleksjon

For meg er det en naturlig del av musikkutfoldelsen å *ikke* innstudere alt i minste detalj, særlig når det gjelder musikk fra tradisjoner hvor vi vet at nettopp utøverens personlighet gjerne får sette sitt preg på musikken. Dette gjelder naturligvis i veldig stor grad improvisasjon, en ferdighet som er lavt prioritert i dagens «klassiske» musikkliv, men som var høyt verdsatt på 1700-tallet. I barokkmusikk spiller dessuten ornamenten en viktig rolle, også på dette plan: Mange av dem er i utgangspunktet forholdsvis frie, og formes av utøverens fantasi og tekniske ferdigheter slik at de bidrar til det musikalske uttrykket. Allerede når jeg velger ord som skal beskrive dette, ser jeg at det lett kan fortone seg som en tredelt prosess: fra fantasi og en forestilling, eller i det minste en anelse, om hvordan det skal bli, via teknikk og frem til et klingende resultat. Jeg vil likevel hevde at prosessen er todelt, siden teknikken og resultatet er to sider av samme sak, eller rettere: De er avhengige av hverandre. Teknikken skaper resultatet i samme sekund som den aktiviseres. Fantasien, derimot, som «finner opp» eller «finner frem» ornamentet, er virksom litt tidligere i prosessen. Dette peker på en grunnleggende forskjell på komponist og utøver: komponisten har tid til å vurdere alternativer, mens utøveren må prestere noe i øyeblikket. Han må akseptere den første og beste løsningen som dukker opp.<sup>146</sup>

For utøveren oppleves dette sannhetens øyeblikk som om alt dette foregår nærmest samtidig. Det er ikke tid til å stoppe opp for å overveie flere alternativer, heller ikke å vurdere dem som gode eller dårlige valg i forhold til stilistiske kriterier eller historiske kilder. Et konkret eksempel hentet fra barokkmusikken: Når jeg kommer frem til en harmonisk kadens, rekker jeg ikke å vurdere hva som passer best: skal jeg avslutte den obliga-

---

<sup>145</sup> Jeg skriver: «oppleves som subjektiv» og håper at min fremstilling av disse tankene gjør det klart at dette er det eneste mulige. Essensiell litteratur har vært Kierkegaards *Frygt og Bæven* fra 1843 (ny utg. 2003) og Arne Næss' utvalg av Kierkegaards tekster (Næss 1966).

<sup>146</sup> For en forståelse av improvisasjon og komposisjon fra et psykologisk perspektiv, se «Composition and improvisation» i Sloboda 1985:102–50.

toriske trillen med antesipasjon eller med etterslag? Først i ettertid kan jeg tillate meg å kjenne etter om mitt valg var et godt valg. I øyeblikket eksisterer bare handlingen; det er noe *umiddelbart* som skjer, et valg som foretas uten refleksjon og vurdering. Det er mer refleks enn refleksjon; det er nesten som om det går en direkte linje inn til ... hva? Er det komponisten som nikker anerkjennende fra parnasset?<sup>147</sup> Om vi i dag har vanskeligheter med å akseptere direkte kommunikasjon med avdøde forbilder, må vi nok innrømme at innflytelse fra historien spiller en viktig rolle, om enn på et mindre metafysisk plan: Det er naturligvis erfaring og omgang med historiske kilder som har lært meg at det *akkurat her* skal være en eller annen form for trille, selv om det ikke er indikert i notene.

### 3.5.2 Eksperten

I følge nyere læringsteori passer dette godt med definisjonen på en *ekspert*, en som har tilegnet seg en ferdighet fullt og helt. Eksperten vet både hva som skal oppnås og hvordan det skal gjøres. Han trenger ikke bruke tid på å velge mellom alternativer:

Når man først har tilegnet seg en ferdighet, krever det ikke noen bevisst eller ubevisst regeletterlevelse å handle, like lite som det krever at man har en representasjon av sitt mål i tankene. Kroppen vår reagerer simpelthen på situasjonens krav.<sup>148</sup>

Denne beskrivelsen, hentet fra en artikkel av Hubert og Stuart Dreyfus om forskjellige stadier av kompetanse som gjerne formidles gjennom *mesterlære*, en urgammel pedagogisk tradisjon med gyldighet både i arbeidsliv og oppdragelse, passer også godt når det gjelder referansen til lover og regler. Dreyfus-brødrene snakker jo nettopp om bevisst eller ubevisst regeletterlevelse. Særlig innen fagfelt som oppføringspraksis er det fristende å lete etter regler som håndfast og tydelig skal vise oss den «riktige» veien å gå.

Foreløpig lar vi mesterlæren og det pedagogiske perspektivet ligge, og konsentrerer oss om ekspertens kunnskap og hvordan denne internali-

---

<sup>147</sup> Se s. 61 for et illustrerende sitat, hentet fra Zelters brev til Goethe om forholdet til Bach som autoritet.

<sup>148</sup> Nielsen og Kvale 1999:52.

seres. En stor del av denne kunnskapen er vanskelig å få øye på og uttrykke med ord. Den vises gjennom handling og kalles ofte *ferdighetskunnskap*.<sup>149</sup>

Brødrene Dreyfus, kjent for sine studier om læringsprosesser, beskriver fem ulike stadier: Som novise, via viderekommen nybegynner, kompetent aktør, dyktig utøver og til slutt ekspert, tilegner vi oss ferdighetskunnskapen. Dette kan illustreres gjennom beskrivelse av to ferdigheter: bilkjøring og sjakkspill, som begge viser typiske trekk ved motoriske og intellektuelle ferdigheter. Utviklingen fra novise til ekspert karakteriseres ved en glidende overgang fra hvordan utøveren lærer å følge ikke-situasjonsbestemte regler og råd til han oppnår økt oppmerksomhet overfor situasjonsbestemte valg. Med kompetansen kommer også et økt emosjonelt engasjement. Prøving og feiling, og de resulterende positive og negative erfaringer, bidrar til å forsterke vellykkede reaksjoner og svekke de mislykkede. Slik utvikles dyktighet, og refleksjon blir mer og mer erstattet av intuisjon:

In our model, the expert acts intuitively in contrast to the traditional view where the expert thinks, solves problems, reasons and makes conscious and unconscious decisions.<sup>150</sup>

Vi kan gjøre oss noen betraktninger omkring en musikers utvikling når han gjennomgår de samme fem stadier. Til å begynne med har han mer enn nok med å frembringe toner og lære riktige grep og fingersetninger. Dette er elementære (men ikke nødvendigvis enkle) forutsetninger som kroppen må mestre før noe emosjonelt uttrykk kan formidles. Kontekstuavhengige regler gjelder; for å frembringe en bestemt tone eller klang skal bestemte motoriske handlinger gjennomføres. Senere stilles andre krav: De samme grepene blir midler til et mål, og de enkelte tonene skal helst formes til en melodi. Mulighetene blir mange; det finnes et overveldende antall måter å forme denne melodien på. På dette stadiet er ikke musikeren i stand til å velge selv, han må stole på sin lærer og sine noter:

---

<sup>149</sup> Monika Nerland (1999) drøfter musikerens yrkeskunnskap og legger stor vekt på ferdighetskunnskap, «kunnskapens *aktivitetsaspekt*». Det dreier seg her mer om hvordan ting *gjøres* enn hvordan de *er*. Dette beskrives også som prosedural kunnskap.

<sup>150</sup> Dreyfus-brødrene i intervju med Steen Wackerhausen, sitert etter Nerland 1999:82.

Da det på dette tidspunktet ikke finnes noen fornemmelse av hva som er viktig i en gitt situasjon, blir utøvelsen nerveslitende [...] Den kompetente utøver [her: musikeren] søker derfor nye regler og resonnementer som kan hjelpe ham eller henne med å bestemme seg for en plan eller et perspektiv.<sup>151</sup>

Utøveren føler etter hvert stort ansvar for sine handlinger. Med ansvaret følger opplevelsen av glede når noe lykkes, og selvstendigheten vokser. Opplevelsen av å ha en forestilling om hvordan en frase skal formes hører hjemme her. Å ha en personlig mening om musikalske forløp bunner i erfaring, men også selvstendighet og tillit til egne evner. For en musiker er dette spesielt viktig. Ordet selvstendighet dukker ofte opp i undervisnings-sammenheng, og gjerne også i studieplaner for instrumentalundervisning. Det figurerer både som et endelig mål for studentens utvikling og som metode underveis, i form av «selvstendige arbeidsformer».<sup>152</sup>

I musikken har vi både enkle og kompliserte oppgaver vi må løse, og mange slags kreativitet å forholde oss til. I barokkmusikk kan vi tenke oss et kontinuum fra det enkle til det kompliserte. På det musikalske plan tilsvaret dette: fra klisjeer til kreativitet. På den ene siden av skalaen finner vi helt enkle og rutinepregede situasjoner, hvor vi trenger umiddelbare reaksjoner og adekvate motoriske handlinger for å realisere musikalske intensjoner. Disse er oftest formidlet gjennom noteskrift og hører til basisferdigheter. Et eksempel kan være hvordan man lærer å frembringe bestemte toner på et bestemt instrument. Litt mer komplisert blir det når f.eks. et ornamenttegn skal realiseres. Leser vi historiske kilder, kan vi få ganske nøyaktige råd med hensyn til hvilke fingre vi skal benytte, hvilken tone ornamentet begynner på, og f.eks. en trilles hastighet, dynamikk og avslutning. Dette øver vi inn slik at det sitter «i fingrene», og kan på kort varsel utføre dette i overensstemmelse med stilistiske krav.

Her er det ganske strenge begrensninger, men det er likevel rom for individuelle forskjeller. Noen av disse påvirkes av utøverens personlige preferanser, andre av den musikalske sammenhengen. Disse ornamentene, som vi treffer på overalt i barokkmusikk, hører til de såkalt «vesentlige» ornamentene.

---

<sup>151</sup> Brødrene Dreyfus i Nielsen og Kvale 1999:54f.

<sup>152</sup> Se f.eks. ordbruken i *Studieplan for utøverstudiene – kandidatstudiet*, Norges musikkhøgskole, rev. utgave fra august 1998.



Beveger vi oss videre til andre typer dekorasjoner, overlates mer og mer til utøveren. På denne enden av skalaen finner vi de «frie», ofte kalt «vilkårlige», ornamentene.<sup>153</sup> I prinsipp snakker vi her om improvisasjon innenfor visse rammer. Hvorvidt disse rammene er historisk korrekte eller ikke, spiller ingen rolle for resonnementet. En langsom sats fra barokken kan utsmykkes med omfattende ornamentikk som gjerne forandrer selve melodien. Vi kan godt sammenligne utøveren med en sjakkmeister, som har tusen muligheter, men bare ett mål: å slå motstanderen. Musikeren har også ett mål: å bevege tilhøreren.<sup>154</sup> Sjakkspilletts regler kan sammenlignes med rammene musikeren beveger seg innenfor. Disse rammene kan være preget av selvpålagte restriksjoner som følge av et musikksyn, som f.eks. å spille «autentisk» eller «riktig», men de er også påvirket av instrumentets egenart, og ikke minst av utøverens dyktighet.

Når vi blir eksperter, trenger vi ingen reflekterende bevissthet for å velge, eller for å handle, men vi er likevel ikke fri fra påvirkning. Historien er med oss på mange vis, både musikkhistorien, hvert enkelt verks historie, og vår egen historie. Den umiddelbare musikkutøvelsen skjer på en bakgrunn av viten og erfaring; det handler om musikken som en historisk hendelse, men også om hvordan vi fremfører den i øyeblikket. Det virker som om det er to slags viten vi har bruk for, teoretisk og praktisk viten; det handler både om *hva* og *hvordan*. Kunnskap om musikken er *å vite hva*, og ferdighetene som er nødvendige for å få den til å klinge er *å vite hvordan*.<sup>155</sup>

### 3.5.3 Taus kunnskap

Å forklare hva det er *å vite hvordan* er like vanskelig som å beskrive i ettertid hva som skjer i det avgjørende øyeblikk. Det dreier seg om *taus kunnskap*, en form for kunnskap som ofte forbindes med motoriske ferdigheter som f.eks. å sykle. Vi kan ikke forklare nøyaktig hvordan det foregår,

---

<sup>153</sup> Begrepene «vesentlige» og «vilkårlige» ornamentter er hentet fra J.J. Quantz' bok om fløytespill, hvor han systematiserer flere hundre års tradisjon. Mer om dette i den engelske utgaven av boka, Quantz 1966 [1752]:91, særlig fotnote 2.

<sup>154</sup> Naturligvis gjelder det også å imponere, men personlig deler jeg Quantz' syn: Det viktigste er «das Herz [zu] rühren: welches doch der wahre Endzweck, und das schwereste in der Musik ist.» Quantz 1974 [1752]:120. Å bevege tilhøreren er altså både «det viktigste og det vanskeligste i musikken».

<sup>155</sup> Å vite *hvordan* er ikke kunnskapen om ferdigheten, men selve ferdigheten.

men vi får det til; vi mestrer oppgaven. «We can know more than we can tell», sier Michael Polanyi.<sup>156</sup> Han har fått mye av æren for å utvide begrepet kunnskap til å omfatte implisitt viten, som han hevder er grunnlaget både for persepsjon og aksjon. Den finner sitt uttrykk i aktivitet og uttrykker seg direkte, uten refleksjon og verbalisering.

Å sykle kan beskrives anatomisk og fysiologisk (og selvsagt på utallige andre måter) i forhold til vår kropp og de bevegelser kroppen utfører i samspill med sykkelen og naturen. Handlingen kan beskrives som et fysisk fenomen og sikkert også kjemisk og biologisk, men beskrivelsen er ikke det samme som følelsen av å sykle. Det er den syklende selv som *vet hvordan*, og han kan sykle når han vil, uten å måtte tenke igjennom hvilke bevegelser han må gjennomføre for ikke å falle av sykkelen. Han trenger heller ingen dyp innsikt i naturvitenskap eller sykkelens mekaniske beskaffenhet. Noen vil innvende at det her er en del *hva*-kunnskap som er underforstått; en syklist vet hva en sykkel er, og *kunnskap* om redskapet eller verktøyet er til en viss grad nødvendig for å utføre en handling, ikke bare fortrolighet med handlingen. Spørsmålet er også om det å sykle kan reduseres til tillært, automatisert ferdighet, og at dette derfor ikke har så mye med kunnskap å gjøre.

Tildels skyldes innvendingene ulike definisjoner på ord som kunnskap, viten og ferdighet. Likevel er det lett å få øye på paralleller i musikkens verden. Dette kan sammenlignes med å lære seg å spille et instrument. Etter hvert blir mange av ferdighetene automatisert, og vi trenger ikke lenger reflektere over hvilke fingre som skal plasseres riktig for å oppnå det ønskede resultat.

Mer interessant blir det når musikeren står overfor mer kompliserte valg. Da er det mer passende å sammenligne en musiker med en dyktig sjakkspiller, som før neste trekk har nesten uendelige mange muligheter å ta stilling til, flere enn han kan reflektere over. Likevel, ved å stole på sin

---

<sup>156</sup> Polanyi 1983:4. I den norske oversettelsen av boka, *Den tause dimensjonen* (Polanyi 2000) heter det at «*vi kan vite mer enn vi kan si.*» Det er tydelig at ulike oversettelser endrer både fokus og innhold av fyndige setninger som siteres ofte. I en artikkel har poenget blitt til «*Vi vet mer enn vi kan uttrykke*» (Duesund 1994:9). «*Vi vet mer enn vi kan gjøre rede for*», ville være mer passende. Det er naturligvis vanskelig å beskrive ikke-verbalisert kunnskap med ord, men poenget må være at kunnskapen likevel uttrykkes, ikke ved hjelp av ord, men i handling.

intuisjon, foretar han valg som i ettertid blir vurdert som hensiktsmessige. Akkumulert kunnskap og erfaring er avgjørende for selve sjakktrekket, men bevisstheten om *alle* mulige fremgangsmåter er ikke til stede. Det er umulig å reflektere over fordeler og ulemper ved alle variantene. Dette oppleves ikke som å ta et valg; det føles mer som om det gode trekket ligger «i kroppen». På samme måte kan det for en musiker virke som om et godt egnet ornament «ligger i fingrene» idet det utføres.

Dette sier oss også noe om oppføringspraksis. Ligger ornamentet godt i fingrene, må det også ligge godt for instrumentet. Samspillet mellom instrument og utøver spiller en stor rolle i utvelgelsen og utførelsen av ornamentet, og da blir det igjen fristende å hevde at nettopp bruk av tidstypiske instrumenter og spilleteknikk vil fremme en musikkutøvelse som, i det minste på dette plan, peker mot det historisk sannsynlige. Selv om vi holder det autentiske aspektet (og dets mulige etiske implikasjoner når det gjelder «korrekt» og «ukorrekt») utenfor, er det ikke vanskelig å se en naturlig sammenheng mellom instrument, spilleteknikk og de aktuelle musikalske virkemidler.

At kroppen vet mer enn hodet, kan også belyses fra en musikkpsykologisk synsvinkel. Sosiologen David Sudnows lille selvbiografiske bok *Ways of the Hand*, som handler om hvordan han i voksen alder lærte å spille jazzpiano, beskriver en spennende prosess med gyldighet også for andre stilarter.<sup>157</sup> Han opplevde det som om selve hånden var med på å påvirke selve skapelsesprosessen (improvisasjonen) med bevegelsens nødvendige logikk, og ikke bare opererte som et lydlig redskap for abstrakte musikalske ideer.<sup>158</sup>

I *Att spela Taube* beskriver Olle Edström en lignende prosess, hvor han reflekterer over sine mer eller mindre spontane innspillinger av svenske viser. Både Sudnows og Edströms beskrivelser er sterkt narrative; begge forfatterne benytter seg av introspektive metoder og har mye til felles. De skildrer sine forsøk på å skimte sporene av ubevisstheten, men erkjenner samtidig påvirkninger av ytre rammer som f.eks. instrumentrelaterte be-

---

<sup>157</sup> Sudnow 2001. Se Sloboda 1985:143–48 for en kortere versjon av Sudnows ordrike beskrivelse.

<sup>158</sup> Se også Eric F. Clarke, «Generative principles in music performance», i Sloboda 1988:6. Clarke drøfter her tre måter å improvisere på, måter som forøvrig Olle Edström også til en viss grad gjenkjenner og beskriver nærmere i Edström 2009.

grensninger. Edström uttrykker det slik: «Inspirationen – antingen den går att medvetandegöra eller ej – styr kreativiteten i en viss riktning, men det går inte att spela något som är idiomatiskt omöjligt.»<sup>159</sup>

På det psykologiske plan er det ingen grunnleggende forskjell mellom improvisasjon i jazz- og viserepertoar og øyeblikkets musikalske utsmykninger i barokkmusikk. At de estetiske og stilistiske rammene er forskjellige, bør ikke hindre oss i å se at det i praksis er det samme fenomenet som beskrives. Vi kan forstå slike prosesser som å strukturere musikalske impulser innenfor estetiske rammer.<sup>160</sup> Hos en utøver, enten han spiller jazz, viser eller barokkmusikk, behandles bevisste, kognitive impulser parallelt med ubevisste impulser, og improvisasjonen tar form påvirket av denne prosessen og «feedback» fra omverdenen. Etter hvert, når øvelse til slutt «gjør mester», skjer mer og mer av dette uten bevissthet og kontroll, slik at kompliserte motoriske enheter som er innøvd på forhånd tilsynelatende bare «er der» når det er behov for dem. Dette kan ikke bare være helt nye tanker. Mange av lærebøkene i ornamentikk fra senrenessansen og barokken egner seg godt til å utforske disse estetiske rammene. Foruten ferdig ornamenterte melodier finnes det også utallige eksempler på melodiske formler som kan plasseres på passende steder. En stigende sekund kan spilles på 10 ulike måter i følge Sylvestro Ganassis bok fra 1535.<sup>161</sup> Andre bøker fra 15- og 16-hundretallet viser oss lignende tabeller, og langt inn i 1700-tallet synes dette å være en foretrukket metode for å lære seg å variere eller forskjønne melodien. Johann Joachim Quantz har et eget kapittel om «Måten å fremføre en adagio», hvor han gir oss en hel sats som musikkeksempel, men også et kapittel om «Frie variasjoner (willkührliche Veränderungen) over enkle intervaller».<sup>162</sup>

Prinsippet er akkurat det samme som hos Ganassi mer enn to hundre år tidligere, men Quantz gir oss enda flere formler for hvert intervall. Ved å øve inn disse formlene, gjerne i alle tonearter, og etter hvert finne på nye formler selv, tilegner utøveren seg et stort repertoar av melodiske dekora-

---

<sup>159</sup> Edström 2009:56. At et (historisk) instrument ikke alltid er en begrensning drøftes i avsnitt 3.5.5.

<sup>160</sup> Se Jeff Pressing, «Improvisation: methods and models», i Sloboda 1988:151.

<sup>161</sup> Ganassi 1956 [1535]:20.

<sup>162</sup> Quantz 1974 [1752]:136–51 (Von der Art das Adagio zu spielen) og ibid.:118–35 (Von den willkührlichen Veränderungen die simplen Intervalle).

sjoner som kan brukes i mange sammenhenger, men som likevel, ut i fra musikalske hensyn, bør tilpasses hver enkelt situasjon. Disse situasjonene vil nødvendigvis ligne på hverandre innenfor samme stil.

Tidligere hevdet jeg at fantasien «finner opp» eller «finner frem» ornamentet (i eksemplet med utformingen av en trille i en harmonisk kadens). En trille er en forholdsvis begrenset arena for nye påfunn, særlig hvis vi ønsker å holde oss innenfor stilen. Det faller naturlig å «finne frem» eller velge stilriktige klisjeer fra vår akkumulerte erfaring. Friere utsmykninger av melodien og improvisasjoner over akkordrekker må «finnes opp», men bruker vi Quantz' tilnæringsmåte ligner i grunnen prosessen på den foregående; det er kvalitativt sett det samme som skjer, men det er en mer kreativ handling.

### 3.5.4 Samspill

Foreløpig har jeg drøftet den enkelte utøvers forhold til taus kunnskap og «avgjørende øyeblikk», men hva skjer i en samspillsituasjon?

I mange år underviste jeg på et internasjonalt sommerkurs for barokkmusikk i Trondheim. Lærerkonsertene utgjorde alltid en viktig del av dette kurset. Et konkret eksempel fra en av disse konsertene kan belyse samspilletets sannhetens øyeblikk: På prøver til lærerkonsert og opptak møtte jeg kolleger fra mange land, og sommeren 1987 kom de fra USA, Holland, England, Sverige og Norge. Vi hadde veldig kort tid til innstudering av et stykke fransk barokkmusikk. Nettopp denne musikken er i høy grad avhengig av en felles forståelse for musikalske fenomen som ikke er notert med konvensjonell noteskrift. Det er vanlig å legge til små ornamentter på bestemte steder (som ikke er spesifisert i notene), og dessuten er utførelsen av de ornamentene som *er* indikert, i stor grad «underforstått». Enda mer påfallende er at vi ofte spilte i en lett ujevn rytme der selve notebildet foreskriver en jevn strøm av like noteverdier (igjen: Dette gjelder også bare visse steder, og valget av akkurat *hvor* dette skal skje er også underforstått).<sup>163</sup> Uten forutgående diskusjon følte det naturlig for oss alle å

---

<sup>163</sup> Dette fenomenet, også kalt *inegalitet*, forekommer særlig i fransk barokkmusikk og er beskrevet utførlig av bl.a. François Couperin i hans lærebok i cembalospill fra 1716. Se Couperin 1974:49.

velge de samme utførelsesmåtene og de samme rytmiske endringene på de samme stedene. Hvordan kunne dette gå til?

I Polanyis teori om taus kunnskap spiller det *subjektive* en viktig rolle på flere plan:

Det å kjenne igjen en *person* i utøvelsen av en ferdighet eller i spillet av et parti sjakk, tilhører forståelsen av disse tingene [som gjør rede for sammenhengen i helheten]. Vi må anta at vi står overfor en koordinert opptreden, før vi i det hele tatt kan forsøke å forstå den.<sup>164</sup>

Dette kan sees i sammenheng med begrepet *innlevelse* (indwelling), som også står sentralt.<sup>165</sup> Ved å studere en dyktig sjakkspillers mange partier, kan en ivrig student leve seg inn i hans ånd. Han lever seg inn i sjakk-mesterens verden gjennom hans handlinger, og ved en bedre forståelse for delene (hvert enkelt parti og dets spesielle forløp), kan han oppnå bedre ferdigheter i *selve det å spille sjakk*, nemlig helheten. Her er det *personen*, sjakkmesteren, som gjør rede for sammenhengen i helheten (a comprehensive entity), men vi kan også forestille oss at noe av det samme gjelder objekter, eller tankekonstruksjoner: «For et livløst fast objekt blir også kjent gjennom at vi forstår delene som vi retter vår oppmerksomhet *fra* for å rette den *mot det* som objekt.»<sup>166</sup>

La oss tenke oss at en musikalsk stil kan tre inn i sjakkmesterens sted. En musikalsk stil er en tankekonstruksjon. Den dannes for å beskrive og ordne, skille fra hverandre og gruppere sammen forskjellige musikalske fenomen.<sup>167</sup> Omgås vi mye musikk i samme stil blir vi fortrolig med de musikalske virkemidlene. Vi blir i stand til å kjenne igjen tidstypiske og stil-typiske trekk, og kan skille disse fra komponistenes personlige uttrykks-former. Fortsetter vi med Polanyis analyse, kan vi sidestille Polanyis subjekt

---

<sup>164</sup> Polanyi 2000:38.

<sup>165</sup> «The theory of tacit knowing [holds that] dwelling in our body clearly enables us to attend *from it to* things outside....We may say that when we learn to use a language, or a probe, or a tool, and thus make ourselves aware of these things as we are of our body, we *interiorize* these things and *make ourselves dwell in them*....Such indwelling is not merely formal; it causes us to participate feelingly in that which we understand.» Sitatet (etter Jha 2002:80) er hentet fra Polanyi 1966.

<sup>166</sup> Polanyi 2000:39.

<sup>167</sup> En ganske vidtfavnende definisjon: «For the historian a style is a distinguishing and ordering concept, both consistent of and denoting generalities; he or she groups examples of music according to similarities between them.» Se Pascall 2005.

(koordinert opptreden) med en bestemt komponists musikalske stil. Ved å fremføre mye av hans musikk får vi et inntrykk av komponistens personlige musikalske smak.

I episoden jeg refererte til ovenfor, befant vi vel oss på et mer generelt nivå. Det er mer hensiktsmessig her å referere til begrepet «fransk stil», som omfatter musikk av Lully, via Marais til François Couperin, som faktisk også hadde skrevet stykket vi spilte: *Concert dans le Goût Théâtral*.<sup>168</sup> Vi hadde ikke spilt denne musikken sammen før, heller ikke hadde noen av oss studert med hverandre. Flere hadde fått sin utdanning ved samme lærested, men ikke på samme tid, og med forskjellige lærere. En felles forståelse for oppføringspraksis var naturligvis tilstede, men dette kan vanskelig forklare at vi var så samstemte i vår tolkning. Fenomenet er lettere å gjøre rede for som et resultat av en felles oppfatning av musikalsk stil. Denne oppfatningen var bygget på at vi alle hadde beskjeftiget oss mye med nettopp denne spesielle stilen, og mye musikk av akkurat Couperin. Det var ikke mesteren selv som hadde instruert oss, men hans krets av stilistisk sett samstemte og samtidige kolleger, uttrykt gjennom deres musikk. For å bruke Polanyis terminologi: Ved å studere deler, hadde vi kommet frem til en kunnskap om en helhet.<sup>169</sup>

Det var umulig på forhånd å gjennomgå alle valgene som hver enkelt musiker lynraskt måtte foreta i selve fremføringsøyeblikket. En diskusjon på teoretiske premisser, f.eks. basert på vurderinger av historiske kilder, ville dessuten ødelegge umiddelbarheten, en avgjørende ingrediens i en levende musikkopplevelse. Dersom vi hadde forsøkt å forklare detaljene for hverandre i ettertid, ville vi sannsynligvis også vært uenige, i hvert fall tilsynelatende, siden ordvalg og definisjoner gjerne er farget av personlig og kulturell bakgrunn. Vår samstemte praksis viste imidlertid at vi tok del i en felles, men taus, kunnskap om oppføringspraksis innenfor en stilistisk ramme.

---

<sup>168</sup> Utgitt i 1989 på lyd-kassett *Ringve Museum vol. 5: Ringve Museum International Summer Course in Early Music* (RMC 60 005).

<sup>169</sup> Den foregående diskusjonen medfører dessverre store muligheter for «gale» vurderinger av stilistiske kriterier. Couperins eventuelle særpreg blir dårlig ivaretatt dersom det er «fransk stil» vi tror vi har tilegnet oss, og ikke Couperins personlige preferanser. Jeg skriver: «vi tror vi har tilegnet oss», siden dette er prinsipielt umulig å verifisere.

### 3.5.5 Instrumentet som pedagog

Taus kunnskap kan være både av praktisk og intellektuell karakter. Å sykle kaller vi en praktisk ferdighet, mens å plassere ornamenter på riktig sted hører mer til den intellektuelle sfære. Å improvisere er en enda mer kreativ prosess. Disse ferdighetene er ikke verbale i sin meddelelsesform, men uttrykker seg direkte i bevegelse og handling.

Dette har vidtrekkende konsekvenser for hvordan denne kunnskapen best kan formidles videre. Som tidligere nevnt er *mesterlære* en tradisjonsrik form for læring, spesielt innen det vi kan kalle ferdigheter. Eksemplets makt og personlig autoritet er nødvendig; den tradisjonelle undervisningen av type mester/svenn har spilt og spiller fortsatt en stor rolle i en effektiv formidling av musikalske tradisjoner. For dem som er interessert i historisk musikkutøvelse, ikke bare som den muligens «engang var», men som 1700-tallets toneangivende kunstnere og pedagoger ønsket den skulle være, er det et sørgelig faktum at den levende formidlingstradisjonen er brutt.

Kunnskap kan imidlertid også formidles av mer eller mindre presise verbale eller grafiske beskrivelser. Fra barokken har vi mange skriftlige kilder med presise og ordrike fremstillinger av hvordan det skal spilles.<sup>170</sup> Like viktige er påminnelsene om hvordan det *ikke* skal gjøres, og disse bør fungere som nyttige korrektiver i mangel av levende læremestere.

En type ferdighetskunnskap vi ofte glemmer, er nettopp mulighetene for læring som ligger i selve instrumentet. Her er det instrumentet som opptrer i rollen som mester. Svensnen (utøveren) må selv utforske instrumentets klangverden i samspill med riktig repertoar. De som er heldige og har anledning til å spille på et spesielt godt instrument fra barokken, kan lære mye av dets iboende muligheter. Instrumentet gir oss i det minste ett fotfeste i fortiden, selv om vår egen tid er med i samspillet, i form av den usikre, men forhåpentligvis åpne læregutten.

Den belgiske fløytisten Barthold Kuijken fortalte meg en gang at han hadde vært usedvanlig heldig. Relativt tidlig i sin karriere kom han over et fantastisk godt instrument, som han senere fikk kjøpt. Gjennom Kuijkens

---

<sup>170</sup> Quantz' gode råd er omtalt i avsnitt 3.5.3. Her handlet det hovedsakelig om hans utsmykning av intervaller, men i «Von der Art das Adagio ...» (1974 [1752]:136–61) beskriver han både med ord og tegn hver enkelt tone og dens plass i de musikalske frasene i en hel Adagiosats.



internasjonale karriere og pedagogiske virksomhet har nettopp dette instrumentet, en fløyte av G.A. Rottenburgh fra omkring 1750, spilt en avgjørende rolle for utviklingen av barokkfløytespillet i nyere tid. Fra et pedagogisk perspektiv kan denne rollen beskrives slik:

Et musikkinstrument kan forstås som en materialisert effekt av musikalske forestillinger, klangidealer og mekanismer for toneproduksjon [...] og virker strukturerende på praksisene til individer som tar det i bruk.<sup>171</sup>

Her henvises det både til hvordan det klinger og hvordan det undervises.

Sangere er i en særstilling. Instrumentet deres har ikke gjennomgått en rivende teknisk utvikling, slik som de fleste andre instrumenter. Utvikling forstås her synonymt med forandring; det er få, om noen, endringer i konstruksjon og materialer som utelukkende har tilført nye muligheter. Satt på spissen: Sangerne har ingen instrumenter fra fortiden. De har ingen håndfaste, fysiske objekter som stimulerer deres fantasi og kan inspirere dem i jakten på et tidstypisk uttrykk. Dette kan kanskje forklare den noe uforstående holdningen mange sangere har til tidligmusikkbevegelsens krav til passende «nye» klangidealer. Mens instrumentalisten finner stimulerende utfordringer i samspillet med sitt instrument og dets «annerledeshet» i forhold til instrumentets moderne slektning, har sangeren nesten for mange muligheter, og få konkrete holdepunkter.

Den menneskelige stemme kan brukes til å uttrykke nær sagt alle slags følelser på alle mulige måter, som uttrykksmessig sett kan stå svært langt fra hverandre. I vår tid opplever vi tydelige eksempler på ekstreme forskjeller, fra en popsangers erotiske hvisken til en operasangers voldsomme dynamikk, fra etnisk sang fra alle verdenshjørner til amerikansk blues. Gyldige klanger i en genre er utillatelige i en annen. Foreløpig har det vært for lite fruktbar eksperimentering blant sangere som fremfører tidligmusikk. Det diskuteres gjerne hva som er tillatt av sanglige uttrykksmidler og hva man må fjerne, f.eks. vibrato, men det hadde vært bedre å bruke tid og krefter på å lete etter klangfarger som kunne passe bedre sammen med tidsriktige instrumenter. Fravær av noe innebærer en begrensning, men burde også inspirere til nytenkning.

Den svenske Bachspesialisten Gunno Klingfors gjør nettopp dette i sin bok om sangteknikk på 16- og 1700-tallet.<sup>172</sup> Her beskriver han en puste-

---

<sup>171</sup> Nerland 2004:244.

teknikk som var sterkt påvirket og preget av samtidens klesplagg og kroppsholdning. Dette er tekniske forutsetninger som kan sammenlignes med et instruments fortrinn og vanskeligheter, og de gir visse føringer i forhold til hva som fortoner seg som et naturlig musikalsk uttrykk. Den moderne sangstilen er avhengig av utstrakt bruk av mellomgulvsmuskelen og støtteteknikk (Klingfors: lågandning) og favoriserer legatosang, mens den eldre pusteteknikken (högandning) passer bedre til sangteknikk og foredrag slik den beskrives i kildene fra 16- og 1700-tallet.<sup>173</sup>

Dessverre må Klingfors foreløpig nøye seg med en oppfordring til dem som vil gjenopplive gamle måter å synge på om å prøve dette, for i dag er det ikke lett å høre store klangforskjeller blant «spesialistene». Musikk av Monteverdi og Mozart blir formet med samme teknikk, og resultatet blir dermed lett preget av samme uttrykk.

Slik burde det ikke være. Dersom fordypelse i repertoar skaper fortrolighet til musikalsk stil ut over det som kan formidles i ord og tekster, kan vi tenke oss at sangere, med deres «ahistoriske» instrument, nesten har et fortrinn fremfor instrumentalistene. Gjennom spesialisering kan de la sitt instrument utvikle seg i samsvar med repertoarets krav. Etter hvert bør Monteverdi klinge annerledes enn Mozart. David Fuller oppfordrer også til dette:

There are a few practitioners of Baroque music who do specialize, who do confine themselves to a narrow range of styles and who steep themselves, morning and night, not only in the music but in everything that engendered and surrounded it. Of course they master the documents, but far more importantly they let the music and the instruments teach them everything they can. And they produce and produce. It is they who come closest to the music by the past by duplicating, in a very real way, the experience of the old musicians who also lived with this same repertory. *They go far beyond the point where they can explain what they do*, and thus beyond the point where what they do could ever have been transmitted by written documents.<sup>174</sup>

Dette gjelder naturligvis både instrumentalister og sangere. Markedets krav og livets ytre rammer gjør en slik spesialisering vanskelig, men den ville skape de beste forutsetninger for formidling av fortidens tause kunnskap.

---

<sup>172</sup> Klingfors 1990.

<sup>173</sup> Ibid.:9f.

<sup>174</sup> Fuller 1989:119f (min utheving).

### 3.5.6 Å gi fra seg kontrollen

Taus kunnskap, ferdigheter og ekspertkunnskap bygget på tidligere øvelser og erfaringer, samt instrumentets (og andre medspilleres) påvirkning utgjør en slags *kunnskapsbase* av musikalske formler og strukturer som kan kalles frem når behovet melder seg. Denne kunnskapsbasen står forhåpentligvis til rådighet for en utøver når han trenger den. I gode øyeblikk er han midt i en skapende prosess som ikke helt kan forklares med ord. Det virker som om det beste er å gi fra seg kontrollen, bli inspirert, og gi seg hen til musikken. Ingen steder er dette tydeligere enn når det gjelder improvisasjon.

Vi har lett for å tro at det bare er jazzmusikere som kan improvisere, så det er friggjørende og forbilledlig å høre den amerikanske Mozart-spesialisten og pianisten Robert Levin uttale i et intervju i norsk radio at en «konsert med improvisasjon [...] er som å bli dyttet utfor en bakke på rullestol. Du får ta det som kommer, og gjøre det beste ut av uhellene også.»<sup>175</sup> Han hevder at han lærte seg å improvisere ved hjelp av jazzmusikerens metode: «ved å gjøre det, og så gjøre det om igjen.» Dette klinger jo godt i et intervju. I virkeligheten har han også satt seg så godt inn i Mozarts tonespråk at han har utgitt egne versjoner av flere av Mozarts ufullstendige verk, bl.a. hans rekviem. Er dette relevante forberedelser eller juks?

Spørsmålet refererer til personlig kreativitet, både i og utenfor øyeblikket og med og uten viskelær. Selv improvisasjon er ikke alltid like nyskapende. Det kan også handle om hvilke melodiske eller harmoniske strukturer som hentes frem på riktig tidspunkt, og om allerede innøvde formler som plasseres på riktig sted til riktig tid. Tidligere viste jeg til Quantz' melodiske formler som basis for utsmykning. Lignende snarveier finnes også i jazzmusikk. Satt på spissen: «Some musicians do no more improvising than the stand-up comic who decides only in which order to tell the same jokes the same way at each performance.»<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Intervju med Halfdan Bleken fra NRK P2 (1997).

<sup>176</sup> David Sudnow, sitert i Sloboda 1988:8.

### 3.5.7 Spekulasjon

Alt dette forblir spekulasjon og foreløpig unndratt empirisk vitenskap. Heller ikke psykologien har stort å bidra med. I sitt referanseverk om kognitiv musikkpsykologi understreker John A. Sloboda i kapitlet «Composition and improvisation» at komposisjon er den minst undersøkte av alle musikalske prosesser.<sup>177</sup>

Det er heller ikke forsket så mye på kognitive prosesser relatert til improvisasjon. Spør vi hvordan skapende kunstnerne selv opplever en kreativ prosess, blir svarene lett påvirket av ufordøyde teorier og myter. Mange hevder at de føler det som om selve den skapende prosessen foregår utenfor deres bevissthet. De har heller ingen anelse om hva som satte det hele i gang. Sloboda tar til orde for et mer nyansert syn og poengterer at det er mange aspekter av dette som kan være tilgjengelige for bevisstheten. Problemet er at det må skildres i ettertid, og det blir da også automatisk et spørsmål om å huske. Hva velger hukommelsen å holde fast ved?<sup>178</sup>

Vi forstår også at det prinsipielt er lite som skiller komposisjon og improvisasjon, og dermed egentlig all kreativ musikkformidling, så lenge den ikke er preget av en mekanisk, autoritetstro, og derfor upersonlig, gjengivelse. Når alt foregår i øyeblikket, blir det enda vanskeligere å konstruere eksperimenter som kan gi oss ny viten om dette, og som ikke er uløselig forbundet med forsøkspersonen, selve utøveren, det musikalske subjekt. Det er det individuelle og subjektive som gjør en musikalsk opplevelse verdifull, også for publikum:

The essential characteristic of artistic creativity (and aesthetic objects) is a radical form of ambiguity and creativity, and while the expressive resources may be outlined, their precise disposition on any occasion can be accounted for only in retrospect, not predicted. Were this not the case, [...] we might all have given up going to concerts long ago.<sup>179</sup>

### 3.5.8 Historisk informert intuisjon

Polanyi hevder at vi er i stand til å vite (eller, satt på spissen: det *kan hende* at vi vet) mer enn vi er i stand til å uttrykke (med ord). Det er et utsagn

---

<sup>177</sup> Sloboda 1985:103.

<sup>178</sup> Ibid.:122.

<sup>179</sup> Clarke, i Sloboda 1988:24.

preget av en viss passivitet og, i verste fall, usikkerhet. Overfører vi Polanyis begrepsverden til kunst og musikk, ser vi at dette kan virke lammende; det er mer fruktbart å stole på sin ( gjerne tause) kunnskap og sine ferdigheter. En mer positiv variant er: «Vi vet mer enn vi tror vi vet». Tillit er essensielt. I det avgjørende øyeblikk har vi ingen tid å miste; vi må stole på vår egen *historisk informert intuisjon*, som bygger på stilforståelse og fortrolighet med instrument, spilleteknikk og repertoar. Å rette seg etter sin historisk informerte intuisjon er noe mer enn bare å stole på øyeblikkets inspirasjon. Uten erfaring, både av teoretisk og praktisk art, reduseres fremføringen til summen av overfladiske og nærmest tilfeldige valg. Dette påvirker resultatet i negativ retning.

Intuisjon markedsføres i dag på alle mulige måter. Vi kan gå på kurs for å utvikle våre intuitive evner. Orker vi ikke dette, kan vi kjøpe intuisjon på flaske.<sup>180</sup> Men begrepet har også en hederlig filosofisk historie. Platon brukte det til å beskrive en form for direkte erkjennelse. I fransk filosofi verdsettes intuitive evner høyt av Descartes, som etter all mulig tvil til syvende og sist blir stående ved sitt «cogito, ergo sum». Dette er et aksiom intuisjonen gir oss, og som det er umulig sette spørsmålstegn ved. Linjen går videre til Bergson, som i nyere tid hevder at intuisjon gir oss sikrere kunnskap enn intellektet. Uttrykk som *direkte erkjennelse* eller *ubevisst form av viten* går også igjen i vanlige leksika og ordbøker når intuisjon skal forklares.<sup>181</sup>

Polanyi er opptatt av kunnskap og viten, tilsynelatende noe helt annet enn det de fleste av oss forbinder med intuisjon. Psykologen David G. Myers hevder imidlertid i sin populærvitenskapelige bok om intuisjon at tanke, hukommelse og følelser/holdninger opererer på to plan. Målrettede og bevisste prosesser finner sted samtidig med automatiske og ubevisste prosesser. Makter vi å utnytte dette potensialet, får vi tilgang til nye ressurser. Hans fyndige konklusjon lyder: «We know more than we know we

---

<sup>180</sup> Internett kan tilby dyre dråper som «utvider din evne til å gjenkjenne og definerer den energetiske verden rundt deg og reforbinder deg med universets visdom». Se *Intuisjon* 2004.

<sup>181</sup> Som f.eks. denne, hentet fra *Store Norske leksikon*: «[I]ntuisjon [...] står for en umiddelbar og direkte anskuelse eller erkjennelse av kunnskapsobjektet, i motsetning til en trinnvis (indirekte, formidlet, resonnerende) erkjennelse». *Intuisjon* bør ikke brukes som synonym for *instinkt*, som har med nedarvede, ureflekterte handlingsmønstre å gjøre (Tranøy 2010).

know.»<sup>182</sup> Fjernt fra Polanyis fyndord «we can know more than we can tell» er det ikke.

Tør vi stole på vår historisk informerte intuisjon, oppdager vi forhåpentligvis i ettertid at vi valgte «riktig». Denne «riktigheten», den objektive sannheten, er det umulig å bli enige om. Positivismen står for fall, ikke bare i de kunstneriske disipliner, men også i naturvitenskapen. Igjen kan vi vende oss til Polanyi. Hans syn på sannhet og objektivitet har lite til felles med den vestlige naturvitenskapens tradisjonelle grunnholdning, hvor vi har å holde oss til det vi med sikkerhet kan erfare, og hvor universelle sannheter anses som uavhengige av subjektet:

The scientist's task is not to observe any allegedly correct procedure but to get the right results. He has to establish contact, by whatever means, with the hidden reality of which he is predicating [...] His conscience must therefore give its ultimate consent [and] accept [...] the duty of committing himself on the strength of evidence which can, admittedly, never be complete.<sup>183</sup>

Et annet sted heter det: «I conclude that it is of the essence of knowledge that it can be held true only by an unceasing mental effort [...]».<sup>184</sup> Slik blir både kunnskap og sannhet avhengig av et subjekt og subjektets aktive innsats.

### 3.5.9 Tvil, tro og inderlighet

Å holde fast ved en sannhet på bakgrunn av tvil er også et viktig trekk i Søren Kierkegaards filosofi. Heller ikke hos ham er sannheten utelukkende objektiv; den må holdes fast ved hjelp av en mental anstrengelse: «[D]en objektive Uvished, fastholdt i den meest lidenskabelige Inderligheds Tilsegnelse, er Sandheden, den høieste Sandhed der er for en Existerende.»<sup>185</sup> Satt på spissen, slik Kierkegaard ofte gjør, kan det uttrykkes slik: Subjektiviteten er sannheten. Det betyr ikke at det ikke finnes noen objektiv sannhet, men at tilegnelsen av sannheten er en individuell prosess. Det det gjelder er å være i sannhet.

---

<sup>182</sup> Myers 2002:4

<sup>183</sup> Jha 2002:54. Hun siterer Polanyi fra *Science, Faith and Society* (1946).

<sup>184</sup> Jha 2002:41. Fra en samtale med Paul Tillich, i Polanyis papirer (25:4).

<sup>185</sup> Fra *Afsluttende Uvidenskabelig Efterskrift* (1846), sitert etter Næss 1966:139.

Det *religiøse* er Kierkegaards hovedanliggende. Han spør: Kan vi basere vår kristendom på historiske fakta? Er det å tro på Gud det samme som å ha kunnskap om objektive sannheter? En musiker kan stille et lignende spørsmål: Kan jeg basere min musisering utelukkende på historiske fakta? Er det å skape i øyeblikket det samme som å vise frem objektivisert kunnskap om tidligere praksis?

I innledningen til en utgave av Kierkegaards sentrale verk *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* skriver Arne Næss:

Johannes [Johannes Climacus, et av Kierkegaards mange pseudonymer, og forfatteren av *Efterskriftet*] gir et tiltalende bilde av bibelforskningen. Derimot ikke av en viss form for teologi: den som legger frem historiske konklusjoner *som om* de hadde med religiøs tro å gjøre, ja, som om troen kan bygge på dem, og nås ved dem. Men religiøs tro, tro på muligheten av egen evig salighet, kan ikke bygge på en (mer eller mindre usikker) historisk hypotese. Selv om forskningens konklusjon var at alt i bibelen er ekte og sant eller at alt er uekte, vil den ikke kunne få betydning for spranget inn i religiøs tro. Slik tro kan prinsipielt ikke bygge på visshet eller uvisshet om et objektivt forhold (at verden faktisk er slik eller slik innrettet). For den religiøse trosmulighet, for å bli kristen, er slike vissheter og uvissheter ikke relevante. (Også den troende har en art «visshet», et *tillitsforhold* Johannes under tiden kaller «forvisning i troen», f.eks. om egen evig salighet. Men det er ingen kunnskapsmessig (kognitiv) visshet.) Det menneske som søker å bli kristent, som søker troen, gjør det «i den uendelige personlige interessert, i lidenskap», han er ikke tålmodig, og kan ikke overlate til neste generasjon å søke videre.<sup>186</sup>

En musiker som står foran sitt publikum kan heller ikke plutselig stoppe opp for å presentere alternative tolkninger, og neste generasjons forskningsresultater er heller ikke relevante. En presentasjon av et stykke musikk, særlig når den er en gjengivelse av et gammelt verk, er ikke overbevisende nok om den bare er bygget på den kunnskapen alle er enige om. Kunnskapsmengden er for liten, og selv dette fundamentet kan aldri bygges på noe annet enn prinsipielt sett usikre historiske hypoteser. Og videre: Selv om forskning skulle kunne vise at noe er sant eller usant (mht. til f.eks. oppføringspraksis eller komponistens intensjoner), vil ikke dette få noen betydning for det store spranget inn i det ukjente, selve den kunstneriske hendelsen som musikeren må stå inne for, i sannhetens øyeblikk. Fornuften, rasjonaliteten, de objektive fakta strekker ikke til. For å låne et uttrykk av Kierkegaard: Han må våge å kaste seg ut på de «70 000 favners dyp».

---

<sup>186</sup> Næss 1966:13.

Kierkegaard bruker dette uttrykket når han beskriver spranget fra det etiske stadium til det religiøse stadium, når mennesket adlyder det absolutte og ikke skjeler til det universelle. Han kaller det en teleologisk suspensjon. Det absolutte imperativ veier tyngre enn de allmenne etiske regler. Mennesket må, i tillit til det absolutte (Gud), kaste seg ut på dypet. Det skal til og med «være begeistret, [...] være glad paa de 70.000 Favne Vands Dyb.»<sup>187</sup>

På samme måte må kunstneren, idet han skaper, fastholde sannheten, som defineres av Kierkegaard som objektiv usikkerhet «i den mest lidenskabelige Inderligheds Tilegnelse». Det er en tilstand av tillit og tro. Han *tror* på at det han gjør i øyeblikket er det eneste riktige, selv om han samtidig *vet* (objektivt sett) at det ikke finnes noen «eneste rette» måte å spille på, ingen «Sandhet»:

Men den givne Bestemmelse af Sandhed er en Omskrivning af Tro. Uden Risico ingen Tro. Tro er netop Modsigelsen mellem Inderlighedens uendelige Lidenskab og den objektive Uvished. Kan jeg objektivt gribe Gud, saa troer jeg ikke, men netop fordi jeg ikke kan det, derfor maa jeg troe; og vil bevare mig i Troen, maa jeg bestandig passe paa, at jeg fastholder den objektive Uvished, at jeg i den objektive Uvished er "paa de 70.000 Favne Vand", og dog troer.<sup>188</sup>

Kierkegaard mente han hadde funnet veien til troen. Han ga inntrykk av at han selv ikke våget det store spranget, men det var hans oppgave å vise veien for andre. Den store litteraturkritikeren Georg Brandes hevdet noen år senere at Kierkegaard tok feil; det var ikke veien til troen han fant, men «hin Enkelte», subjektiviteten og selvstendigheten.<sup>189</sup> Nettopp derfor har dette overføringsverdi for oss. Og hvordan gir selvstendigheten seg utslag? Alt dette kan sees i sammenheng med Kierkegaards tanker om *valget*. De valg en person foretar seg underveis i sitt liv, skaper personligheten; et menneskets karakter *blir til* nettopp ved det å *velge*. Og det er det personlige engasjementet og inderligheten som er det avgjørende, ikke om noe er «objektivt sant» eller ikke. Kierkegaard skriver at «I Forhold til en matematisk Sætning f.Ex. er Objektiviteten given, men derfor er dens Sandhed

---

<sup>187</sup> Sitert i Næss 1966:120.

<sup>188</sup> Fra *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* sitert etter Næss 1966:139.

<sup>189</sup> Han sammenligner Kierkegaard med Columbus, som trodde at han hadde oppdaget Amerika. «Kierkegaards nye Verden var Tanken: den Enkelte; "den Enkelte" var den dyrebare Perle, han bragte sin Tid.» Sitert etter Brandes 2006.



ogsaa en likegyldig Sandhed.»<sup>190</sup> Det man *vet*, er en likegyldig sannhet, uten personlig verdi:

Dersom En, der lever midt i Christendommen, gaaer op i Guds Huus, i den sande Guds Huus, med den sande Forestilling om Gud i *Viden*, og nu beder, men beder i Usandhed; og naar En lever i et afgudisk Land, men beder med Uendelighedens hele Lidenskab, skjøndt hans Øie hviler paa en Afguds Billede: hvor er saa meest Sandhed? Den Ene beder i Sandhed til Gud, skjøndt han tilbeder en Afgud; den Anden beder i Usandhed til den sande Gud, og tilbeder derfor i Sandhed en Afgud.<sup>191</sup>

Overfører vi dette perspektivet til musikken, kan vi hevde at en fremføring besjelet med all mulig personlig autoritet, og uten hensyntagen til det vi på dette tidspunkt vet om historisk praksis og komponistens intensjoner, er bedre (sannere) enn en tolkning hvor disse faktorene spiller en avgjørende rolle, og som mange ønsker å kalle «autentisk». Et slikt synspunkt peker direkte på utøverens rett og plikt til å gjøre musikken levende. Poenget med all musikkutøvelse, iallfall den som er løsrevet fra den aller mest basale funksjonelle eksistensberettigelse, er jo at den skal være levedyktig i forhold til et publikum. Utrykket «autentisk» refererer riktignok som oftest til opprinnelige intensjoner og fremføringsmåter, men det impliserer også autoritet, og den siste *autor* (forfatter) som rører ved musikken er utøveren, enten musikken er skrevet i går eller for 300 år siden.

Det kan se ut som om Kierkegaard mener at det er likegyldig hva man tror på, så lenge man tror, og at det viktigste er subjektiviteten i selve valget. Arne Næss betoner likevel viktigheten av hensynet til objektiviteten, de ytre forhold:

Den som søker å gjøre det riktige valg må oppriktig søke å nå den objektive sannhet om alle ytre forhold som vedrører valget. [...] Den alvorlig velgende må ta i betraktning de ytre forhold på tross av at mennesket bare kan nå objektiv sannhet gjennom approksimasjoner og dermed tvinges til valg ut fra usikre antagelser.<sup>192</sup>

Dette er muligens et forsøk på en systematisering av Kierkegaards synspunkter. Kierkegaard skildrer tre måter å forholde seg til tilværelsen på, tre eksistensfærer. Alle er gyldige, sett i subjektets eget perspektiv. *Estetiker*, *etiker* og *den troende* har alle rett, men de har så absolutt

---

<sup>190</sup> Næss 1966:139.

<sup>191</sup> Fra *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*, sitert etter Næss 1966:137.

<sup>192</sup> Næss, i *ibid.*:18.

ulike forhold til sannheten og valgene. Estetikerer velger nettopp å la være å velge, etikerne tar hensyn til etiske regler og velger igjen og igjen å gjøre det riktige, den troende følger Gud uten å tvile. Arne Næss' poeng har likevel gyldighet for musikeren. Den avspeiler den dialektiske spenningen som finnes mellom å forholde seg til musikken som et objekt, eller som noe personlig som er formidlet av subjektet. Begge måter å tilnærme seg musikken på er nødvendige, det å vite og det å gjøre.

I *Frygt og Bæven* fra 1843 skildrer Kierkegaard troen og dens fordringer ved å gjengi den bibelske fortellingen om Abraham og Isak på forskjellige måter. Gjennom å variere slutten på denne historien viser han oss flere muligheter å forholde seg til Gud på. Abraham er rede til å ofre sin sønn til Gud. Offerhandlingen kan sees fra ulike perspektiver. Abraham er en morder, og hva kan vel være verre enn å myrde sin eneste sønn? På en annen side: Abraham viser også den mest lidenskapelige inderlighet. Han bryr seg ikke om objektive saksforhold, hva andre måtte synes om ham, eller hvilke alternativer han hadde, men stoler blindt på Gud. Dette gjør at vi ikke lenger kan betrakte Abraham som en morder, men som en som ofrer sitt aller kjæreste på Guds alter. Hans eksistensform blir *den religiøse*. Kierkegaard spør: «Hvorledes existerede da Abraham? Han troede.»<sup>193</sup> Først ved å velge det å tro, så ved selve spranget ut på de 70 000 favners dyp, skaper Abraham sin eksistens.

For å parafrasere Kierkegaard: Hvordan eksisterer musikeren? Han skaper. Han har først valgt å ta hensyn til det han vet om objektive forhold (i mitt tilfelle: kilder og oppføringspraksis). Deretter må han våge å stille hele sin troverdighet bak sine personlige valg. Musikerens eksistensform blir *den skapende*. Å være i sannhet, å tro på sin personlige tolkning i sannhetens øyeblikk, er det eneste som kan gi ham den nødvendige autoritet.

Uten autoritet formidles ingen overbevisende interpretasjon. Vi kan si det slik at selv om musikeren ikke er helt sikker på at det han gjør i øyeblikket er den beste løsningen, må han tro det. Vet han helt sikkert at det han gjør er det «korrekte», har han ingen inderlighet og ingen tro. I sannhetens øyeblikk er han ikke opptatt av om det han gjør er riktig, men han er opptatt av å velge det. Og slik eksisterer musikeren, han velger og skaper (det er hans måte å tro på).

---

<sup>193</sup> Kierkegaard 2003 [1843]:60 (fra *Frygt og Bæven*).

Men som sagt: han har ikke tid til å vurdere alternativer, han må gi seg hen, til musikken og til øyeblikket. Sannhetens øyeblikk rommer ingen tvil.

## 4. Kilder: Om notebøkene

I innledningen er det redegjort for prinsippene bak valg av kilder. De seks hovedkildene er tilrettelagt for ulike instrumenter (fiolin, viola da gamba, fløyte, obo og tasteinstrumenter) og kommer fra forskjellige deler av landet (Bergen, Aurskog, Kongsberg, Hadeland og Bragernes). De har tilhørt og vært brukt av mange slags mennesker i forskjellige posisjoner i samfunnet. Lignende repertoar finnes i notebøker fra Trondheim, Christiania (Oslo) og Arendal.<sup>194</sup> Uten å være helt sikre på at de er representative, kan vi likevel hevde at hovedkildene med stor sannsynlighet inneholder et repertoar som var utbredt og relativt godt kjent i store deler av landet og i flere lag av befolkningen.

### 4.1 Mine hovedkilder

Jeg vil først kort beskrive mine utvalgte hovedkilders ytre kjennetegn og deretter redegjøre for spesielle forhold angående nedskriver, repertoar, og andre karakteristika. Kildenes navn er mine egne eller hentet fra kataloger og benyttes også som utgangspunkt for en forkortelse; for eksempel kalles *Jacob Mestmachers notebok* JM.

Min tilgang til hovedkildene er av forskjellig art. *Peter Bangs notebok* (PB) og *Hans Nielsen Balteruds notebok* (HNB) har jeg både kunnet bla i og

---

<sup>194</sup> Se vedlegg 1 for en liste over hovedkildene samt utvalgte andre notebøker jeg har konsultert.

fotografere, takket være det velvillige personalet ved Norsk musikkksamling (NBO/NMS). Av *Calmars notebok* (C), *Jacob Mestmachers notebok* (JM) og *Node-bog med Haand-stykker til Claveer* (NHC) har jeg fått utmerkede digitale kopier, mens *Truels Johannessøn Hvidts notebok* (TJH) dessverre bare har vært mulig å undersøke i form av ufullstendige lyskopier.<sup>195</sup>

#### 4.1.1 Peter Bangs notebok (PB1, PB2 og PB3)

NB/NMS ms 294:35a–c, Samlebind med dansemusikk for luth eller fiolin.<sup>196</sup>

Noteboka er innbundet i skinn og inneholder 108 sider.<sup>197</sup> Av katalogisator er den oppdelt i tre deler: ms 294:35a, b og c. Det er bare hele del a og størstedelen av del b som inneholder 1700-tallsmusikk. Resten av manuskriptet, noen få danser fra 1800-tallet og noen løse blader med marsjer og valser fra samme tid, er ikke relevante i denne sammenheng.

Navnet Peter Bang og året 1679 er preget på innbindingen. Paginering er av katalogisator, mens nummerering av de enkelte musikkstykkene ganske sikkert er utført av nedskriveren. I nummereringen av ms 294:35a er tallet fem utelatt, slik at nr. 25 er siste melodi av i alt 24. Jeg har valgt å følge den originale nummereringen.

Undersøkelser viser at manuskriptet er sammensatt av to sorter papir. Det eldste viser Amsterdams byvåpen og er funnet i engelske arkiver fra 1683. Det andre papiret stammer fra Norges første papirmølle, som var i drift fra ca. 1700. Boka dukket opp i Bergen omkring 1850, men det er ingenting som med sikkerhet forbinder bokas tidligste historie med denne byen.<sup>198</sup>

---

<sup>195</sup> Da originalen ikke har latt seg oppspore, har det heller ikke lyktes å fremskaffe nye kopier.

<sup>196</sup> Undertittelen er hentet fra manuskriptprotokollen, bind 1, NMS.

<sup>197</sup> Beskrivelsen bygger på artikler i norske og utenlandske tidsskrifter: Heukels 1972, Huldt-Nystrøm 1978, Gorset 1992 og Goy 1994. Goy kjente ikke til min artikkel da han skrev sin i 1994 (privat meddelelse).

<sup>198</sup> Bokas senere historie er også spennende. Den siste private eierens søster, operasangerinnen Olefine Moe, var Ole Bulls guddatter. Ivar Christian Moe (1800–1869), nedskriveren av PB3 og militærmusiker og danselærer i Bergen, var en nær venn av Ole Bull. (Opplysning fra Harald Herresthal, som refererte til *Ny illustreret Tidende*, 1884.)

Notebokas innhold og notasjon gjør at det er mer hensiktsmessig å dele den i tre på en annen måte enn den som er foreslått av katalogisator. Repertoaret fra 1700-tallet er skrevet dels i tabulatur og dels i noteskrift, tabulaturdelen kaller jeg PB1 og den delen som er notert i noteskrift kalles PB2. Musikken fra 1800-tallet blir PB3. Det ser ut til at PB1 og PB2 kan være skrevet av samme hånd, mens PB3 sannsynligvis er skrevet av Ivar Christian Moe, faren til bokas siste private eier Ivar Moe. Repertoaret i PB3 består av småstykker som var i bruk i Bergen i begynnelsen av 1800-tallet. Ivar Moe fikk boka

af en, efter en netop afdød medlem af familien, sørgehusets tilhørende dame [og ga den videre] med tilføjelse af nogle nyere gamle sager, som jeg i sin tid (for omkring 30 år siden) bad min fader om at opskrive til meg.<sup>199</sup>

Boka er påbegynt fra to sider. PB1 består av 24 melodier notert i fransk luttabulatur.<sup>200</sup> Det har vært diskutert hva slags instrument første del var beregnet for, men det synes nå klart at det er viola da gamba.<sup>201</sup> Nedskriveren har så snudd boka opp ned, begynt bakfra, og skrevet inn 76 melodier for fiolin (PB2) med vanlig noteskrift. Totalt dreier det seg om 100 melodier fra 1700-tallet.

Den forholdsvis omfattende litteraturen om dette manuskriptet skyldes ikke minst årstallet på forsiden. Det første som er skrevet om noteboka, har da også undertittelen «Det eldste verdslige musikkmanuskript i Norge». I denne artikkelen omtales praktisk talt bare PB1. Som det fremgår nedenfor, må vi nok konstatere at dette årstallet er misvisende i forhold til innholdet. Riktignok er noen av melodiene i denne delen kjent fra 1600-tallet, men de står midt blant betydelig yngre materiale.

---

<sup>199</sup> Sitert etter Horn 1964:15.

<sup>200</sup> Melodiene er trykt i faksimile og transkribert til vanlig noteskrift i Heukels 1972. Dessverre forekommer en del unøyaktigheter i transkripsjonene, f.eks. er allabreve-tegnet  $\text{C}$  konsekvent blitt til 4/4 i transkripsjonen.

<sup>201</sup> Denne typen tabulatur var i bruk på mange instrumenter på 15-, 16- og 1700-tallet. Ornametbruk, hvilke strenger som strykes eller knipses, og også selve repertoaret tyder på at PB1 er skrevet for bass viola da gamba, det mest vanlige soloinstrumentet i gambefamilien. Se mer om dette i Gorset 1992. Om selve tabulaturnotasjonen, se Heukels 1972. Goy (1994) drøfter også karakteristika vedrørende ornamentikk og andre detaljer. Det er påfallende mange bassgamber fra 1700-tallet i norske instrument-samlinger (se Aksdal 1982).

Ved å undersøke titler og melodienes alder kan vi komme nærmere en datering av manuskriptet. En tittel vi kan tidfeste ganske nøyaktig står i PB2. Det er *Aria. Chrisillis du mit Verdens Guld*, en friervise av Thomas Kingo fra 1668 (PB2/70).<sup>202</sup> Kingo hentet nok melodien fra Gabriel Voigtländers *Allerhand Oden unnd Lieder* fra 1642, en samling sanger som nøt en viss anerkjennelse i Danmark.<sup>203</sup> Vi legger også merke til en av Europas mest utbredte melodier, som passende kalles *Garsenhauer* (Gassenhauer: landeplage). Den forekommer tydeligst som PB2/1, men er også underlaget for PB1/1 (uten tittel), og er bygget over akkordskjemaet *Bergamasca*, kjent allerede fra slutten av 1500-tallet. Også i dag er denne landeplagen brukt til utallige tekster og sangleker, bl.a. *Bro bro brille* i Norge og *Skære havre* i Danmark og Sverige.<sup>204</sup>

Nettopp disse Bergamascavariantene illustrerer hvor vanskelig det er å tidfeste slike kilder på grunnlag av repertoar. Mange melodier, også slike som den tidligere nevnte Chrysillismelodien, var i bruk lenge, både til verdslige og religiøse tekster og som instrumentalmusikk. Den finnes i mange håndskrevne danske og norske kilder, og ble også brukt til en salmetekst av Brorson i *Troens rare Klenodie*, trykt i 1739. En annen melodi med et langt liv finnes både PB1 og PB2. Den er kjent som *Menuet allemande* i J.Ph. Kirnbergers samling med øvelsesstykker fra 1777, som skulle tjene som modell både for utøvere og komponister.<sup>205</sup> Vi kan vel regne med at det ikke er de eldste og mest umoderne melodiene som får slik status.

En av de nyere melodiene, som virkelig var populær på 1700-tallet, er PB2/36 *Murky*.<sup>206</sup> Denne går igjen i mange skandinaviske notebøker, hører til tidens slagere, og ble brukt både som marsj, salme og drikkevise. Den ble først trykt i Sperontes' (Scholzes) samling *Singende Muse an Der Pleiße* (Leipzig 1736), som inneholder mange av melodiene vi kjenner igjen i håndskrevne notebøker fra denne tiden. Sperontes var en middelmådig

---

<sup>202</sup> CD1/23.

<sup>203</sup> Nr. 38: «Herbey, herbey du gantze Schar». Voigtländer lånte også melodier av andre, så det kan godt være at selve melodien er eldre.

<sup>204</sup> CD2/10.

<sup>205</sup> PB1/13 og PB2/19. «[...] pour servir de model aux jeunes compositeurs et d'exercice à ceux qui touchent du clavecin» heter det i Johann Philipp Kirnbergers bok *Recueil d'airs de danse caractéristiques [...]*, Berlin ca. 1777. Se Reichart 1984:140.

<sup>206</sup> CD1/20.

dikter som hentet melodistoff fra ulike kilder. Bach-biografen Forkel skal ha hevdet at akkurat denne melodien stammet fra mesteren selv, J.S. Bach.<sup>207</sup> Selv om melodiene i disse samlingene kan ha sirkulert tidligere, er det mest sannsynlig at det først er etter 1736, med Sperontes' suksess, at utbredelsen skjøt fart, slik at denne Murkyen også havnet i håndskrevne notebøker fra Skandinavia. Sjangeren *murky*, vanligvis klaverstykker med en insisterende oktavbass, oppsto først på 1720-tallet, som François-Pierre Goy påpeker.<sup>208</sup>

En annen melodi, PB2/58, tidfester også de følgende nedskriftene til et godt stykke innpå 1700-tallet. Den har tittelen *Ak min rose visner bort*, og må ha blitt brukt til Brorsons tekst i *Troens rare Klenodie* (1739).<sup>209</sup> Dette, sammenholdt med det vi vet om Sperontes' *murky*, tyder på at melodiene etter nr. 36 må være nedskrevet etter 1736, og de som følger etter nr. 58, etter 1739.

Konklusjonen er at det er vanskelig å tro at noe som helst har vært skrevet ned i denne boka før på 1700-tallet, og gjerne etter 1740, noe som også Goy antar. I forhold til repertoaret er det heller ingen indikasjoner på at PB1 er eldre enn PB2. Dersom PB1 og PB2 er skrevet av samme hånd, som både Flemming Horn og Goy argumenterer for, er det vel heller slik at nedskriveren har begynt fra to sider for å skille tabulaturskrift fra noteskrift.<sup>210</sup> Det kan også være at PB1 og PB2 er skrevet hver for seg, for senere å bli bundet sammen i et eldre omslag.

Foreløpig har det ikke lyktes å finne ut hvem denne Peter Bang var. Goy hevder at Bang «certainly had no direct connection with the book, though it seems possible that the scribe and owner was one of his descendants.»<sup>211</sup> Dette er en kategorisk påstand, men samtidig også en befriende tanke. Mange har lett forgjeves etter konkrete opplysninger om en Peter Bang som med sikkerhet kunne settes i forbindelse med manuskriptet.

---

<sup>207</sup> Spitta 1885:93.

<sup>208</sup> Goy 1994:63. Se dessuten et eget avsnitt om *murkyen* (4.3.5).

<sup>209</sup> **CD1/25**.

<sup>210</sup> Calmars notebok er også påbegynt fra begge sider, i dette tilfelle muligens for å skille mellom forskjellig repertoar. En tekst fra *Salmenes bok* og en liten samling koraler antyder den religiøse karakteren av repertoaret bak i boka, selv om det også finnes et par koraler i hoveddelen.

<sup>211</sup> Goy 1994:63.



Enkelte forskere har antatt at han var stadsmusikant i Bergen, andre at boka stammer fra Oslo.<sup>212</sup> I registeret over avdøde i Bergen finnes det en Peder Bang som døde i 1777. Fra Randers i Danmark utvandret en kjøpmann med samme navn til Drammen. Han døde i 1789.<sup>213</sup> Nærmere en sikker identifikasjon av «vår» Peter Bang er vi ikke.

Som sagt står navnet Peter Bang på omslaget, men ikke inne i boka. I andre bøker, hvor vi vet litt mer om nedskrivners identitet, dukker navnetrekk ofte opp flere steder. Typiske eksempler på dette er notebøkene etter Balterud og Calmar. Det er liten tvil om at det er Balterud som selv skriver: «Tilhørende Mig. H. Nielsen Balterud 16 April 1758» på førstesiden, når navnetrekket hans også forekommer på andre sider i manuskriptet. Calmar noterer at han selv har samlet «adskillige Smukke Stykker til Claveret forfattede», og kan også senere i samlingen stolt signere sine egne komposisjoner.<sup>214</sup>

*Peter Bangs notebok* illustrerer på flere måter at slike notebøker ofte var i bruk lenge. Omslaget er fra 1679, og siste eier skrev årstallet 1887 inn i boka før han overlot den til samleren og forleggeren Carl Warmuth i Christiania. At årstallet utenpå stemmer dårlig med innholdet, er ikke enestående. Slik er det også med et dansk manuskript som når det gjelder repertoar har mye til felles med PB, nemlig *C.F. Basts nodebog*. Det dreier seg om to brødre Bast. Siden vi kjenner nedskrivernes identitet og årstall, er det lett å fastslå at melodiene er skrevet ned etter 1763, selv om årstallet 1662 og bokstavene E.M.M. er preget inn på omslaget.<sup>215</sup> Dette betyr faktisk at på samme måte som herr eller fru E.M.M. sikkert ikke hadde noe med nedskriftene til brødre Bast å gjøre, behøver strengt tatt heller ikke Peter Bang ha noen forbindelse med innholdet i *Peter Bangs notebok*.

---

<sup>212</sup> W. Boetticher, i *RISM B/VII*, s. 250, hevder at Peter Bang ble stadsmusikant i Bergen i 1685, men ingen har kunne spore dette navnet i relevante registre. Se Goy 1994:60. I *Fanitullen* (1993:42) hevder Bjørn Aksdal at boka kommer fra Christiania.

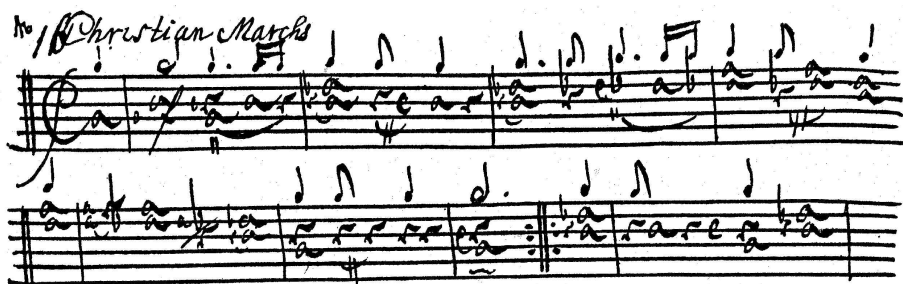
<sup>213</sup> Gorset 1992:117. Selvik (i 2005:84, fotnote 233) nevner enda en Peder(sic) Bang, yrke og alder ukjent, som døde i Bergen i 1669, men i følge resonnementet ovenfor kan han umulig ha skrevet i boka.

<sup>214</sup> Se avsnittene om Balterud (4.1.2) og Calmar (4.1.4).

<sup>215</sup> Horn 1964:1a. Kilden kalles ellers *Brødrene Basts nodebog*.

## Innhold

Det er bare repertoaret i PB1 og PB2 som er relevant for mitt prosjekt. Hele 6 av de 24 melodiene som er notert i tabulatur i PB1 finnes i vanlig noteskrift i PB2.<sup>216</sup> Illustrasjonene under viser en marsj fra PB1 i tabulatur og noteskrift etterfulgt av samme melodi i PB2.



Ill. 3: PB1/16 *Christian March* i tabulatur for viola da gamba

The image shows a printed musical score for a piece titled "CHRISTIAN MARCHES". It is written in a standard modern musical notation style. The score consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with accidentals and bar lines. The middle and bottom staves continue the melody with similar notation. The text "CHRISTIAN MARCHES" is printed above the first staff.

Ill. 4: PB1/16 *Christian Marches* transkribert til noteskrift

---

<sup>216</sup> Det er ikke uvanlig at flere utgaver av samme melodi ble nedtegnet i samme bok. Som regel er de litt forskjellige. Mer om dette i avsnitt 4.2.2.



Ill. 5: PB2/3 *Marchs* for fiolin

Variantene er ikke så ulike. Tabulaturversjonene utnytter bassgambens mulighet til å spille akkorder, og ornamentikken passer godt til instrumentet.<sup>217</sup>

Verken PB1 eller PB2 er organisert etter noe synlig prinsipp. Danser, marsjer, salmer, viser og andre småstykker er nedskrevet om hverandre, tilsynelatende uten plan og orden. Betrakter vi PB1 og PB2 under ett, er halvparten av melodiene menuetter. Goy hevder at PB2 stort sett består av menuetter og poloneser, og har ikke oppdaget engelskdansene, som Horn hevder utgjør nesten en fjerdedel av repertoaret.<sup>218</sup> Horn fant også at mange av melodiene i PB forekommer i flere av de danske kildene som var grunnlag for hans undersøkelse. Samtlige av mine øvrige hovedkilder inneholder melodier som også står i PB. NHC har 11, JM 11, C 7, TJH 10, Å 1 og HNB 3.

<sup>217</sup> Et godt eksempel er **CD1/17**, hvor PB1/16 *Christian Marchs* spilles først på gambe, deretter i en versjon for melodiinstrument og generalbass hentet fra *Mestmachers notebok*, JM/64 *Marsch*. Goy (1994:60) drøfter ornamentikken i tabulaturet.

<sup>218</sup> Goy 1994:62, Horn 1964:18. Det er ikke lett å være presis. Går vi utelukkende etter titler, stemmer dette godt når det gjelder menuetter akkurat i dette manuskriptet, men i andre kilder er det mange melodier av menuettypen som ikke heter menue/menue el.l. Det er enda vanskeligere med engelskdanser. Strengt tatt inneholder PB1 og 2 bare en *Engels dants*, en *Engels Giga* (**CD1/06**) og en *Engels Klokenpil*, men vi vet at engelskdanser, kontradanser og rekkedanser ble danset til mange slags melodier som ofte kunne ha titler som *Contiliong* (PB2/24) og *Contiliong Menue* (**CD1/05**) eller *Lavicitte* (PB2/48). Det vil føre for langt å komme nærmere innpå danseformer og navn her. Jeg kommer tilbake til dette i avsnitt 4.2.8.

Nærmere 1/3 av melodiene er også kjent fra andre 1700-tallskilder.<sup>219</sup> Disse kildene er svært forskjellige: Engelske tabulaturbøker for viola da gamba og gitar, samlinger med *country dances*, franske operaer, danske syngespill, tyske visesamlinger, hollandske bøker med *boerenlieties* (trykte samlinger med bondeviser) og fransk/tysk/danske lærebøker i dansekunst. I tillegg forekommer internasjonalt repertoar som salmer, marsjer og europeiske variasjonsrekker.

Det lokale repertoaret er også interessant. Huldt-Nystrøm fant belegg for «et visst innslag av norsk folkemusikk» i et typisk bymiljø, og antok at boka kom fra Bergen.<sup>220</sup> Han viste til melodier som *Pols dans*, *Haappern* og *Hallingen*.<sup>221</sup> Det er også andre interessante navn, f.eks. *Sarras Vessele Genta*, som Goy sannsynligvis med rette identifiserer som en norsk tittel selv om han ikke fant den samme melodien under dette navnet i Lindemans *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*.<sup>222</sup> Her er hallingen fra PB2:



Ill. 6: PB2/49 *Hallingen*

Siden det er grunn til å tro at PB1 og PB2 er skrevet av samme hånd og omtrent samtidig, har jeg valgt å betrakte disse som én hovedkilde. Likevel brukes to forkortelser siden første del er skrevet i tabulatur. Det finnes flere norske håndskrifter fra 1700-tallet i forskjellige former for tabulaturnotasjon. Jeg har sett nærmere på to av dem. Hertzbergmanuskriptet, som inneholder musikk for barokkgitar, kom til Hardanger med en danskfødt prestefru en gang tidlig på 1700-tallet.<sup>223</sup> *Edvard Storms notebok* fra 1770-

<sup>219</sup> Se vedlegg 2.

<sup>220</sup> Huldt-Nystrøm 1978:26.

<sup>221</sup> CD2/07 og 08.

<sup>222</sup> Der står en annen melodi med samme navn. Se Goy 1994:66, fotnote 5.

<sup>223</sup> Hertzbergmanuskriptet er omtalt i tekstheftet til CD-en *Northern Delights* (Gorset 2004:5f og Lund 2004:9ff). En suite i 7 satser fra denne noteboka er innspilt her.

årene inneholder arier, marsjer og engelskdanser i tabulatur for cister samt noen småstykker for klaver og noen sanger i vanlig noteskrift.<sup>224</sup>

#### 4.1.2 Hans Nielsen Balteruds notebok (HNB)

NB/NMS ms a2390:1061 [Nodebog] tilhørende mig H. Nielsen, Balterud  
16. April 1758. Primo - Secondo. V<sup>225</sup>

Balteruds notebok inneholder 160 sider med noter. På venstre innerside av innbindingen står: «far dete Acto skal du verre Min gode Ven, Amond», så følger deler av et regnskap med summer angitt i riksdaler, ort og skilling, primstavens måneder og underst noen utydelige navnetrekk. De kan være H[?] Hanssen, Niels Vigg, Elias Was og Clas Was. På høyre innerside av innbindingen står tre vers av visa *Hvor mange gamle Qvinder, Mænd* fra syngespillet *Myndlingen*, uroppført i 1750.<sup>226</sup> Paginering er ikke original, og må sannsynligvis tillegges katalogisator, som ikke har tatt hensyn til at det åpenbart mangler en del sider. Aller først står:

Tilhørende//Mig//H. Nielsen//Balterud. 16e April 1758

Om Balterud vet vi forholdsvis mye, ikke minst takket være lokalhistorikeren Anders Heyerdahl. I boka *Urskogs Beskrivelse* fra 1882 skildrer han musikklivet i bygda Aurskog, øst for Oslo. Her kan vi lese at Balterud kappspilte menuetter med sin rike nabo Christopher Hareton. I Haretons lysthus kunne det gå vilt for seg:

Det bestod af en stor Dandsesal med Ovn midt paa Gulvet og rundt om Salen var Svalgangen, under samme Kjældere. Kristoffer hadde ofte Gjæster fra Byen, og der fortælles blandt andet, at de kastede Glas og Buteljer ud af Vinduerne, eftersom de blev tomme, at de borede Hul i Sukkertoppene, som de fyldte med Brændevin og drak. Deres Fornøielse skal ogsaa imellem have været raa, som da de engang skal have flaaet en Gjed levende.<sup>227</sup>

---

<sup>224</sup> Gunnar Rugstad har skrevet om Storms notebok (Rugstad 1978). Det har også Ånon Egeland gjort, i avsnittet «Musikk fra Hammers tid» i Dege 1994:289–304. På en CD som følger med Deges bok, finnes et par sanger fra denne kilden.

<sup>225</sup> «V» står for «Violin». Undertittelen er hentet fra manuskriptkatalogen, NMS.

<sup>226</sup> **CD1/22**. Mer om denne senere (s. 113) og i kommentarene på s. 280.

<sup>227</sup> Heyerdahl 1882:56. Balteruds notebok har tilhørt Heyerdahlfamilien.

Fargerike situasjonsskildringer som denne er dessverre sjeldne og må tas med forbehold, men den beskriver nok en aktuell type oppdrag for «En af de dygtigste Bondespillemand, som blev hentet vide omkring».<sup>228</sup> Det er fristende å sammenligne Haretons gjestebud med Christianiaelitens utflukter til Fladeby gods i Enebakk, hvor familien Collett fra midten av 1700-tallet inviterte til tradisjonsrik julefeiring med tilhørende skuespill, dans og andre innslag. Eliten møter allmuen, by møter land, og kulturelle impulser blandes.<sup>229</sup>

Hans Nielsen Balterud (9/1/1735–20/3/1821) var bonde, men også spillemann. Han giftet seg med sin nabo Haretons kusine og overtok så Balterud gård etter sin stefar i 1769. Han eide også Havsjømoen i Eidskog og drev tømmerdrift i Solør og Odal. Ved siden av gården drev han en mølle og var dessuten tømmermerker hos Peder Wiel i Halden, en posisjon som medførte en viss anseelse. Takstene i 1782 og 1795 viser at han var en rik mann.<sup>230</sup>

I 1770 fikk han kontrakt med stadsmusikant Peter Høeg i Christiania som musikkforpakter i sitt område. Dette medførte protester fra andre lokale spillemenn som allerede hadde inngått lignende avtaler med Henrich Meyer, den forrige stadsmusikanten. Dersom noteboka ble påbegynt i 1758, slik årstallet på tittelsiden antyder, var dette 12 år før Balterud underskrev kontrakten med stadsmusikant Høeg. Vi kan se fra bokas innhold og musikkens vanskelighetsgrad at han allerede da må ha vært en dyktig musiker med et usedvanlig bredt repertoar. Heyerdahl henviser til historikeren Reidar Gjellebøl, som skriver «at paa hans Tid var det mange af Bønderne, der kunde spille Violin, og flere gjorde sin Violin selv.»<sup>231</sup> Hvis Gjellebøl har rett, noe som Heyerdahl forøvrig er skeptisk til, var Balterud ingen ensom bygdemusikant, men en del av et større musikkmiljø.

Senere i boka forekommer årstallene 1758 (ved melodi HNB/191), 1760 (ved HNB/57 og HNB/58), 1762 (ved HNB/313 og HNB/317), og 1772 (ved HNB/63). Som det fremgår av årstallene i forhold til melodienes

---

<sup>228</sup> Ibid.:176.

<sup>229</sup> Otto Colletts notebok er referert til i innledningen og i vedlegg 1.

<sup>230</sup> De biografiske opplysningene er hentet fra Vollsnes 1989.

<sup>231</sup> Sitert etter Heyerdahl 1882:176. Gjellebøls bok *Naturlig og oekonomisk Beskrivelse over Hølands Præstegield i Aggershuus-Stift i Norge* kom ut i 1771.

rekkefølge, kan de umulig indikere tidspunktet for nedskriften. Da blir det rimelig å anta at boka, påbegynt i 1758, har fulgt Balterud gjennom hele hans musikerliv, og at årstall er innført her og der av ukjente grunner.<sup>232</sup>

## Innhold

Boka inneholder 390 melodier, men noen av dem er bare bruddstykker. Det kan være flere årsaker til at de ikke er komplette: Balterud hadde kanskje ikke tid til å skrive ned hele melodien, eller så var det slik at han bare trengte den første delen for å huske resten. Andre ganger skyldes nok ufullstendigheten at en del av melodien, samt et ukjent antall andre melodier, er forsvunnet med sidene som er revet ut av manuskriptet.

Bokas håndskrift og de mange rettelsene tyder på at boka var anlagt for et praktisk formål og til personlig bruk. Notelinjer, g-nøkkel og faste fortegn var ofte på plass før selve melodiene ble skrevet ned. Enkelte ganger finner vi notelinjer uten noter, og faste fortegn står på feil sted. Balteruds rettelser er også preget av særegne løsninger. Noen ganger skriver han en bokstav over en utydelig eller rettet note for å vise hvilken tone det skal være. Han skriver også «første» og «sidste repetio» over de riktige notene dersom han ved en feiltakelse har byttet om rekkefølgen da han skrev ned melodien.<sup>233</sup>

Balteruds nummerering av melodiene er også interessant. I utgangspunktet virker den planlagt, men den fortoner seg likevel vanskelig å forstå. Han begynner flere ganger på nytt, for eksempel med en *Menuet No. 1*. At han begynner nummereringen fra 1 igjen skjer ofte i forbindelse med en ny toneart, men akkurat denne *Menuet No. 1* følger etter en marsj i samme toneart. Så kommer *Menuet No. 2*, fulgt av *Polonesse No. 3* og så *Menuet no. 4*. Han savnet altså ikke *Menuet No. 3*, men skrev ned en polonese i stedet.<sup>234</sup> To ganger har han skrevet ned flere versjoner av samme melodi. I ett av disse tilfellene er HNB/240 *Menuet no 1* en variant av HNB/369 *Menuet no 6*. Denne nummereringen kan derfor umulig stamme fra en og samme skriftlige kilde. Sannsynligvis hadde Balterud tilgang til mange trykk eller notebøker, og nummereringen kan stamme fra disse. Den gir da ingen mening i Balteruds bok, men tjente som referanse til andre kilder.

---

<sup>232</sup> O.M. Sandvik hevder at årstallene henviser til hvor og når melodiene ble spilt første gang (Sandvik 1968:678), men dette lar seg ikke verifisere.

<sup>233</sup> Som f.eks. HNB/90.

<sup>234</sup> Eksemplene er hentet fra HNB s. 76–78.

I Norsk musikk-samlings manuskriptkatalog brukes, som jeg tidligere har nevnt, ofte betegnelsen «samlebind» om slike notebøker med variert repertoar. Enkelte ganger kalles de også «dansebok» eller «menuettalbum». Mange vil foretrekke å kalle HNB nettopp dette siste, da boka inneholder hele 295 menuetter av til sammen 390 melodier.<sup>235</sup>

Likevel er det påfallende hvor variert repertoaret virker. Balterud var åpenbart en musiker med sans for ulike stilarter. De korteste og enkleste polsdansene og polonesene er bare 2 x 4 takter. Menuettene kan også være korte, men det finnes også et stort antall menuetter på 2 x 8 takter, mange av dem med trio. De lengste og mer utarbeidete stykkene, som kanskje også henger sammen og opprinnelig var satser fra suiter eller sonater, ligner på italiensk fiolinmusikk av komponister som Corelli. Disse er foreløpig ikke identifisert. Her er side 130 fra *Balteruds notebok*:



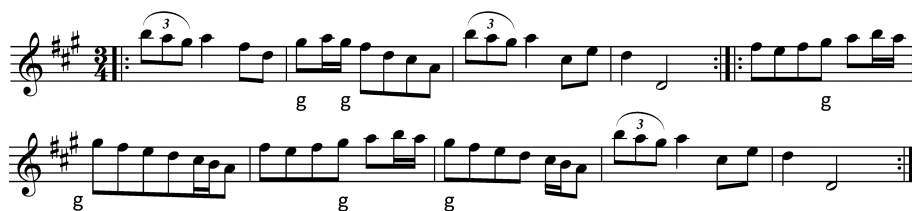
Ill. 7: HNB/331 *Gavota* og HNB/332 *Sonata Violino* (begynnelsen).

<sup>235</sup> Et utvalg: **CD1/01-04**.



Dobbeltgrep og akkordspill forekommer ofte. Enkelte av melodiene har et stort omfang og krever posisjonsspill. En *Polonesse* går helt opp til trestrøken *fiss*.<sup>236</sup> Her er også en del melodier i B-dur og Ess-dur, og det kan vel ikke ha vært de enkleste tonearter for en «Bondespillemand».

Dette er stilistiske og tekniske trekk som ofte forekommer i avansert europeisk kunstmusikk for fiolin. Side om side med disse melodiene står enkle og korte melodier som klart peker i en annen retning. De kalles *Pols dans* og *Polonesse*, og av og til bare *Pol* eller *P*, og ligner mye på melovitter, polsdanser og springleiker kjent fra dagens norske tradisjonsmusikk.<sup>237</sup> Noen av dem har også tonale særtrekk vi forbinder med folkemusikk. De har tre kryss som faste fortegn, men synes likevel å gå i D-dur, da både første og andre del slutter på en D. Balterud har muligens villet notere med et høyt fjerdetrinn de melodiene han syntes hadde et lydisk preg.<sup>238</sup> I dag synes vi kanskje at disse melodiene klinger brukbart både i D-dur og A-dur. Det er også mulig at en veksling mellom g og giss kan gi musikalsk mening, for eksempel slik:



### Ill. 8: HNB/246 *Polonesse*

Vi kan heller ikke utelukke at Balterud her har forsøkt å notere «svevende» intervaller i folkelig musikk. Mange av dagens folkemusikere hevder at dette er et karakteristisk trekk ved enkelte eldre musikalske tradisjoner.<sup>239</sup>

<sup>236</sup> HNB/289.

<sup>237</sup> **CD1/14**. HNB/267 *Polonesse* er notert med tre kryss, men spilles i D-dur.

<sup>238</sup> I oversikten over melodiene har jeg derfor satt et spørsmålstegn etter toneartsangivelsen til en del melodier i HNB. Se særlig HNB/245–279.

<sup>239</sup> Jeg sikter til intervaller som befinner seg mellom de ordinære tonetrinn, og som heller ikke kan begrunnes tilstrekkelig ved hjelp av referanser til 1700-tallets måter å stemme på. Naturtonerekka spiller sikkert en rolle, men også andre faktorer bidrar til uvanlige tonaliteter. Se også Reidar Sevågs bidrag «Toneartsspørsmålet i norsk folkemusikk», i *Fanitullen* 1993:342ff.

Et par av melodiene fordrer også en omstemming av fiolinen, noe som er vanlig i folkemusikksammenheng.<sup>240</sup>

Hele 37 av melodiene er duetter. Som oftest er de nedskrevet slik at førstestemmen *Primo* står på venstre side i boka og annenstemmen *Secundo* på høyresiden, slik at de kan spilles fra en oppslått notebok. Også blant duettene er det flest menuetter foruten noen marsjer og poloneser. Det er store stilistiske forskjeller; her finnes det både folkelig og kunstferdig musikk. En av duettene minner svært mye om en type polskdans som kalles *sextondelspolska* i svensk tradisjonsmusikk.<sup>241</sup> En annen duett, en *Allegro* med imitasjoner (HNB/338), er av en helt annen karakter og sannsynligvis hentet fra en duettsamling fra kontinentet.

Forbindelsen mellom «bondespillemand» Hans Nielsen Balterud og stadsmusikant Peter Høeg kan antydes også på en annen, men dessverre uverifiserbar måte. Høegs «lærebok» i hvordan den ivrige amatør selv kunne komponere sine egne menuetter er tidligere nevnt.<sup>242</sup> *A Tabular System Whereby the Art of Composing Minuets Is made so Easy [...]* ble trykt i London under navnet Piere Hoegi. Her oppfordres alle menuettelskere, uten å forutsette nevneverdige forkunnskaper, til å velge én og én takt fra Høegs mange finurlige tabeller med passende menuettfragmenter. Fra den første av 8 rekker, bestående av 48 forskjellige muligheter, velges første takt, og fra andre rekke, hvor det finnes 48 nye alternativer, velges takt to osv., helt til de første 8 takter er satt sammen. Slik fortsetter vi, med nye rekker for menuettens del to, inntil hele menuetten er ferdig, bestående av de vanlige 2 x 8 takter. Alle mulighetene ender på dominanten i første del og gir brukbare, om ikke direkte spennende, resultater.

I eksemplet under er første del av en av Balteruds menuetter sammenlignet med en slik konstruksjon etter Høegs veiledning. Tallet før kolon-tegnet angir rekkens nummer, og tallet etter kolon angir taktnummer i rekken. Dessverre fant jeg ingen takt som passet til Balteruds menuett i rekke nr. 2, og gjentok derfor første valg. I rekke nummer 5 insisterte Høeg

---

<sup>240</sup> Både HNB/372 og HNB/379 kalles *Menuet forstæmt* og her fremgår det at fiolinen skal stemmes «trollstemt», dvs. a e' a' c#''.

<sup>241</sup> **CD1/15**. Betegnelsen *Sextondelspolska* refererer til at fjerdedelen underdeles i fire, til forskjell fra f.eks. *triolpolska*, som er mer vanlig også i Norge, hvor underdelingen er i tre. Betoningen er ofte ganske jevn.

<sup>242</sup> Se fotnote 71 på s. 30.

på motiver i A i alle 48 alternativer, så den falt ut. Ellers er det påfallende mange likheter mellom den nesten tilfeldig valgte Balterudmenuetten og den nesten like tilfeldige konstruksjonen bygget på Høegs bok. For å komplettere dette bildet og samtidig vise hvor nær denne musikken ligger norsk tradisjonsmusikk er også en springleik fra Gudbrandsdalen med i sammenstillingen. Likheter i form og åpningsmotiv er slående:<sup>243</sup>

1

HNB/280  
Menuet

Høeg  
Minuet

Småtte-Jos  
springleik

1:13 1:13 3:39 4:8

5

6:32 7:16 8:1

Ill. 9: HNB/280 *Menuet*, en «gjørdetselv»-menuett og *Springleik*

Det er ikke vanskelig å finne flere melodiske motiver hos Balterud som også er til stede i dagens norske tradisjonsmusikk. En velkjent springleik fra Gudbrandsdalen har dette motivet i begynnelsen av andre del:<sup>244</sup>

<sup>243</sup> *Feleverket, bind 2*, nr. 238d (1992:443). Springleiken er opprinnelig i A. Den er transponert til D og forenklet litt i rytmikken for å gjøre sammenligningen lettere. Denne utgaven av HNB/280 er uten buer og triolmarkeringer.

<sup>244</sup> *Springleik etter Hans Teigplassen* hentet fra *Feleverket, bind 2*, nr. 232a (1992:442). Den er også kjent som *Melovitt på solungstille*, i tradisjon etter Hans Sletmo (ibid.:432).



Ill. 10: Springleik fra Vågå

Nøyaktig midtveis i andre del av HNB/2 *Menuet No 2* står det slik:



Ill. 11: HNB/2 *Menuet*

Det melodiske slektskapet mellom Balteruds og Høegs menuetter og springleikene fra Gudbrandsdalen kan tas til inntekt for Hernes' syn på impulsene utenfra som vesentlige for utviklingen av den norske tradisjonsmusikken.

Det er interessant å sammenligne *Peter Bangs notebok* og *Balteruds notebok*. Sammen representerer de strykeinstrumentene i mitt utvalg, og begge gir oss melodier og motiver vi kjenner igjen fra norsk folkemusikk. Den tidligere omtalte PB2/12 *Sarras Osandals Vise*, senere kjent som *Karileiken*, er et glimrende eksempel på en melodi som sannsynligvis har vandret fra et kulturelt sentrum til en kulturell periferi.<sup>245</sup> Interessant er også menuetten PB2/50 [uten navn], som ligner veldig på springleiken *Kvålen*. Den går under navnet *Melovitt* i Gudbrandsdalen.<sup>246</sup> Modulasjonen til parallelltonearten i andre del forekommer ofte i menuetter, men sjelden i springleiker, noe som tyder på utenlandsk opprinnelse.<sup>247</sup>

Likevel er det noe ved bredden i repertoaret, notasjonen og måten HNB er sammensatt på som i større grad enn PB gir oss et bilde av en nysgjerrig og åpen musiker preget av profesjonelt håndverk, men også profesjonelt hastverk. Balterud fungerte sikkert utmerket som et effektivt mellomledd mellom stadsmusikantens bymusikk og folkelig praksis på landet. Hans varierte repertoar, som besto både av enkelt notert folkelig musikk og teknisk avansert kunstmusikk, må ha falt i smak både hos de velstående i

---

<sup>245</sup> Se også avsnitt 4.4.1.

<sup>246</sup> *Feleverket*, bind 2, nr. 27a–h (1992:164).

<sup>247</sup> Takk til Olav Sæta, som gjorde meg oppmerksom på dette. Se Gorset 1992:124f.

Christiania og hos bøndene i Aurskog. Balterud var en kulturspreder og kulturformidler, og samtidig en forbindelse mellom to ulike miljøer. Noteboka hans er kanskje det nærmeste vi kommer til en dokumentasjon i skriftlig form av et spillemannsrepertoar fra 1700-tallet.

I Balteruds notebok finner vi svært få komponistnavn. Ser vi bort fra Balteruds egen signatur og eventuelle penneprøver, er det bare to-tre andre navn å se. Balteruds spillekamerat og nabo Christopher Hareton har sikkert selv bidratt med *Christopher Haratons [sic] Egen Digt Menuett*.<sup>248</sup> Som allerede nevnt var Hareton en velstående mann; da Aurskog kirke ble restaurert i 1762 fikk han sin egen kirkestol. Samme år overtok han slektsgården og arvet en formue på 7000 riksdaler. Denne store rikdommen ble sløst bort i løpet av 9 år. Da Christopher døde i 1771, satt enken, Karen Olsdatter Skjulstad fra Sør-Odal, igjen med gjeld.<sup>249</sup> Her finnes sannsynligvis en forbindelse til en annen komponist: HNB/354 har nemlig tittelen *Temp Menuetto del Signor Schiulstad*.

To menuetter i Balteruds notebok heter *Menuet Fretoft*, og må være komponert av et medlem av musikerfamilien Freithoff, som kom til Kristiansand en gang før midten av 1700-tallet og virket som stadsmusikanter.<sup>250</sup> Johan Jacob Freithoff var stadsmusikant 1752–1780. Bjarne Kortsens hevder at han skal ha skrevet noen mindre komposisjoner, men disse har foreløpig ikke dukket opp.<sup>251</sup> Det er mer sannsynlig at menuettene vi har etter Balterud er skrevet av Johan Jacobs berømte bror Johan Henrik Freithoff, som var virksom som omreisende fiolinvirtuos og endte sin karriere som kapellmusiker i København. Han regnes for å være en av de viktigste norske komponistene fra denne tiden, kjent for både solo- og

---

<sup>248</sup> HNB/154. Vi har tre menuetter etter ham i dette manuskriptet: HNB/154, 158 og 221.

<sup>249</sup> Lillevold 1987:474.

<sup>250</sup> Det er vanskelig å fastslå akkurat når Baltzar Freithoff overtok embetet i Kristiansand, men det er aller senest i 1747, da hans forgjenger H.C. With døde. Se Stakkeland 1990:70f.

<sup>251</sup> Kortsens 1972:6ff.

kammermusikk samt noen melodier til danske syngespill.<sup>252</sup> Menuettene i HNB er ikke kjent fra andre kilder, og siden de heller ikke er nevnt i tidligere omtaler av Freithoffs verk, gjengis de i vedlegg 3.

### 4.1.3 Jacob Mestmachers notebok (JM)

VK 3282 (34/1891)

Manuskriptet tilhører Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen, og er tilgjengelig på internett.<sup>253</sup> Det er praktfullt innbundet i skinn, og inneholder foruten tittelsiden, hvor Jacob Mestmachers navn er innskrevet, 136 sider med musikk, til sammen 263 melodier tilrettelagt for tasteinstrument. Den originale nummereringen hopper over to melodier og går bare til 261.

Manuskriptet ble funnet under en opprydning i museet og ble presentert i en usignert artikkel i *Morgenavisen*.<sup>254</sup> Journalisten fant svært få opplysninger om «Jacob Jansen Mestmacher» i Statsarkivet i Bergen. Jacob Mestmacher var kjøpmann, hadde dessuten løytnantsgrad, tok borgerskap i 1762, og døde i 1810, 75 år gammel. Artikkelen forteller også om notebokas nye aktualitet: Komponisten Sverre Jordan skrev en *Suite i gammel stil* for orkester, bygget over tematisk stoff hentet fra *Mestmachers notebok*. Den skulle uroppføres i NRK den 28/1 1954, på tohundreårsdagen for Ludvig Holbergs død.

Dessverre er det uklarerheter omkring familiens historie. Statsarkivet opplyser i et brev at Jacobs far Johan Jørgen Mestmacher utvandret fra Delmenhorst i nærheten av Bremen, og tok borgerskap i Bergen i 1702.<sup>255</sup> Han døde i 1744 og hadde to sønner fra første ekteskap. Den eldste het Johan Jørgen og var organist i Nordland, den andre var bosatt i Berlin. I sitt

---

<sup>252</sup> Hans allerede nevnte melodi til *Hvor mange gamle Qvinder, Mænd* fra syngespillet *Myndlingen* må ha slått spesielt godt an, den forekommer også i to andre hovedkilder (JM/54, JM/98 og C/66). **CD1/22**. Hos Calmar heter den *Jeg var knapt een halvvoxen Tøs*, som er begynnelsen på tredje vers. Freithoffs liv og musikk er grundig behandlet i Kortsens 1972 og *Norges Musikkhistorie* 2001.

<sup>253</sup> Se Vasques 2010.

<sup>254</sup> Bergen, 3/10/1953.

<sup>255</sup> Brev til Vestlandske Kunstindustrimuseum (3/7/98) velvilligst formidlet videre av Arvid Vollsnes.

andre ekteskap fikk han to sønner, Henrich og Jacob. Dette stemmer dårlig med opplysningene som innleder internettutgaven av JM.<sup>256</sup>

Organist Kristen Øgaard, med sin grundige kunnskap om kirkemusikken i Bergen, har hjulpet meg med å gjennomgå det som synes sikkert når det gjelder familien Mestmacher, og det følgende er i stor grad bygget på hans arkivstudier og opptegetninger.<sup>257</sup>

Jacob Mestmacher ble født i Bergen i 1735, sønn (fra andre ekteskap) av den velstående kjøpmannen Johann Jørgen Mestmacher (?–1744) fra Delmenhorst, som kom til Bergen i 1687. Jacobs eldre halvbror Jørgen Mestmacher (ca. 1704–1742) var organist i Mariakirken fra 1738. Jørgen var tydeligvis ikke frisk de siste årene av sitt liv, og sørget for å finne en som kunne overta stillingen. Det ble Diderich Warncke, som kom til Bergen fra Hamburg i 1742, og som senere ble kantor. En *Murqui Comp. af D Warnecke* står som nr 63 i JM.<sup>258</sup>

Det er derfor fristende å tenke seg at noteboka først tilhørte Jacobs organistbror Jørgen, som oppholdt seg i Nordland før han ble ansatt som organist i Mariakirken. Vi vet at brødrenes far Johann Jørgen Mestmacher drev nordlandshandel, og kanskje ble Jørgen sendt nordpå for å ivareta hans interesser. Han strevde tydeligvis med økonomien og etterlot seg en stor gjeld, så det er usannsynlig at han hadde råd til en slik formidabel innbinding som boka har fått. Det kan ha vært faren eller den yngre halvbroren Jacob som besørget dette etter Jørgens død i 1742.<sup>259</sup> I skiftet etter ham fantes fem «Musick=Bücher», som faren overtok.

---

<sup>256</sup> Her opplyses det at det var Jacobs farfar som kom til Bergen i 1687. Der hevdes også at Jakobs far Jørgen og hans eldre halvbror som også het Jørgen begge var organister i Mariakirken (Vasquez 2010). Derimot kjenner Randi Selvik bare til én Jørgen Mestmacher, Jakobs eldre halvbror, som var organist i Mariakirken til 1742 (Selvik 2005:84).

<sup>257</sup> E-post fra Øgaard 24/8/08.

<sup>258</sup> Warnecke eller Warncke? Selvik (2005:95) er sikker på at komponisten D. Warnecke er Diderich Warncke. Det vil si at dersom Jørgen Mestmacher har skrevet ned dette musikkstykket, må han ha kjent til Warnckes musikk før han kom til Bergen. Det er ikke umulig, siden han formidlet kontakt mellom Mariakirken og sin etterfølger.

<sup>259</sup> I en artikkel om Mestmacherfamilien i Bergen i *Norsk slektshistorisk tidsskrift* skriver Gerhard Stolz (1936:366) at «Det smukt dekorerte bind synes etter sitt utstyr og sine dekorasjoner å være laget omkring 1730 og muligens i Bergen.» Dette er vanskelig å forene med bokas innhold.

Et par år senere døde også Johann Jørgen Mestmacher. Niåringen Jacob ble en av fire arvinger til en betydelig formue og muligens også denne noteboka. Jacobs navnetrekk står på manuskriptets første side, men det kan ha blitt påført senere, eventuelt i forbindelse med innbindingen av et slikt familieminne. Dette blir naturligvis spekulasjoner, men om det så ikke er sikkert at kjøpmannen Jacob selv har brukt boka, enten til å skrive i eller spille fra, har den i alle fall tilhørt et kjøpmannsmiljø i Bergen. Miljøet kan ikke kalles typisk norsk; det ser ut til at medlemmene av familien Mestmacher holdt fast ved sin tyske kultur og omgangskrets, selv om de giftet seg inn i norske familier.

Det som imidlertid taler i mot en slik hypotese er forekomsten, ganske tidlig i boka, av den allerede omtalte sangen Johan Henrik Freithoff skrev til komedien *Myndlingen*, som hadde premiere i København på Det kongelige Teater i 1750.<sup>260</sup> Det er ikke så sannsynlig at noen i Mestmacherfamilien hadde hørt denne melodien før den ble presentert i København. Ingen årstall og ingen navnetrekk forekommer senere i manuskriptet, men referansen til komponisten Warncke (JM/63) kan også hjelpe oss i forhold til datering. Warncke døde i 1766, og det er lite trolig at Warnckes murky ble nedskrevet mange år etter at komponisten var død.

Konklusjonen blir at det er rimelig å anta at manuskriptet ble anlagt av Jacob Mestmacher en gang mellom 1755, da han var 20 år gammel, og 1780. Den originale nummereringen, samt kryssreferanser til flere versjoner av samme melodi, kan også tyde på at eieren av denne noteboka var mer en samler enn en yrkesmusiker. Som ung hadde Jacob en viss forbindelse med Krøpelifamilien, hvorfra vi kjenner flere stadsmusikanter.<sup>261</sup> Kanskje han kopierte noter fra deres samling? Vi vet ikke om han selv spilte noe instrument, men repertoaret, for det meste engelskdanser og menuetter, foruten en del rene «Haand-Stykker», passer godt som husmusikk i et velstående kjøpmannshjem.

---

<sup>260</sup> Den forekommer to ganger, som JM/54 og JM/98. For datering av *Myndlingen*, se Jensen 2008.

<sup>261</sup> Øgaard refererer til et skifte etter Jacobs mor, hvor «commerceraad» Jacob Krøpelin skal ha vært Jacobs formynder.



## Innhold

Musikken i *Mestmachers notebok* er notert på to systemer, det øverste med C-nøkkel på første notelinje og det nederste med vanlig F-nøkkel.<sup>262</sup> Tilsynelatende er JM en bok for tasteinstrumenter, men den bør ikke betraktes utelukkende som en samling solostykker for «Claveer».<sup>263</sup> Svært mange av melodiene har besifring som viser hvilke akkorder som kan spilles i tillegg til basslinjen, flere enn i de andre hovedkildene for tasteinstrumenter, som *Martinus Calmars notebok* (C) og *Node-Bog med Haand-stykker til Claveer* (NHC). Selve melodilinen, notert på øverste system, kan også like gjerne fremføres på et melodiinstrument. Slik frigjøres høyre hånd til å spille bare akkorder eller motstemmer.

Denne måten å notere musikk på plasserer Mestmacher trygt i en etablert tradisjon. Det var svært vanlig å tilrettelegge både manuskripter og musikktrykk for mange forskjellige fremføringsmåter. Et typisk eksempel fra samme musikalske landskap er Balthasar Schmidts 1730 *Neu componirte Menuete, welche sowohl auf der Violin, samt dem darzu accompagnirten General-Baß als auf dem Clavier allein nach Belieben können gespielet werden*.<sup>264</sup> Nesten til slutt i boka står syv satser fra G.Ph. Telemanns *Die kleine Kammermusik*, som ble utgitt første gang i 1716. Disse stykkene er notert akkurat på samme måte, på to systemer og med besifring over basstemmen.<sup>265</sup> Ved siden av den tidligere nevnte Warncke og Johan Henrik Freithoff, som er representert med to instrumentalversjoner av sin melodi fra syngespillet *Myndlingen*, er dette de eneste komponister vi kan knytte til repetoaret i JM.<sup>266</sup>

---

<sup>262</sup> Unntak er JM/27, som er notert som en duett med to C-nøkler, og de siste 8 sidene i boka, som har vanlig G-nøkkel på øverste system.

<sup>263</sup> «Claveer» kunne bety klavikord, som det fremgår i læreboka til Lorents Nicolaj Berg, men det kunne også være en samlebetegnelse for alle slags tasteinstrumenter. Se Berg 1782.

<sup>264</sup> «Nykomponerte menuetter som kan spilles etter behag både på fiolin med tilhørende generalbass og på klaver alene». Se Zohn 2005:308, fotnote 97.

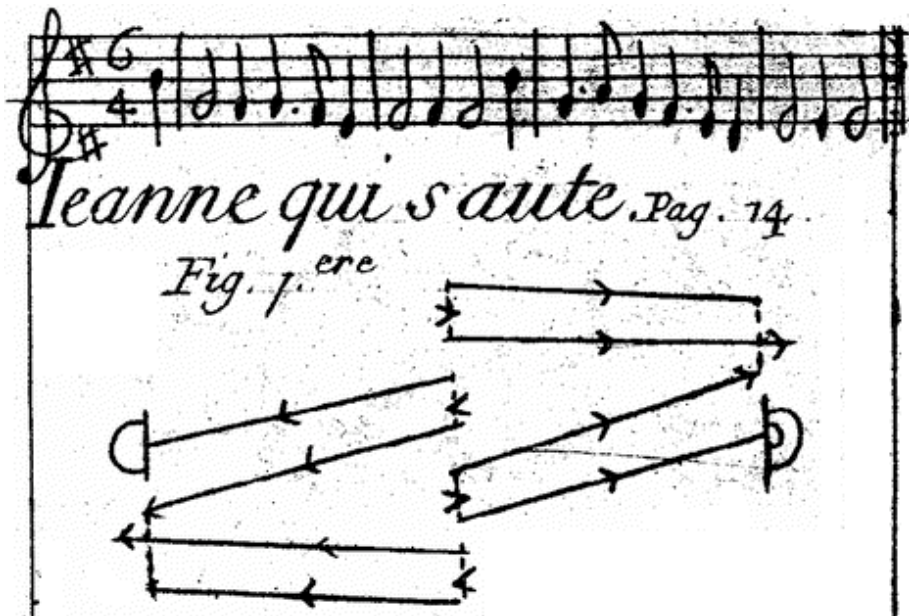
<sup>265</sup> JM/252-258. De 6 første satsene er fra *Partita nr. 2*, så følger første sats av *Partita nr. 3*.

<sup>266</sup> Freithoffs *Gigue* (JM/98) og *Menuet* (JM/54) er sammenlignet med Carl August Thielos og M. Calmars henholdsvis trykte og håndskrevne versjoner i mitt bidrag i *Norges Musikkhistorie* (2001:246f). **CD1/22**.

Mer enn to tredjedeler av *Mestmachers notebok* består av det vi kan kalle dansemusikk. Best representert er engelskdanser og menuetter. Begge er melodyper som var i bruk lenge, og som nok også ble danset til på Jacob Mestmachers tid. Flere av engelskdansmelodiene i boka kan spores helt tilbake til den franske dansekunstens gullalder tidlig på 1700-tallet. JM/20 *Engels Dantz* forekommer som *Jeanne qui saute* i Raoul Auger Feuillet's *Recüil de contredances mises en chorégraphie [...]*, som ble utgitt i Paris i 1706, og JM/140 [uten navn] heter *La Gasconne* samme sted. På tross av deres franske navn er det ikke så underlig at Mestmacher kaller dem engelskdanser, siden både melodiene og dansene var svært populære også i England. John Essex formidlet noen av Feuillet's koreografier og tilhørende melodier til London, hvor han utga sin *For the furthur improvement of dancing, A treatis of chorography [...]* (1710). Her står også *La Gasconne*. Det kan godt være at disse to melodiene kom til Bergen via England. Både melodier og koreografier vandret frem og tilbake over den engelske kanal, et fenomen kjent allerede fra 1600-tallet, da Playfords *Country Dances* bidro til utviklingen av fransk dansekunst.<sup>267</sup> Her er en engelskdans i fransk og norsk drakt:

---

<sup>267</sup> To av JMs «franske» engelskdanser inngår i den lille suiten *Angloisi*, CD1/07.



Ill. 12: *Jeanne qui saute* fra *Feuillets Recüil de contredances* [...]



Ill. 13: Samme melodi i JM (JM/20 *Engels Dantz*)

Andre engelskdanser i JM virker betydelig nyere, og flere av dem forekommer også i *Danse-Bog, Kiøbenhavn 1753*.<sup>268</sup> Noen av dem er fremdeles i bruk på de britiske øyer. En av de mest kjente er JM/124 *Engels Dantz*, også

<sup>268</sup> Se vedlegg 1.

kalt *The Drummer*.<sup>269</sup> Den ble brukt i komedien *Den Fortrolige Moder*, som hadde premiere i København i 1750. Jeg har selv opplevd å danse til JM/89 *Engels Dantz*, som nå ofte kalles *The Rakes of London*, i et bryllup i Carbisdale, langt nord i Skottland, sommeren 2008.

Den mest kjente melodien i *Mestmachers notebok* er utvilsomt JM/248 *Aria*, som brukes til Johan Nordahl Bruns «Bergenssang» *Udsigter fra Ulrikken*, hvor den velkjente førstelinje lyder: «Jeg tog min nystemte Cithar i Hænde»:<sup>270</sup>



Ill. 14: JM/248 *Aria*

Det har vært hevdet at Lully har komponert denne menuettlignende melodien, men oppslagsverket *Musikkens Verden* henviser til en senere fransk komponist, den populære André-Ernest-Modeste Grétry.<sup>271</sup>

Melodien finnes også i to andre norske manuskripter fra slutten av 1700-tallet. Et av dem har tilhørt Anders Heyerdahl og omtales i *Norges Musikhistorie*.<sup>272</sup> Her hevdes det at manuskriptet er fra 1763, men det er usannsynlig. Heyerdahl skriver i en senere anlagt antologi (manuskript) at

---

<sup>269</sup> **CD1/08.**

<sup>270</sup> Trykt i *Samling af Johan Nordahl Bruns mindre Digte* (København 1791), uten noen referanse til melodi.

<sup>271</sup> Se «Bergens-sangen», artikkel av ukjent forfatter i *Musikkens Verden* 1951.

<sup>272</sup> *Norges Musikhistorie* 1921 bind 1:46.

notebokas eier var «Ebbe Carsten H. Kosens ... dat. 28. October 1780».<sup>273</sup> Heyerdahl ga den i sin tid videre til O.M. Sandvik, men den er ikke i lenger å finne i Nasjonalbiblioteket (NMS/NBO), annet enn som mikrofilm. Her står datoen, men ikke eiernavnet. Senere i boka er årstallet 1790 innskrevet.

Det andre manuskriptet hvor melodien forekommer har sannsynligvis tilhørt Ole Andreas Lindeman og er fra omkring 1795.<sup>274</sup> En senere påskrift henviser til salmeteksten «Skaberen skued den nyskabte Klode (Berggreen Hus- og Selskabs-S. II Nr. 17 [1871])». Berggreen har hentet melodien fra den danske komponisten og kapellmesteren Claus Schalls *Arier, Viser, Sange og andre smaa Haandstykker* [1791], en samling populære melodier arrangert for to fløyter eller fioliner. I RISM-katalogen står følgende komponistnavn registrert i forbindelse med denne utgivelsen: Benda, Dalayrac, Devienne, Dezède, Ditters, Grétry, J.E. Hartmann, Kunzen, Monsigny, Naumann, Philidor, Shall [Schall], Schulz, Stegmann.

De to komplette versjonene av melodien i disse norske manuskriptene, som begge kalles *Menuetto* og forøvrig er påfallende like, skiller seg ut fra Mestmachers versjon *Aria* bl.a. ved en kromatisk oppgang i bassen. Både stilistiske trekk og den foreløpige dateringen av *Mestmachers notebok* synes derfor å peke på JM som den eldste norske kilden til denne melodien.

#### 4.1.4 Martinus Calmars notebok (C)

UBIT XM 238

På manuskriptets tittelside står:

*Pars Prima // af // Den Spillendes Tids- // fordriv // bestaaende udi // een // Samling af adskillige Smuk // ke Stykker til Claveret for // fattede. // Samled // per // M. Calmar // Kongsberg d. 14de Januarii // Anno 1751.*

---

<sup>273</sup> Manuskript etter Heyerdahl i NBO (se vedlegg 1). Sannsynligvis har Heyerdahl hatt vanskeligheter med å lese gotisk skrift. C og K er stort sett samme bokstav. Det som kan se ut som en dobbel s kan godt være «ld», og «vin» kan godt leses som «ens», da disse bokstavene ofte nærmer seg en bølgelinje. Folketellingen av 1801 for Trondhiems Amt, Skogn, registrerte en «Huusbonde, Oberslieutenant og Batallions-commandeur Ebbe Carsten Henric Von Coldevin», 65 år gammel. Han er en svært sannsynlig eier av en slik notebok.

<sup>274</sup> Se vedlegg 1.

Når vi blar om, finner vi først en referanse til en tekst etter profeten Samuel, det gjelder 1. bok, kap.16, vers 23. I følge en nyere bibeloversettelse står det her: «Når så ånden fra Gud kom over Saul, tok David frem harpen og spilte på den. Da letnet det for Saul; han kjente seg bedre, og den onde ånden forlot ham.» Så følger et dikt som begynner slik:

*Blant de Fornøyelser man udi Verden vinder,  
Da ingen Ædlere uskyldig meer jeg finder  
End du uskyldige Fornøyelse Musich!*

Calmar har tydelig villet peke på musikkens positive virkninger, både ved hjelp av sitater fra Bibelen og kanskje også egen poesi. Hele diktet er gjengitt i *Fra M. Calmars notesamling*, en antologi med musikk fra *Calmars notebok* utgitt av Kongsberg Spel og dansarlag ved Anne Svånaug Haugan og Sigurd Hukkelberg.<sup>275</sup>

Noen *Pars Secunda* har dessverre ikke dukket opp. Boka er riktignok påbegynt fra to sider, men dette har nok ingenting med *Pars Secunda* å gjøre. Snur vi boka og blar bakfra leser vi *Clavi Cordium. Psalm: 149* på første side. Deretter følger de 4 første linjene av teksten til salme 149 fra *Salmenes bok* i sirlig håndskrift.

Paginerings og nummerering av musikkstykkene i begge delene er sannsynligvis utført av nedskriveren. Det virker som om alt er skrevet av samme hånd, og at nummereringen er påført etter at all musikken var skrevet ned. *Den Spillendes Tidsfordriv*, som utgjør den største delen, har sannsynligvis bestått av 122 sider, mens *Clavi Cordium* omfattet 12 sider. Det fremgår av sidetall og nummerering at sidene 3–6, 35–40, 49–52, 55–56, 71–86, 89–92, 97–120 i første del og sidene 1–4 i andre del mangler. Boka inneholder nå 93 melodier fordelt på 68 sider med noter.

Hvem var så M. Calmar? Anne Svånaug Haugan har gjort en betydelig innsats for å oppspore ham. Martinus Calmar ble født i 1727 og vokste opp på Grønland, Christiania som den eldste av fire søsken. Moren Else Dorthea Ader var søster av Jørgen Otto Ader, eller Adler som navnet også skrives,

---

<sup>275</sup> Antologien inneholder 21 melodier fra manuskriptet i moderne noteskrift, og noen få er også arrangert for ulike instrumenter. Hukkelberg er ansvarlig for transkripsjoner og arrangementer. Haugan og Hukkelberg har skrevet om Calmar og musikken. Særlig Haugans artikkel «Gåten M. Calmar» er svært informativ (Haugan og Hukkelberg 2001).

stadsmusikant i Kongsberg fra 1738 til 1761.<sup>276</sup> I følge Haugan ble Martinus sendt til Kongsberg for å gå i lære hos sin onkel. Senere ble hans yngre bror sendt samme vei. Av en eller annen grunn må Martin ha forlatt sin musikalske karriere, for i 1754 befinner han seg hos en familie i Sørum, hvor han sannsynligvis virket som huslærer. I 1758 ble han ansatt som klokker i *Christiania Tugthuus*. Den gang var tukthuset ikke et straffeanstalt, men et arbeidshus for tiggere og løsgjengere. Her fikk Calmar kanskje likevel bruk for sin musikkutdannelse, for hans oppgave var å

betiene sangen paa Prædike-Dagene, og cathecisere hver Helligdag om Eftermiddagen i to Timer, samt daglig lære de fattige Børn, som der indsættes, at læse, skrive, regne, saa og undervise dem i deres Christendom.<sup>277</sup>

Han døde allerede i 1760. Manuskriptet har så funnet veien til Trondheim, hvor det ble innlemmet i Vitenskapselskapets samlinger (tidligere VSB), nå en del av Universitetsbiblioteket i Trondheim (UBIT).

### **Innhold**

*Calmars notebok* må være skrevet mens Martinus Calmar gikk i lære hos stadsmusikant Ader. Årstallet 1751 forekommer på tittelsiden, men også inne i boka, ved C/37 *Menuet*. At skriften er påfallende ensartet tyder også på at denne noteboka har vært sammensatt i løpet av kort tid. Nesten alle melodiene er skrevet i to notesystemer med C-nøkkel på øverste system og vanlig bassnøkkel på nederste system, på samme måte som *Mestmachers notebok*. To arier, en fra operaen *La serva padrona* av Giovanni Battista Pergolesi (C/60) og en som foreløpig ikke er identifisert (C/82 *Aria*), er skrevet i partitur, med to fiolinstemmer, bratsj, sangstemme og en bassstemme. I C/82 heter denne bass-stemmen «Cembalo» og har besifring. Besifring har også to andre arier, C/46 *Aria dell Opera Tygranes* og C/49 *Aria del Opera Ulysses*, samt et lite 5-taktig «moto perpetuo» (C/26), et evighetsstykke uten navn og uten slutt.

Første side i noteboka viser musikk av Calmar og Telemann:

---

<sup>276</sup> Det var Aders nevø, Aage Holm, Martin Calmars fetter, som overtok embetet. Det forekom ofte at nære slektninger overtok slike stillinger.

<sup>277</sup> Sitert etter Haugan og Hukkelberg 2001:10.

*Opera.*

*Marchia per A.C.!*

*Adm. del. Calmar*

*Adm. del. Calmar*

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the word "Opera." is written in a cursive hand. Below it, the first system of music is labeled "Marchia per A.C.!". The notation consists of several systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a historical style, with various note values, rests, and dynamic markings. A prominent marking "Adm. del. Calmar" appears twice, indicating a specific performance instruction. The notation is dense and fills most of the page.

Ill. 15: Første side i *Calmars notebok*



*Calmars notebok* er den av mine hovedkilder som oppgir flest komponistnavn. Han presenterer musikk av Tellemann [Telemann], P.N. Moll [Møll?], S. Radix, J.F. Gräfe, Sigr. Kell, Sign. Lotti, Singr. Kirchhoff, Singr. Gio: Ballard. Pergolesi, Kingo [her refererer Calmar sikkert til tekstens opphavsmann], Coussers [J.S. Kusser] og Si. Hendel [Händel].<sup>278</sup> Dessuten har jeg gjenkjent musikk av Chr. Foltmar og J.H. Freithoff.<sup>279</sup>

De to første melodiene i samlingen, en murky og en menuett, er signert henholdsvis M.C. og Calmar. Uten tvil er dette nedskriveren selv, og disse melodiene er derfor verdt ekstra oppmerksomhet.<sup>280</sup>

Når Sigurd Hukkelberg omsetter Calmars noteskrift til moderne noteskrift, retter han flere ganger på *nedskriveren* Calmar. Han synes også han må korrigere *komponisten* Calmar, slik som her i bassen i nest siste takt i menuettens første del, men det er vanskelig å heve standarden nevneverdig:

The image shows two musical staves for bass clef, 3/4 time, in D major. The top staff is labeled 'Original basstemme' and shows measures 7-8. The bottom staff is labeled 'Hukkelbergs basstemme' and shows the same measures with a correction in the final measure. In the original, the final measure contains a triplet of eighth notes (F, G, A). In Hukkelberg's version, it is replaced by a regular eighth-note pattern (F, G, A).

Ill. 16: Fra C/2 *Menuet: del Calmar*, takt 7–8

Hos Calmar er det også tydelige kvintparalleller i nest siste takt i siste del i samme menuett:

<sup>278</sup> Det er Calmar som staver navnene slik.

<sup>279</sup> Jeg trodde at arien fra *Ulysses* kunne tilskrives Reinhard Keiser (1674–1739), operakomponisten som var basert i Hamburg. Keisers opera med samme navn ble uroppført i København i 1722, da hans operatrupp forsøkte å skaffe seg innpass her. Dessverre er ikke denne melodien å finne i Keisers partitur.

<sup>280</sup> Calmar har bidratt med i alt tre melodier: to menuetter og en murky.



Ill. 17: Fra C/2 *Menuet: del Calmar*, takt 14–16

Lignende paralleller forekommer også i Calmars andre menuett (C/37), som kan sies å være litt mer ambisiøst anlagt, da den har en tilhørende trio.

Det er derfor ikke vanskelig å være enig med Anne Svånaug Haugan når hun konkluderer med at det ikke er som komponist M. Calmar skriver seg inn i norsk musikkhistorie: «Hans viktigste bidrag ligger i arbeidet med å skrive ned et repertoar med musikk som vi må anta har vært representativt for datidens stadsmusikanter og deres svenner.»<sup>281</sup>

Hvordan er det så med nøyaktigheten av denne nedskriften? Dersom vi sammenligner Calmars versjon av *Allemande di Sig: Hendel* (C/80) med den trykte utgaven fra 1733, finner vi noen få, men tydelige ulikheter.<sup>282</sup> Det viser seg imidlertid at suiten denne satsen kommer fra ble trykt i Amsterdam allerede i 1719.<sup>283</sup> Det hevdes også at en del av cembalomusikken til Händel kan være enda eldre. Muligens stammer den fra hans opphold i Hamburg i 1703, hvor den svært unge komponisten livnærte seg ved å undervise. Det var vanlig i slik situasjoner, påpeker Händeleksperten Terence Best, at en lærer komponerte musikk spesielt til sine elever.<sup>284</sup> Derfor sirkulerte det mange, og til dels svært ulike, håndskrevne kopier av Händels klavermusikk. I den nye kritiske utgaven av Händels musikk (Hallische Händel-Ausgabe, fork. HHA) er det i tillegg til den «offisielle versjonen» tatt med en slik variant nettopp av denne allemanden, og Calmars versjon har mye til felles med denne.

C/50 *Sarabanda* viser seg også å være av Händel, og er verdt en kommentar. I følge Friedrich Chrysander, redaktør av den første samlede

<sup>281</sup> Haugan og Hukkelberg 2001:11.

<sup>282</sup> Allemanden er hentet fra suite nr. 7 i *Suites de pieces pour le clavecin, Composées par G.F. Handel. Second volume. London Printed, & sold by John Walsh [...]*.

<sup>283</sup> HWV 440.

<sup>284</sup> Best 1971:845.

Händelutgaven, ble den skrevet omkring 1710. I HHA er den første delen gjengitt slik:<sup>285</sup>



Ill. 18: Fra G.F. Händel: *Sarabande 1* fra *Suite i d*, HWV 448

Calmars nedskrift skiller seg fra nyutgaven på noen interessante punkter. Foruten utstrakt bruk av ornamenttegn er det harmoniske forløp i takt 6 interessant. Oppløsningstegnet samt en ny b gjør at jeg ikke tror det er en skrivefeil, men snarere en intensjonell, og kanskje til og med berikende, endring. Denne varianten forekommer ikke i de fire manuskriptene HHA bygger på, men det er naturligvis likevel ingen garanti for at dette kan tas til inntekt for Calmars personlige kreativitet:



Ill. 19: Fra C/50 *Sarabanda*

Haugan mener at å anlegge en slik notebok kan ha vært en del av opplæringen. Trykte noter var dyre og vanskelige å få tak i, og samlingen skulle kunne være arbeidsgrunnlag og repertoar for en kommende stadsmusikant. Dette er vanskelig å si med sikkerhet, og tittelen peker jo mer i retning av tidsfordriv enn yrkesbruk. Innholdet har mange fellestrekk med JM, men også med den mer kjente *Notenbuch für Wolfgang*, som skal ha tilhørt den unge W.A. Mozart.<sup>286</sup> I denne boka, akkurat som i C, finner vi musikk av Gräfe, Kirchner og Telemann, til dels også hentet fra de samme samlingene, foruten et stort antall menuetter, murkyer og poloneser.

I sin artikkel spør Haugan om dette repertoaret kan ha funnet veien til lokale folkemusikktradisjoner. I samlingen er det ingen titler vi umiddelbart

<sup>285</sup> Etter Bärenreiter 4223. Händel: *Klavierwerke IV*, Kassel 1977.

<sup>286</sup> Mer om denne noteboka og lignende manuskripter i avsnitt 4.2.3, spesielt s. 152.

assosierer med norsk folkemusikk eller folkedans, slik som *Hallingen*, *Pols Dans* og *Haappern* i PB, de mange polsdansene i B og *Syv-spring* i JM. I disse andre samlingene er det også en del marsjer, og vi regner med at disse har nedfelt seg i norske tradisjoner som brudemarsjer. Det er ingen marsjer i *Calmars notebok*. Likevel er det naturligvis mulig at melodiske vendinger fra småstykkene kan gjenkjennes i dansemusikk og marsjer fra distriktet. Her ligger muligheter for videre forskning.

#### 4.1.5 Node-Bog med Haand-stykker til Claveer (NHC)

UBIT XA HA Mus 3C

Manuskriptet er vakkert innbundet i skinnbind, har 125 sider og inneholder 111 melodier. Pagineringen er ikke original, men det er sannsynligvis nummereringen av melodiene til og med nr. 77. Jeg har likevel valgt å lage en ny nummerering som omfatter hele boka. Av den opprinnelige kan vi se at noen sider er borte; vi savner melodi nummer 8 og 9. Det ser også ut til at det mangler noen sider etter NHC/86, for med NHC/83 annonseres *Six Fantaisies par Ursinus*, selv om det kommer bare fire. På slutten av boka mangler det også noen sider (foran nåværende s. 121). Side 125 burde vel ha blitt kalt side 121; den er sannsynligvis et løst blad som ble lagt til sist.

Nedskriveren har ikke nummerert NHC/20, muligens fordi den er helt lik NHC/34. Men heller ikke NHC/46 og NHC/47 har opprinnlig blitt tildelt noen nummer, og de er helt forskjellige. NHC/77 har heller ingen nummer, og NHC/70 har verken tittel eller nummer.

Notene er skrevet i to systemer, og som i JM og C brukes C-nøkkel på øverste system og vanlig bassnøkkel på nederste system. Unntaket er NHC/69, som er påbegynt med G-nøkkel i øverste system, men så skifter til C-nøkkel på neste dobbeltsystem. Stykket er ellers skrevet i G-nøkkel, men nedskriveren må ha vært så vant til C-nøkkelen at han automatisk har falt tilbake til den vanlige C-nøkkelen straks han skiftet linje. Noteskriften varierer i kvalitet. De noe ulike måtene nøkler og taktangivelser er skrevet på kan tyde på flere nedskrivere, men det kan også være at det bare er én hånd, som så har skrevet ned melodiene over lengre tid.

Det er altså uklart hvem som har samlet og skrevet ned musikken i denne noteboka, men tittelen er påført av eieren, Christopher Blix Hammer

(1720–1804). Hammer fikk sin utdanning ved universitetet i København, ble senere embetsmann, vitenskapsmann og forfatter, og var en ivrig forkjemper for opplysningstidens idealer. Han ble justisråd og generalkonduktør for Akershus stift og drev mønstergården Melbostad ved Gran på Hadeland. Her forsøkte han å gjennomføre ulike forbedringer innen landbruk og kosthold, og publiserte i den anledning et betydelig antall skrifter. Mest kjent er hans *Afhandling om Potatos* fra 1766, som også ble oversatt til fransk, og *Chymisk-Oeconomisk Afhandling om Norske Akeviter Bær-Tinkture og Bær-Safter* fra 1776. Dette siste skriftet har gitt ham hedersnavnet «Den norske akevittens far». Hroar Dege, kjent kokk og restaurantmann, publiserte i 1994 en bok om Hammer med spesielt fokus på hans kokebok, hvor han tegner et rapsodisk og fargerikt portrett av opplysningsmannen, vitenskapsmannen, entusiastene og samleren Christopher Blix Hammer.<sup>287</sup>

Hammer etterlot seg en stor boksamling som også inneholdt en del musikkmanuskripter.<sup>288</sup> Her er musikk av Kühnel, Agrell, Graun og Telemann, foruten manuskripter med koraler, danser og småstykker. Vi vet at han handlet bøker og noter i København. En annen av hans håndskrevne notebøker, *Danse-Bog, Kiøbenhavn 1753*, har han sannsynligvis selv gitt påskriften «Derfor betalt i Khavn 4 Rd af C. Hammer».<sup>289</sup> Det er godt mulig at også NHC er anskaffet her, og omtrent på samme tid. Hammer reiste tilbake til Norge dette året, og repertoaret kan godt være sammenstilt rundt 1750.

## Innhold

Musikken i NHC er svært variert. Med unntak av engelskdanser og kontradanser er alle kategorier representert. Nesten ingen komponister er nevnt, bare «Ursinus», som jeg kommer tilbake til senere. Ellers forekommer det musikk av Henry Purcell, Gottfried Kirchhoff og Johan Helmich Roman, og

---

<sup>287</sup> Dege:1994. Ånon Egeland har skrevet et avsnitt i denne boka om Hammer og musikken og er ansvarlig for en medfølgende CD med musikk fra bl.a. Hammers samling.

<sup>288</sup> Mange er dessverre forsvunnet, da han på slutten av sitt liv ga de «bæste» bort til venner, som han selv skriver. Se Elvestrand 2004:78f for en biografi, slektshistorie og en fortegnelse over Hammers manuskripter. Spesielt interessant er noen duetter for bassgambe av Johann Schenck, som ikke er funnet noe annet sted. Disse er omtalt i Huldt-Nystrøm 1976.

<sup>289</sup> Se vedlegg 1.

en marsj som skal være komponert av Friedrich II av Preussen (Fredrik den store) eller hans hoffkomponist Johann Friedrich Agricola.

For å begynne med den siste: Denne marsjen forekommer hele tre ganger i NHC, og er godt kjent også fra andre norske, danske, svenske, hollandske og amerikanske kilder. I NHC heter den *Jenischer March* og *Marsch*.<sup>290</sup> At den heter *La Marche de Jena* i en svensk kilde, og at den også går under navnet *Studenter March* i PB2, og *March de Studiose* i en dansk kilde tyder, på at den var velkjent i studentmiljøet. Universitetet i Jena i Tyskland var da også et av de mest innflytelsesrike på 1700-tallet. To kilder antyder et tysk opphav. Militærhistorikeren Arendrup skriver at den kan være komponert av Fredrik den store. Marsjen ble i alle fall brukt i Agricolas opera *Cleofide* som *Marche du Roi de Prusse*. I en dansk notebok som har tilhørt musikkelskeren grev Raben på Aalholm kalles melodien *Den Preussiske konges march*. At den heter *King of Denmark's March* i en amerikansk lærebok i fløytespill for militæret (for «fife and drum») viser at denne melodien virkelig var en internasjonal favoritt. Den ble også brukt til salmeteksten *Den store hvite flok* av Brorson.<sup>291</sup>

Melodien NHC/19 ble også brukt til flere formål. Opprinnelig var Purcells melodi skrevet til teksten *What shall I do to show how much I love her* og brukt i operaen *The Prophetess, or The History of Diocletian* fra 1690, men den ble nok enda bedre kjent da John Gay benyttet den i *The Beggar's Opera* (Tiggeroperaen) fra 1728. I NHC opptrer den som et elegant og rikt ornamentert cembalostykke (NHC/19 *Angeliquer*).

NHC/71 *Menuet* kan være skrevet av Johan Helmich Roman. Den forekommer i et manuskript i Lund (Engelhardt-samlingen) som inneholder Romans *Golovinmusik*. Dette er en av de ekstra satsene som ikke finnes i den andre kilden til nettopp denne musikken, og det er sannsynligvis derfor Romanspesialisten Ingmar Bengtsson vurderer den som et «sannolikt icke

---

<sup>290</sup> NHC/6 og 21 *March*, og NHC/11 *Jenischer March*.

<sup>291</sup> Se Goy 1994:66 om svenske kilder, Arendrup 1965:7 for referanser til Fredrik den store og Agricola, og Thuner 1930:94 om Brorson. Et utvalg melodier fra grev Rabens notebøker er utgitt privat av Pia Brun Jørgensen, Jylland. Den amerikanske versjonen står i antologien *Musick of the Fifes and Drums [...]* (Moon 1977).

äkta verk», til tross for dens plassering. Jeg fant ingen andre argumenter for hans syn.<sup>292</sup>

Det viser seg NHC/59–63 er en suite av Gottfried Kirchhoff. De samme satsene står i *Calmars notebok* som C/55–59. Calmar oppgir Kirchhoff som komponist til C/55 *Allemande*. I Stadtbibliothek Hannover finnes det et manuskript med en *Suite Comp: par Mons Kirchhoff*, og de første satsene, *Allemande, Courente, Gavotta* og *Menuet Alternativement 1*, er identiske med begge de norske avskriftene.<sup>293</sup> Det er flere komponister med Kirchhoff som etternavn, men dette dreier seg nok om Gottfried Kirchhoff (1685–1746), som i en periode var virksom som kapellmester i Holstein-Glücksburg før han ble organist og musikkdirektør i Halle.

Det er ingen vesentlige forskjeller når det gjelder musikalske detaljer mellom disse avskriftene, bortsett fra en noe ulik bruk av taktangivelse.<sup>294</sup> Men det er underlig at nedskriverne av både NHC og C bare inkluderer den første menuetten uten å antyde at det følger en *Menuet 2*, slik som i den tyske kilden. I stedet fortsetter begge med en *Bouree*, som ikke finnes i det tyske manuskriptet; her følger derimot et ubeskrevet blad etter *Menuet 2*.

Dessverre mangler to av de seks fantasiene av «Ursinus». Det er synd, for dette kan være den eneste musikken vi har overlevert etter Niels Larsen Ursin (1728–97). Han var organist i Eidsvoll, senere i Ullensaker og Hovin. Ursins danske bestefar var degn og rektor, het opprinnelig Bjørn, men tok navnet Ursin. Hans far Lars kom først som håndverkersvenn til Christiania og ble så klokker i Eidsvoll. Senere slektsledd har vært særdeles aktive i det lokale musikklivet; særlig har sønnesønnen Nils Christiansen Ursin gjort seg bemerket, også han med sine komposisjoner.<sup>295</sup> Det var ikke uvanlig å latinisere sine navn, og både fra Tyskland og Skandinavia kjenner vi flere Beer og Bjørn som ble til Ursinus eller Ursinius.

---

<sup>292</sup> Festmusikken til ære for den russiske ambassadøren grev Golovin ble sannsynligvis uroppført i 1728 (Bengtsson 1955:28f, 128ff, 244 og T24). Blant de uregistrerte papirene etter Hampus Huldt-Nystrøm på NBO/NMS finnes et hefte med incipits av menuettene fra NHC. Det er her jeg fant Huldt-Nystrøms notat, som satte meg på sporet: «Hurra! Se Bengtsson [osv.]».

<sup>293</sup> Musikhandschriftensammlung Kestner, Nr. 146,10.

<sup>294</sup> Taktangivelser og deres betydning kommer jeg tilbake til i forbindelse med beskrivelsen av Chrysillmelodien (4.4.5) og i avsnittet om notasjon og oppføringspraksis (5.1.1).

<sup>295</sup> Se Kragemo 1978.

En annen mulig opphavsmann til disse fantasiene kan være Andreas Friederich Ursinus (1699–1781), som var organist i Tønder i Danmark. Han har også komponert musikk, men det er lite som er overlevd. Jeg har ikke funnet fantasiene fra NHC i hans produksjon, men hans tosatsige sonate fra Wenstersamlingen i Lund Universitetsbibliotek er ikke helt ulik i stil.<sup>296</sup> Derfor må det dessverre foreløpig forbli uavklart om noteeksemplet under stammer fra en hittil udokumentert komponist fra Eidsvoll:



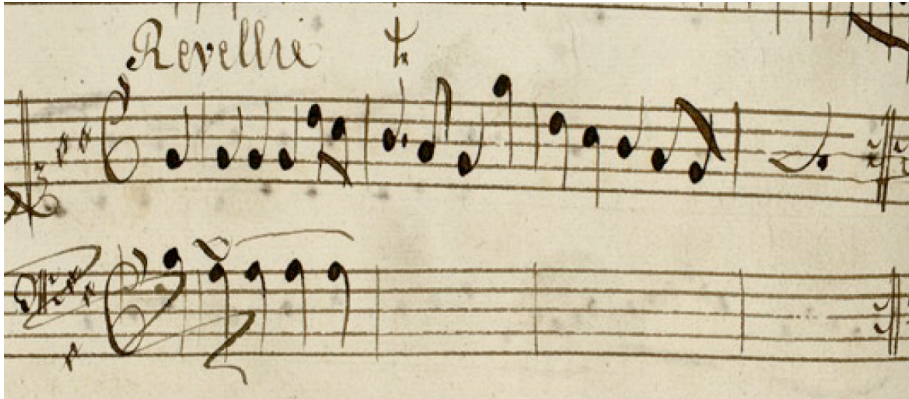
Ill. 20: Side 86 i NHC, begynnelsen av Ursinus' første fantasi (NHC/83)

To av melodiene i NHC er notert på en svært uvanlig måte. NHC/41 og NHC/77 heter begge *Revellie*, og melodien i det øverste system tyder da også på militært opphav. Det er signalaktige melodier som kan ha vært brukt som revejlesignaler i den dansk-norske hær. I det nederste systemet forekommer en underlig ostinatbevegelse som ikke synes å passe med melodien tonalitet:

---

<sup>296</sup> Wenster Litt. Å N:r 6, s. 44–47.





Ill. 21: De første taktene av NHC/77 *Revellie*

Siden dette ostinatet ligger under hele stykket (i NHC/41) har nedskriveren nøydt seg med å notere denne bevegelsen bare i den første takten i NHC/77. Er dette et forsøk på å etterligne trommer? I så fall føyer det seg inn i en tradisjon kjent allerede fra 1500-tallet. Et fint eksempel er *The flute and the droome* av William Byrd, en krigsskildring for cembalo, hvor venstrehanden dundrer i vei med samme tomme C-akkord gjennom hele stykket og høyre hånd skal forestille fløytenes improvisasjoner.<sup>297</sup>

Den tredje «reveljen» i noteboka, NHC/103 *Revelle*, er av et helt annet slag og ser ikke ut til å ha noen forbindelse med militærvesenet. Det er den velkjente *Musette* fra *Notenbuch für Wolfgang*, en svært folkelig melodi som minner mer om en murky enn om et signal eller en marsj. Den forekommer ellers i norske og danske kilder som *Boure* (HNB/49), *Musette* (JDBa1 s. 18 og JDBa2 s. 38), *Bourlesque* (U) og som *Revellie* og *Russisk* i henholdsvis *Laurits Pedersens klaverbog* og *Mads Nielsens nodebog*.<sup>298</sup>

En del av innholdet er absolutt av folkelig karakter. Både melodiske formler og titler peker i denne retningen. Mest spennende i så måte er de to «fjelldansene», NHC/43 og NHC/45, og NHC/81 *Leyer-Tantz*.<sup>299</sup> Notebokas eier Chr. Hammer har i sine skrifter beskrevet folkelige tradisjoner. Det er kanskje like riktig å kalle dem moter, for det ser ut til at også bøndene var

---

<sup>297</sup> Fra suiten *The battel* i *My Lady Nevells Booke*, udatert manuskript fra slutten av 1500-tallet (Byrd 1926).

<sup>298</sup> Se vedlegg 1. **CD2/11**.

<sup>299</sup> **CD2/12**. Disse drøftes nærmere i avsnitt 4.3.9.

opptatt av å følge nyere europeiske strømninger. Her forteller Hammer om deres julefester:

Langeleeg brukes nu sielden, endskiøndt den ikke er u-behagelig, naar fieldandser fra Hallingdahl og Walders spilles af en god langleegspiller. [...] Bondeandserne ere polske-dands, tre og kors dands, langdands med fordandser, menuet, engelsk tripp, franske morgenstjerne, fægte-dandser og flere.<sup>300</sup>

I to av mine hovedkilder står faktisk to melodier som kan passe til noe som her beskrives. JM/77 *Contilliong* har undertittelen *Frans=Morgenstjerne*, og TJH/54 heter *Engelsk Dantz kaldet Fægte Dantzen*. Begge hører inn under kategorien Engelskdans/Kontradans. Slike melodier ble ofte forbundet med en bestemt koreografi, slik som i en annen bok i Hammers bibliotek: *Danse-Bog, Kiøbenhavn 1753*. Her står melodiene i noteskrift på venstre side og den tilhørende dansebeskrivelsen på høyre, som tekst. Det er bare franske og engelske titler i denne danseboka. Vi leter dessverre forgjeves etter dansk/norske navn som «Morgenstjerne» og «Fægte Dantz» .

Hammer beskriver ikke bare bøndernes julefester, men også «De fornemme gjæstebuder» og hva som her hørte til av mat, drikke og øvrige forlystelser. «[T]il tiids fordriv bruges kort-spil og undertider dands med menuet, engelsk og kontradanser.»<sup>301</sup> Sammenholder vi de to beskrivelsene, ser det ut til at de velstående Hadelendingene ikke danset bondedanser som polskdans og langdans; de holdt seg til dansene fra sin egen stand.

Det er fristende å kalle dette et unntak, som eventuelt bekrefter regelen, sett i forhold til Peter Burkes omtale av den lille og den store tradisjonen. Burke viser til at de ledende i samfunnet dominerte kulturlivet i kraft av sin posisjon, selv om de var i mindretall, og forvaltet *den store tradisjonen*, som krevde innsikt og kunnskap. Flertallet av befolkningen, kanskje særlig i et 1700-talls Norge med få byer og praktisk talt ingen adel, dyrket *den lille tradisjonen*, som opprinnelig formidlet muntlig overlevert kultur. Burke hevder at de som tilhørte den store tradisjonen deltok i den lille, men ikke omvendt.<sup>302</sup> Vi skulle så tro at Hadelands fornemme herrer og fruentimmere danset polskdans når det passet dem, men Hammer beskriver tilsynelatende det motsatte: en sedat overklasse og motebevisste bønder, ivrige etter å være med på kulturelle nyvinninger.

---

<sup>300</sup> Fra Hammers utrykte *Sognebeskrivelse over Hadeland*. Sitert etter Dege 1994:84.

<sup>301</sup> *Ibid.*:82.

<sup>302</sup> Burke 2001:28. Se også avsnitt 2.2, særlig s. 19.

NHC er den av de tre utvalgte notebøkene for «claveer» som inneholder mest folkelig materiale. Samtidig peker henvisningene til Händel og Kirchoff, og ikke minst melodiene fra samlingene til Sperontes (Scholze) på den borgerlige husmusikkens innflytelse på repertoaret. Det er ni Sperontesmelodier i NHC. Vi vet at Sperontes' popularitet også skyldtes at han brukte allerede kjente melodier til sin diktning, og vi kan ikke vite hvor disse melodiene opprinnelig kom fra. Dette rokker ikke ved mitt hovedpoeng, at NHC, sammen med JM og C representerer en borgerlig kultur vi ikke utelukkende kan betrakte som typisk for byene. Takket være Hammer og andre embetsmenn som bosatte seg i bygdene, spredte denne kulturen seg videre rundt om i Norge.

#### 4.1.6 Truels Johannessøn Hvidts notebok (TJH)

Privat eie. Kopi i Arne Bjørndals samling, Griegakademiet, UiB.

Boka har 164 sider i tillegg til 9 sider med bare tekst aller først i boka. Av de 164 sidene er 149 beskrevet med noter for fløyte og obo, og 1 side brukes til en enkel forklaring av fløytas omfang og elementær musikkteori. Resten er blanke eller brukes til overskrifter. Til sammen blir det 137 melodier, og av dem er 24 duetter. Alt er notert med g-nøkkel på nederste notelinje, såkalt fransk fiolinnøkkel.<sup>303</sup> Duettene er notert slik at førstestemmen er på venstre side i den oppslåtte boka, og annenstemmen på høyre, slik vi også finner dem hos Balterud. Det er ingen original nummerering av melodiene, og jeg kan heller ikke se noen paginering.<sup>304</sup>

På den siden jeg har valgt å kalle side 1, før melodiene begynner, står fire systemer med noter og symboler. Øverst er notert en skala uten fortegn fra enstrøken f til trestrøken g og ned igjen, så følger et system med noter som viser de ulike noteverdiene. Det tredje systemet viser taktarter og deres symboler, og til slutt kommer et system med pauser. I praksis gir nedskriveren leseren på en eneste side den aller mest elementære teoretiske

---

<sup>303</sup> Dette forekom ofte i musikk for treblåsere fra tidlig 1700-tallet, særlig i franske manuskripter og trykk. *Ole Aamodts notebok*, et annet norsk manuskript for blokkfløyte, er også notert i denne nøkkelen. Se vedlegg 1.

<sup>304</sup> Dessverre er ytterkantene av sidene borte i min kopi. Det er mulig det kan ha stått sidetall der.

kunnskapen nødvendig for å forstå noteskrift. Det morsomme er at eks-empellinjen med noteverdiene faktisk også utgjør et velformet forspill, selv om det første «riktige» stykket, TJH/1 *Preludium*, også er av samme slag:<sup>305</sup>



Ill. 22: Første side av Truels Johannessøn Hvidts notebok

Skalaen og omfanget viser at noteboka er anlagt for blokkfløyte, noe som også bekreftes av teksten før alle melodiene begynner (se nedenfor). Det er nærliggende å sammenligne denne håndskrevne noteboka med en av de mange trykte publikasjonene som kom ut i England fra 1680-tallet og langt ut på 1700-tallet. Markedet for slike små musikktrykk var amatørerne, som ønsket et enkelt repertoar med tilrettelagte melodier fra teater og opera som de kunne hygge seg med på et ganske ukomplisert, og fremfor alt portabelt, instrument: altblokkfløyta.

Humphrey Salters *The Genteel Companion; Being exact Directions for the RECORDER: With a Collection of the Best and Newest Tunes and Grounds Extant* [London 1683] er en slik bok. Her er riktignok forklaringene litt mer

<sup>305</sup> CD2/01.

omfattende; grep og ornament er beskrevet både med grafikk og tekst, og på neste side – i motsetning til Hvidt bruker han hele to sider på musikkteori og greptabell – tar han sjansen på at leseren også kan utvikle sine ferdigheter når det gjelder å spille kromatisk. Det er også verdt å legge merke til en annen viktig forskjell mellom *Hvidts notebok* og trykket fra London: Hvidts blokkfløyteskala favner to oktaver og en tone og strekker seg helt opp til trestrøken g, mens Salter og de fleste av hans samtidige kolleger i England nøyer seg med å gå opp til d.<sup>306</sup>

The first Table of Plaine Notes Ascending

The Severall Notes as thay Ascend on Rule and space by the G Solre ut Clisse

Thumb  
First Finger.  
Second Finger.  
Third Finger.  
First Finger.  
Second Finger.  
Third Finger.  
Fourth Finger.

F fa ut  
G fater ut  
A la nyre  
B fa by  
G lot fa  
D la sol  
E la  
F fa ut  
G fater ut  
A la nyre  
B fa by  
G lot fa  
D la sol

The Names of the Notes  
Semibreves Minims Crotchets Quavers Semiquavers

Example of Shaky Beats  
A Beat on A Shak of A Slur  
A Slur & Beat on Dubt Shak of Semibreve Minims Crotchets  
Quaver Rest Semiquaver Rest

Ill. 23: Fra *The Genteel Companion* [...], London 1683

De ni sidene med tekst før instruksjonen og de første melodiene gir oss verdifull informasjon om fire personer vi kan knytte til manuskriptet. På innsiden av innbindingen står: «Tilhørende Truels Johannesen Hvidt» og «Men nu H[Jørgen] Hjorth» (svakt overskrevet: «Horneman 1771»). Til høyre, på bokas første side, har han som sikkert var bokas første eier skrevet navnet sitt enda tydeligere: «Truels Johannessøn Hvidt». Deretter følger en tekst om greske guder og musikkens makt. Så står det, sannsynligvis skrevet med samme hånd: «Anno MDCCXXII d XXIIde Augusti begyndte Truls Johanssøn Witt at informeris paa Fløyte af mig [et par uleselige ord

<sup>306</sup> Imidlertid ser det ikke ut til at Hvidts melodier utnytter disse ekstra tonene, som ofte kunne være svært umedgjørlike.

med nyere skrift] Peter Augustinssøn Flor». Neste side bringer følgende dikt:

*Her Er Een Note bog, paa fløytes Lyd og spild,  
for den, som den forstaar, er denne meget snild  
Gid ieg ved dette kand, Min tid fordrifve saa.  
at ieg af fløyte spild, kand lyden passe paa  
for Eenlighed og ieg, forlystes kan der ved,  
ja ej alleene ieg, Mens ogsaa andre med:  
Naar jeg ej hafve kand, at gjøre andet, saa  
har ieg af fløyten lyst, som ieg kand spille paa  
Der er jo nok i den, som ieg kand lystes i,  
thi denne høre ieg, Sin rette klang at gi,  
at tiden ej for mig, u-nyttig skalt bort gaa,  
Da vil ieg dette verk, alvorlig pønse paa.  
Ved dette skalt for mig, ej tiden gjøres lang  
thi dette gjør ieg ej, af nogen nød og tvang.  
Jeg ved at mangen er, ved dette bleven er  
beføjet fra sin sorg, ia og bekymringer.  
Thi Hand saaleedes Rørtd er blefven ved Musich  
at ald hans gandske sorg, insineret fra ham gik.  
Der er da intet spild, mand skall foragte slett.  
Mand hørtdte, at det kand fra sorgen gjøre lett.  
Der til er Nu min lyst, ieg det og lære vild. –  
Det er for mig self, til tidsfordrifet spild.*

Det hele er undertegnet: «Brag-næs d 30the Aug: 1722 Truels Johanssøn Hvid».<sup>307</sup>

Her får vi bekreftet at noteboka er tenkt for fløyte. På den tiden indikerte «fløyte» som oftest blokkfløyte, ikke tverrfløyte. I Berlins *Musicaliske*

---

<sup>307</sup> I noteboka skrives navnet Hvidt på tre forskjellige måter: Hvidt, Witt, og Hvid. Jeg velger Hvidt, med en tilbøyelighet til språklig konsekvens som nok var fremmed for de fleste på 1700-tallet. Se også fotnote 372, s. 162.

*Elementer* fra 1744 skilles det derfor også klart mellom «Fløyten» og «Tver-Fløyten».<sup>308</sup>

Fire personer har signert boka. To av dem, Flor og Hvidt, kan assosieres med bokas tilblivelse, mens Jørgen Hiorth og Hornemann nok er mindre interessante i denne sammenheng. Sannsynligvis er dette senere eiere som bare har formidlet boka videre, men en av dem kan også stå bak nedskriften av TJH/59 *Jomfru Maren Juels Menuet*. Denne dessverre ufullstendige melodien ser ut til å være skrevet med blyant, og med samme skrift som innskriften på omslaget bakerst i boka. Der står: «Jørgen Hiorth [noen utydelige ord] den 24 Junij 1771 [utydelige ord]». Denne *Jomfru Juel* er ganske sikkert den berømte Maren Juel (1749–1815), godseier og en av Norges mest velstående kvinner. Hun var også aktiv i *Det dramatiske Selskab* i Christiania.<sup>309</sup>

Håndskriften tyder på at Peter Flor ikke bare har undervist Truels Hvidt i blokkfløytespill, men også skrevet den lange innledningen om musikkens makt, sidene med skalaer og instruksjoner og nesten alle melodiene. Hvidt selv må stå for de prangende signaturene som indikerer eierskapet, diktet om fløytas fortreffelighet og musikalsk tidsfordriv, og sannsynligvis også TJH/1 *Preludium*, melodifragmentene TJH/28 [uten tittel], TJH/81 *Sares* og de tre siste melodiene i denne delen, TJH/124 *Menuet*, TJH/125 *Menuet* og TJH/126 *Menuet*. Hvidts noteskrift virker noe klossete og ubehjelpelig. Notehalsene er alltid skrevet på notehodets høyre side, enten halsene peker opp eller ned. Dette er i strid med nåværende praksis, men ikke helt uvanlig på 1700-tallet.

---

<sup>308</sup> Berlin viser i sin lærebok hvor høyt blokkfløyta virkelig kan gå. Hans avsnitt «Om Applicationen paa Fløyten» viser grep helt opp til firstrøken c (Berlin 1977[1744]:79). De senere blokkfløyteypene, gjerne de tyske instrumentene, hadde en bedre klang i høyden, og Berlin visste nok hva han snakket om: Ved hans død i 1787 omfattet instrumentsamlingen ti blokkfløyter, bl.a. fra den kjente tyske treblåserinstrumentmakeren Oberlenders verksted (Michelsen 1987:23).

<sup>309</sup> Johannessen 2009.

Peter Augustinssøn Flor ble født 19/12 1707 i Rollag i Numedal, og var sønn av sogneprest August Ambrosiussøn Flor.<sup>310</sup> Farslekten hadde i flere generasjoner vært prester, først i Akershus og så i Vestfold og Buskerud, og Peter ble da også prest.<sup>311</sup> I følge protokollene fra universitetet ble han undervist av sin far til han var ti år gammel. Deretter fulgte fire års privatundervisning i Bragernes og ytterligere undervisning hos faren før han ble student i København i 1726. Han måtte reise tilbake til Norge på grunn av den store bybrannen i 1728 og fikk plass som huslærer i Nes i Hallingdal. Her virket han dessuten som hjelpeprest, eller «uordinert medhjelper». Senere assisterte han også i sin fars kirke i ett år før han ble ordinert som prest i Sjælland i 1734. I 1736 var han tilbake i Norge, hvor han virket som sogneprest i Sandeherrad (Sandar, Vestfold). Han døde i 1775.

I *Sandeherrad – en bygdebok* gir Lorens Berg oss et fargerikt bilde av en mann som tilsynelatende havnet på feil hylle. Det ser ut som om han savnet engasjement og interesse for sitt yrke, og at han nærmest tilfeldig, på grunn av sin slekt og posisjon, ble prest:

Peter Flor var kommet i gunst hos grev Anton Danneskjold-Laurvig som i 1734 skaffet ham et kald i Jydstrup paa Sjælland og i 1736 lot ham faa Sandeherrad etter Leth [hans avholdte forgjenger]. Men i ham fik Leth en uheldig efterfølger. [Peter Flor sto] uforstaaende, nærmest fiendtlig overfor den pietistiske bevægelse og mistet derfor al retledende indflydelse paa dens udvikling. Heller ikke for ortodoksien var Flor nogen god repræsentant, og han var i det hele lite skikket til prest. Bygdefolket opfattet ham nærmest som en munter selskapsmand, uten større alvor, og han vakte ofte baade latter og forargelse. Han indbildte sig at være poet, rimet sent og tidlig, særlig ved brudevielser og begravelser, og disse rimene sine benyttet han som taletekst. Da en mand fra Kamfjord skulde begraves, begyndte han slik: «Han boede paa Kamfjord, og vendte sit aasyn mod Sandefjord. Hans

---

<sup>310</sup> I *Norges Musikhistorie* (1921 bind 1:98) siteres et vers fra en bryllupsviser av Augustinus Flor: «Sea vil me til å småkå//god konjak i store glas;//dei so må te takke tåkå//med ein liten tribulas,//som han Ader hans skal giera//påsi massing tunnegjord.//Me vil ynskje: «Lykksam vera//Kari med sin lisle Tor!» Digteren opplyser i en note: «Ader var en Musicant fra Kongsberg, som medens der blev pocaliseret, musicerede paa sit Valdhorn, det Bonden mente at være en Tønne-Gjord af Messing.» Her står at verset er fra 1743, men Peters far døde allerede i 1735. Kanskje det er Peter selv som er forfatteren, særlig siden han «indbildte sig at være poet, rimet sent og tidlig»? (Se nedenstående sitat fra bygdeboka.)

<sup>311</sup> Selv skal han ha fortalt at slekten stammer fra et fattig barn som i en vanskelig tid på 1500-tallet ble brakt fra Firenze til Norge (*Florens = Firenze?*). De biografiske opplysningene er hentet fra *Sandeherrad bygdebok* (Berg 1918) og en artikkel i *Norsk slekts-historisk tidsskrift* (Ostermann 1934).



greide sine graa haar og tænkte paa Sande kjerkegaard». Det var teksten. I kaldsboken har han indført opstyltede vamble vers om flere av sine forgjængere. I et barsel paa Ormestad ryddet de væk efter aftensbordet for at ta til med dans, og Peter Flor hængte da prestekjolen paa væggen og sa: «Der hænger presten, men her staar Per igjen i vesten».<sup>312</sup>

Ser vi på nærmere på innholdet i noteboka kunne den muntre selskapsmannen og presten Peter Augustinsson Flor ha svingt seg i mange slags danser, både menuetter, kontradanser og sarras.

Flor skal ha vært en belest mann på mange felt, og da loven om den allmenne folkeskolen kom i 1739, ble det hans oppgave å starte bygdas skole i 1743. Vi har tydeligvis å gjøre med en notebokskriver som var vant til mange slags undervisningssituasjoner, både som elev og som svært ung lærer da han som tenåring «informerte» Hvidt i fløytespill.<sup>313</sup> Han var huslærer hos magister Andreas Boye i Nes etter sine studier i København, og hjalp også sin yngre bror Augustinus Flor (1719–87), senere prest i Holbæk på Sjælland, med studiene. Som nevnt fikk Peter Flor selv privatundervisning i Bragernes, kanskje var det også her han traff Hvidt.

Truels Johannesson Hvidt har det dessverre vært vanskeligere å oppspore. En gårdbruker Wilhelm Johansen Hvidt (1701–31) giftet seg og ble gravlagt i Stokke kirke, og hans sønn Wilhelm Wilhelmsen Hvidt, som var kjøpmann, bodde også i Vestfold. Truels Hvidt kan godt ha vært en bror av Wilhelm Johansen Hvidt. *Norsk slektshistorisk tidsskrift* inneholder mange referanser til Witt, With, Hvid og Hvidt fra dette området, men ingen Truels.

Det er fastslått at boka er skrevet for altblokkfløyte, men på side 154 står: «Her efter følger nogle Stycker til Hoboe». Etterfølgende side viser en skala fra enstrøken c til trestrøken c, og så kommer 11 melodier for obo. Alle er transponerte varianter av melodier i blokkfløytedelen, skrevet en ters, kvart eller kvint lavere.

Det er ikke bare toneartene som er forskjellige. Tar vi som eksempel TJH/116, en menuett for blokkfløyte i F, og TJH/131, den samme menuetten for obo i D, er det også andre ulikheter vi legger merke til: TJH/116 er skrevet i taktarten 3 med gjennomtrukket strek,  $\text{♩}$ , mens TJH/131 står i 3/4-dels takt. Grupperingen av åttendelenes bjelker er annerledes, og det er flere ornamenter og legatobuer i versjonen for obo. Generelt sett kan nota-

---

<sup>312</sup> Berg 1918:129f.

<sup>313</sup> Dersom årstallene stemmer, hadde Flor ennå ikke fylt 15 da undervisningen startet.

sjonen for obo virke litt mer detaljert, men ikke så mye at jeg vurderer dette som signifikant på noe vis.

Når det gjelder taktangivelser er det imidlertid også påfallende at TJH/72 går i *alla breve* takt,  $\mathbb{C}$ , mens varianten for obo TJH/134 er notert i taktarten 2 med gjennomtrukket strek, altså  $\mathbb{2}$ . Ut fra dette er det fristende å tro at nedskriveren vurderte taktartene  $\mathbb{C}$  og  $\mathbb{2}$  som identiske, på samme måte som 3/4 i praksis er det samme som  $\mathbb{3}$ . Her kan vi nok gå enda lenger: TJH/133 er notert i  $\mathbb{3}$ , mens varianten TJH/46 er notert i 3. Ser vi dette i sammenheng med paret TJH/116 og TJH/131 må vi tro at han faktisk ikke skiller mellom taktartene 3,  $\mathbb{3}$  og 3/4. En mer omfattende diskusjon av taktarter og deres betydning finnes i avsnitt 4.4.5 i forbindelse med gjennomgangen av Chrysillismelodien.

### Innhold

Dersom det er riktig at Flor har skrevet ned nesten alle melodiene, begrenser Hvidts innsats seg til to fragmenter, et lite preludium og tre menuetter. Begge fragmentene er begynnelse på melodier som er komplette andre steder i boka. Det første (TJH/28) er de første taktene av TJH/29, salmen *Rind nu op i Jesu navn*, og det andre (TJH/81 *Sares*) er lik begynnelsen av TJH/69 *Arie*. Det er vanskelig å forstå hvorfor denne siste, som åpenbart er en variant av Chrysillismelodien, her kalles *Sares*, en tittel som klart peker i retning av dansemusikk og må være en forvansking av *Sarras*. Disse fragmentene ser nesten ut som noe han har gitt opp å fullføre. Preludiet og de tre menuettene er i alle fall komplette, og disse fire melodiene finnes ikke noe annet sted i samlingen.

Det som skiller *Hvidts notebok* fra mine andre hovedkilder er at den virker anlagt etter en plan, slik at melodier av samme type er plassert etter hverandre.<sup>314</sup> Flors nedskrifter kan lett deles inn slik: Etter Hvidts preludium følger 26 marsjer, 9 salmer og 11 melodier med fransk tilknytning,

---

<sup>314</sup> Inndelingen samsvarer i det store og hele til mine kategorier. Se avsnitt 4.3.

som kulminerer i variasjonene over *Viole de Span (Les Folies d'Espagne)*.<sup>315</sup> Deretter kommer 8 engelskdanser, 19 arias og eldre danser, 2 sarras, 1 sonate og til slutt 4 menuetter. De 11 melodiene for obo helt til slutt i boka ser ut til å følge samme system, siden de 5 marsjene kommer først. Marsjenes rekkefølge og de resterende menuetter og småstykker følger imidlertid ikke den opprinnelige rekkefølgen tidligere i manuskriptet, selv om alle melodiene også finnes der. Duettene er plassert først i hver gruppe. De består av 11 marsjer, 9 arias og eldre danser og 4 menuetter, alle for blokkfløyte. Mellom flere av hoveddelene har Flor latt noen sider være ubeskrevne.

Ingen komponister er nevnt, men en melodi er skrevet av André Campra (1660–1744) og tre kan tilskrives Jean-Baptiste Lully (1632–1687). TJH/43 og 132, *Amable veincoeur* er fra Campras opera *Hésione* (1700). Denne melodien ble brukt til flere koreografier, ble godt kjent også i England, og er en gjenganger i mange notebøker.<sup>316</sup> Lully har skrevet TJH/75, en populær rigaudon som ble brukt i *Acis et Galatée* (1686), TJH/71 *Arie* er hentet fra *Roland*, som ble uroppført i Versailles i 1685, og TJH/65 *Sarrabande* tilhører en samling med triosatser for diskantinstrumenter og generalbass som kalles LWV35. Her heter den *Dans nos Bois Silvandre s'ecrie*. Nettopp denne melodien finnes i en rekke avskrifter, og dukker også opp i den tidligere omtalte engelske blokkfløytelæreaboka av Humphrey Salter som *A Minewey*, en menuett.<sup>317</sup>

I det hele tatt virker repertoaret i *Hvidts notebok*, muligens med unntak av marsjene, mer preget av franske og engelske impulser enn repertoaret i mine andre kilder, hvor den dansk/tyske påvirkningen er tydeligere. Dette kan ha med alder å gjøre: Boka ble påbegynt allerede i 1722, og er dermed etter all sannsynlighet min eldste hovedkilde. Om franske impulser ikke

---

<sup>315</sup> **CD2/05.** I denne gruppen melodier er det mange franske titler, samsvar med andre kjente franske melodier og minst én fransk komponist: André Campra. Selv om «alle» europeiske komponister skrev variasjoner over La Folia, tyder tittelen *Viole de Span* på et fransk forbilde. Når det gjelder de påfølgende engelskdansene, heter den andre i denne gruppen riktignok *Menuet* her i TJH, men i JM er den samme melodien en engelskdans. Sannsynligvis hadde den en gang en spesiell koreografi og besto, som i varienten i JM, av flere deler. I TJH står den for seg selv.

<sup>316</sup> **CD2/01.**

<sup>317</sup> I noteboka etter svensken Andreas Höök (1679-1766) heter den *Menuet Air*. Innspilt på *HÖÖK! - Musik ur svenska handskrifter från 1600- och 1700-talen* (DROCD007, 1995).

akkurat var enerådende innen den mer kunstferdige og utarbeidete musikken, er det ingen tvil om at påvirkningen fra Paris var svært sterk tidlig på 1700-tallet når det gjaldt lettere melodier, danser og dansemusikk. Den blomstrende trelasthandelen med England og de medfølgende kulturelle impulser kan forklare den engelske påvirkningen, og noe av den franske musikken kan også ha kommet til Norge via England.

Det er flere kilder som dokumenterer blokkfløytespill i Norge på denne tiden. Et annet manuskript jeg har gjennomgått, men valgte å ikke bruke som hovedkilde, er også helt klart for altblokkfløyte. *Aamodts notebok* (Å) inneholder menuetter, marsjer, arias og enkelte eldre danser, til sammen 89 melodier.<sup>318</sup> Av disse er 4 duetter. Ellers er det fristende å trekke frem den dansk/norske forfatteren Ludvig Holberg (1684–1754) som eksempel på utbredelsen av blokkfløytespill. Han skriver i sin selvbiografi at han «blev holdet for een af dem, der allerbest forstod at tractere en Fløyte» da han studerte i England som ung mann.<sup>319</sup> Det kan innvendes at han allerede da bør regnes som dansk, selv om han vokste opp i Bergen.

I skiftene etter norske stadsmusikanter og deres forpaktere er det flere referanser til blokkfløyter. Auksjonsfortegnelsen fra 1787 etter Johan Daniel Berlin i Trondheim omtaler 10 blokkfløyter, men bare «Et [sic] Flauto traversiere». Hans stedfortreder i Kristiansund, Henrich Christian Prøsch, som dessuten var organist samme sted, eide i 1771 «2 tverrfløyter [og] 3 andre fløyter».<sup>320</sup> I referater fra rettssaker finner vi også spor etter fløytespill. I Trondheim ba en fattig musiker om lov til «her omkring og paa Landet at omrejse sit Livs Ophold [...] at søge». Han forklarte at han

ingen Handverch har lært, ikke heller er god for at tiene nogen formedelst min store Svaghed og Urolighed som jeg har hafft udi Hoffuet. Dog Gud være loffuet undertiden nu lidt bedre, og ikke har andet at føde mig med end en liden fløjte og et Horn, som jeg spiller paa for gemeene Folch til at fortiene mit Brød med.<sup>321</sup>

Nøyaktig hva slags instrumenter denne Knud Christensen spilte er det vanskelig å si noe sikkert om, men at hans «liden fløjte» var en blokkfløyte, er nok sannsynlig.

---

<sup>318</sup> Se vedlegg 1.

<sup>319</sup> Selvik 2004:32.

<sup>320</sup> Michelsen 1987:23f.

<sup>321</sup> Stiftsamtmandens kopibok, Trondheim 1705, sitert etter Hernes 1952:286.

Dersom han også spilte på et horn, er det nærliggende å tro at han hadde fått musikkopplæring i hæren. Det er mange historier om militær-musikere og andre «fuskere» som spilte for betaling uten lov og ble trukket for retten av stadsmusikanten og hans musikkforpaktere.<sup>322</sup> Dette skjedde også i Flors og Hvidts nærområde. I bygdebøkene *Liers historie* skriver Steffen Gausemel om slike feider i Bragernes og Strømsø i kapitlet «Tingbok og forliksprotokoll forteller».<sup>323</sup> Det første eksemplet er fra 1688, da den autoriserte musikanten Didrich Grøtter stevnet fem bønder på stadsmusikantens vegne «formedelst de seg haver understått udi deres brølløper og vertskaber imot Hans Kongelige majestets brev brukt andre til å spille for dennem». Det er uklart her hvilke instrumenter som ble spilt. Senere forekommer flere rettslige episoder hvor instrumentet «Hautboye» og «Hobøye» (obo) blir nevnt. Dette er ikke så rart i et område med en forholdsvis stor militær styrke, som forøvrig spilte en aktiv rolle i Den store nordiske krig:

Da Karl XII beleiret Christiania, ble Drammen (den gang Bragernes og Strømsø) Norges hovedstad i noen få dramatiske uker i 1716. Slottsloven, den tids reelle regjering, måtte rømme fra Christiania til Drammen da svenskekongen nærmet seg Akershus festning. Takket være en enorm innsats av soldater, borgere og bønder, ledet av offiserer, embetsmenn og velstående kjøpmenn, klarte de å hindre en svensk fremmarsj mot Kongsberg og sølvgruvene.<sup>324</sup> Denne episoden kan kaste lys over repertoaret i noteboka. Kanskje ble Strømsø- og Bragernes-marsjene i TJH brukt i denne krigen og nedtegnet noen år etter som et minne om en kort storhetstid i nåværende Drammens historie?<sup>325</sup>

Kom så resten av denne musikken fra slektens bibliotek? Var blokkfløyta godt kjent i Numedal i Flors barndom, eller var det en ny musikalsk verden den unge studenten møtte i «Bragnæs»? Strømsø og Bragernes ble slått sammen til Drammen i 1811. Leser vi om Drammens historie fra slutten av 1600-tallet og til og med 1700-tallet, blir vi overrasket av en velstand nesten uten sidestykke i Norge. Trelast og skipsfart la grunnen for

---

<sup>322</sup> Ibid.:202.

<sup>323</sup> Gausemel 2003.

<sup>324</sup> Åmodt 2006:53–64.

<sup>325</sup> TJH 14–17, 19 og 128. **CD1/18 og 19.**

denne rikdommen, og embetsmenn og offiserer preget bybildet. Både repertoaret i noteboka og instrumentet hører hjemme i dette miljøet.

Det er fristende å tenke seg en forbindelse mellom Flors forkjærlighet for blokkfløyta og sjøfløytetradisjonen i Numedal. Innenfor norsk tradisjonsmusikk er dette et viktig geografisk område, og kanskje det eneste hvor vi har en ubrutt linje med folkelig blokkfløytespill i det minste fra slutten av 1800-tallet og frem til vår tid. Sjøfløyta fikk sitt navn fordi den kom sjøveien til landet og inspirerte lokale musikere og håndverkere til å bygge sine egne instrumenter av blokkfløytetypen. Sjøfløytespillerne overtok ofte repertoar som allerede var kjent i felemiljøet. En av grunnene til dette var at fela ble sett på som et «syndens instrument» da de religiøse vekkelsesbølgene for alvor slo inn over bygde-Norge på 1800-tallet. Andre instrumenter, blant dem fløyta, var i større grad akseptert, og musikken levde videre i ny drakt.<sup>326</sup>

Dersom det også fantes sjøfløytespill allerede på 1700-tallet er dette vanskelig å dokumentere. Det er ikke noe direkte samsvar mellom melodiene i *Hvidts notebok* og det forholdsvis lille sjøfløyterepertoaret som er overlevert i muntlig tradisjon, og som finnes dokumentert bl.a. i NRKs arkiver. Men vi kan likevel ane et slektskap, kanskje først og fremst når det gjelder form og melodiske formler i bestemte typer repertoar, slik som mellom springar og sarras. Sett fra vårt perspektiv er det de tre sarrasene som er de mest folkelige melodiene i *Hvidts notebok*, og vi treffer på slike sarraslignende melodier i tradisjonsmusikken fra Buskerud og Telemark. Første del av TJH/79 *Sarres* er svært lik tredje del av springaren *Halvor*, som ser slik ut i tradisjon etter Alf Tveit fra Dalen i Telemark.<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> «Herleik Stuvstad frå Flesberg som er ein av dei svært få som ennå spelar fløyte på tradisjonell vis, meiner fløyte i Numedal fekk eit oppsving etter Kari Heie-vekkinga i 1860-åra då fela vart bannlyst» skriver Reidar Sevåg (1973:104). Sammen med Steinar Ofsdal, som kan tilskrives mye av æren for at sjøfløytetradisjonen ikke forsvant helt, rakk jeg å treffe Herleik før han døde i 1975.

<sup>327</sup> Min transkripsjon av *Halvor* er bygget på en nedtegnelse av Per Åsmund Omholt, ved Høgskolen i Telemark. Han kjente straks igjen melodien som en del av en telespringar på repertoaret til spelemannslaget på Rauland (e-post til meg 19/1/09).

TJH/79 *Sarres* (begynnelse)

Telespringaren *Halvor* (tredje del)

### Ill. 24: TjH/79 *Sarres* og telespringaren *Halvor*

Det er like greit å utvide området noe og vise til likhetstrekk i melodi og ikke minst rytmikk mellom sarras og springar så vel som polskdanser, i hele Sør-Norge. Dette kommer klarere til syne i drøftingen av enkeltmelodier, særlig i avsnittet om *Karileiken* (4.4.1).

Det er direkte samsvar mellom den følgende melodien, TjH/80 *Sarres*, og *Sarras Vessela Genta* i *Peter Bangs notebok* (PB2/27). Peter Bangs tittel peker helt klart på noe norsk, selv om melodien også finnes i svenske kilder, hvor den kalles en polonese.<sup>328</sup> Den tredje melodien hos Hvidt med navnet sarras er, som tidligere nevnt, ingen polonese og heller ingen annen dansemelodi, men begynnelsen på en vise som forekommer hele fem ganger i mine seks hovedkilder: *Chrysillismelodien*. Hos Peter Bang heter den *Aria*. *Chrisillis du mit Verdens Guld* (PB2/70).<sup>329</sup>

## 4.2 Hvorfor, hvordan og hva samlet de?

De seks hovedkildene har mange fellestrekk, men også store ulikheter. Mange av de samme melodiene dukker opp i flere kilder, men som vi senere skal se i gjennomgangen av fem utvalgte eksempler (avsnitt 4.4), er det

<sup>328</sup> MMD 64/201 *Poll*: og Ma 1/20 *Polonese*. Tilgjengelig via nettportalen til Folkmusikkommisjonens notsamling och Musikmuseets spelmansböcker. Se vedlegg 1.

<sup>329</sup> CD1/23. Se avsnitt 4.4.5.

typisk at de i så fall nesten aldri er helt like. Forvandlingen kan skyldes formidlingsprosessen. Det følgende er et forsøk på å kaste lys på ulike overleveringsmåter og de musikalske konsekvensene disse fører med seg. Siden det etter hvert blir tydeligere at det hovedsakelig dreier seg om videreformidling av andres musikk, er det formidlerens rolle som står i sentrum.

#### 4.2.1 Muntlig og skriftlig overlevering

Jeg har tidligere hevdet at de norske håndskrevne notebøkene ofte har blitt oversett siden de er vanskelige å plassere i en tradisjonell musikkhistorisk sammenheng. Musikkhistorikere har som oftest vært mer opptatt av musikken som objekt og kunstverk enn av musikalsk aktivitet. Tilsynelatende skjer det ikke så mye i 1700-tallets musikkliv. De tre musikkhistorieverkene jeg har gjennomgått omtaler få verk av norske komponister fra denne tiden, men dette utelukker ikke at det fantes musikalsk aktivitet på andre områder. Å komponere musikk krever ferdigheter og inspirasjon, men å skrive *ned* eller *av* et musikkstykke krever også innsikt og interesse utover det som er nødvendig for å skrive av en vanlig litterær tekst. Det er en form for aktivitet som forutsetter en viss fortrolighet med musikk og noteskrift.

Populære melodier ble helt sikkert formidlet på flere måter, naturligvis via trykte noter, håndskrevne løse kopier og andre notebøker, men også via muntlig tradisjon, for deretter å bli nedskrevet etter behov eller ønske av den som eide og brukte sin personlige notebok. Dette er behov og bruksmåter vi også i dag er vant med. På 1700-tallet skrev de ned sine favorittmelodier i en notebok, og i dag skaper vi vår personlige musikkksamling ved å laste ned låter fra internett eller kopiere fra CD for lagring på PC eller iPod.

Vi må også se dette med avskrifter som et generelt trekk ved kulturlivet på 1700-tallet. Trykte bøker, og i enda større grad noter, var dyre og ikke så lett å anskaffe. Kunnskap, kultur og nyheter sirkulerte og ble formidlet både privat og offentlig i form av avskrifter. Til og med store forlag som Breitkopf i Leipzig solgte håndskrevne hefter ved siden av sine trykte utgaver. På grunn av alle avskriftene var det et sjansespill å trykke store opplag. I 1758 klager Jacob Adlung i sin bok *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*:



Når en forlegger risikerer sine penger på dette [trykte musikaler], selger han kanskje bare ett eksemplar i en stor by. Minst 30 Liebhabere [amatører] gjør en avskrift av dette, og forleggeren sitter igjen med sine eksemplarer.<sup>330</sup>

Det var ikke bare amatører som foretrakk slike avskrifter; også profesjonelle musikere eide større samlinger med både «Trøckte og Skrevene Musicalie».<sup>331</sup>

Noen ganger kan særtrekk ved nedskriftene, både når det gjelder noter, navn og tekster, antyde hvordan melodiene ble overlevert. Når samme melodi forekommer i flere notebøker, men med ulik tittel og forskjellig notasjon, er det sannsynlig at materialet er overlevert via muntlig tradisjon. Skriver vi noe ned etter hukommelsen, skjer det ofte forandringer, enten fordi vi ikke lenger husker så nøyaktig akkurat hva som sto i den opprinnelige kilden, eller fordi vi har et ønske om å tilpasse materialet til eget bruk. I *Mestmachers notebok* (JM) er det flere eksempler på denne bevisste vilje til endring; her fremtrer flere versjoner av ett og samme stykke, både variert og transponert, noe som dessuten påpekes i melodienes tittel.<sup>332</sup>

Et morsomt eksempel på en forvandling når det gjelder melodinavn, og som nok også avspeiler manglende språklig kompetanse, er når Peter Bang i sin notebok skriver *Anshuc* over en melodi vi også finner i en lærebok i dans, trykt i Glückstad og Leipzig i 1705.<sup>333</sup> Her heter den *Menuet d'Anjou*. Melodien til *Die alte Passe-pied*, den etterfølgende dansen i denne læreboka, finner vi også hos Peter Bang, plassert rett etter *Anshuc* som PB2/54 *Passpie*. Det er nærliggende å tro at Peter Bang skrev av de to melodiene fra

---

<sup>330</sup> «Wenn ein Verleger sein Vermögen dran gewendet, so wird bisweilen in einer grossen Stadt 1 Exemplar verkauft; 30 und mehr Liebhaber nehmen davon die Abschrift, und der Verleger muß sein Exemplarien behalten.» Sitert etter Zohn 2005:281 (min oversettelse).

<sup>331</sup> Koudal (2000:421) forteller om stadsmusikant Cordt Hellevad i Odense, som i 1783 meddelte i avisen at han eide en samling på 12 499 ark med egne avskrifter. Hensikten var sannsynligvis å fortelle byens musikkelskere at de i sin tur kunne bestille kopier av denne musikken.

<sup>332</sup> Se JM/17 *Engels Dantz* og JM/18 *Polsh Menuet*, som finnes i transponerte utgaver som henholdsvis JM/112 *Transp. 17* og JM/111 *Transp. 18* (pussig nok altså i omvendt rekkefølge) og JM/62 og 97.

<sup>333</sup> *L.H.P. Maitre de Danse oder Tantz-Meister, welcher lehret Wie ein Tántzer so die Fundamenta gefasset, ohne Hülfe, sich selbst die gebräuchlichsten Fransöschen Tántze beybringen könne*. Denne kilden finnes i DKB i København, og er tilgjengelig via deres nettsider.

den trykte danseboka da anledningen bød seg, men hvorfor skrev han ikke med det samme ned titlene på melodiene slik de står trykt, i stedet for å ty til «lydskrift»? Menuetten *Anshuc* finnes også i to andre norske kilder, *Ole Aamodts notebok* (Å) og *Hvidts notebok* (TJH). Her heter den henholdsvis *Danschu* og *Anschue*, som begge må være forvanskninger av den opprinnelige franske tittelen. Ingen av disse to kildene har flere melodier fra den trykte originalen. Peter Bangs versjon skiller seg mest fra forbildet, noe som virker underlig dersom han kopierte de to dansene omtrent samtidig.

Vi skulle tro at dersom en notebokeier/bruker kom over en samling med musikkstykker, ville han ha benyttet anledningen og kopiert flere melodier med tilhørende titler fra samme kilde, og gjerne også i samme rekkefølge. Slik sett er også *Node-Bog med Haand-stykker til Claveer* (NHC) gåtefull: Melodiene med numrene 50–58 er alle tilsynelatende nøyaktige avskrifter av sanger fra første bind av Sperontes' samling *Singende Muse*, men i denne trykte kilden står de i en helt annen orden.<sup>334</sup>

Det er rimelig å tro at Mestmacher skrev ned sine satser fra Telemanns *Kleine Cammer-Musik* etter et notetrykk, sannsynligvis etter førsteutgaven fra 1716.<sup>335</sup> Skrivefeil er rettet når han gikk for fort frem og glemte noen noter, og satsenes rekkefølge er den samme som den opprinnelige. Underlig er det likevel at han hopper over hele *Partita nr. 1* og første sats av *Partita nr. 2*. Han begynner på andre sats, *Aria*, som riktignok også hos Telemann heter «nr. 1». Og hvorfor stopper han så, etter å ha skrevet av bare første sats av *Partita nr. 3*?

Det er også svært sannsynlig at Calmar henviser til en trykt kilde når han skriver «Tom.1 17de Ode p: J.F. Gräfe Halle 1743» i margin ved siden av melodien *Soll die Hoffnung immer Trügen* (C/25). Derimot har han nok ikke hatt et notetrykk foran seg da han skrev ned de to første stykkene i noteboka, *Murchia per M: C:* og *Menuet: del Calmar*. Egne verk kom sikkert fra egne skisser. Calmars avskrifter av Händels musikk har vært drøftet tid-

---

<sup>334</sup> Lignende lettvinnt omgang med Sperontes' rekkefølge er beskrevet i en artikkel om et tysk manuskript fra 1769, *Die Rastatter Liederhandschrift*. Av 265 sanger er hele 118 avskrifter fra Sperontes' samlinger, de fleste fra 1736-utgaven. Artikkelforfatteren fant ingen sammenheng mellom plasseringen i de ulike utgavene av de trykte samlingene og rekkefølgen i håndskriftet. Heller ikke kan den nye rekkefølgen forklares ut fra håndskriftets indre sammensetning. Se Brednich 1968.

<sup>335</sup> JM/252–8. Telemanns utgave fra 1728 har en mer detaljert generalbass enn JM (jf. Telemann 1983).

ligere.<sup>336</sup> Her er det sannsynlig at han har kopiert fra manuskripter, og ikke fra musikktrykk.

Det viser seg at mange slags traderinger av musikken har vært brukt, også innenfor samme kilde. Her er spor både av avskrifter og av hukommelsessvikt. Videre studier kan sikkert avdekke tydeligere den enkelte skribents kilder og hans forhold til disse kildene, men det er vanskelig å trekke noen generelle konklusjoner ut av dette materialet. Desto mer givende er det å glede seg over mangfoldet og den pragmatiske og uhøytidelige holdningen til et musikalsk råmateriale som tar mange former og formidles på mange vis.

#### 4.2.2 Om igjen og om igjen

Som nevnt i forrige avsnitt inneholder mange håndskrevne notebøker flere forekomster av samme melodi. De kan stå i andre tonearter, ha fått en annen basstemme, eller være bearbeidet på andre måter. *Jacob Mestmachers notebok* (JM) viser flere eksempler på dette. Melodi nr. 97 er en variant av nr. 62. Mestmacher skriver *Transp: No 62* over stykket når det dukker opp for andre gang.<sup>337</sup> Det interessante her er at det virker mer naturlig å betrakte nr. 62 som en mer utbrodert variant av nr. 97, selv om nr. 97 er plassert senere i boka og derfor må være skrevet ned senere. Randi Selvik deler ikke denne oppfatningen. Hun tror at JM/62 er «den mest opprinnelige versjonen, og den mest kunstferdige.»<sup>338</sup> Et argument mot dette er at JM/97 ligner mye på de mange enkle «Pol»- og «Sarras»-melodiene som vi finner i f.eks. *Balteruds notebok* og i tilsvarende svenske og danske kilder, og som alle virker nær knyttet til dans. Det spørres om ikke disse enkle formene var bærere av de opprinnelige impulsene fra Polen, slik vi finner dem i svenske avskrifter av preussiske manuskripter fra 1600-tallet av Nils Dencker.<sup>339</sup>

---

<sup>336</sup> Se avsnitt 4.1.4 og ill. 18 og 19.

<sup>337</sup> **CD1/13.**

<sup>338</sup> Selvik 2005:86f.

<sup>339</sup> Se f.eks. manuskriptet MMD 32 i Musikmuseet i Stockholm. Tilgjengelig via nettportalen til Folkmusikkommisionens notsamling och Musikmuseets spelmansböcker. Se vedlegg 1.



Ill. 25: JM/62 *Polonoise*



Ill. 26: JM/97 *Polonoise*

I alle hovedkildene finner vi flere utgaver av samme melodi. Som oftest dreier det seg om transposisjoner, utbroderte varianter og/eller arrangeringer for andre instrumenter. «Her efter følger nogle Stycker til Hoboe», står det foran de siste numrene i *Hvidts notebok* (TJH).<sup>340</sup> De er alle transponerte utgaver av melodier for blokkfløyte som nedskriveren allerede har festet til papiret.

I NHC forekommer en og samme melodi faktisk hele tre ganger, ganske nær hverandre (NHC/6, 11 og 21). En annen melodi forekommer i to helt identiske versjoner i samme kilde, til og med med de samme ornamentene. Avstanden mellom disse er bare 14 nummer (NHC/20 og 34).<sup>341</sup> I HNB finner vi to varianter av samme menuet. Her er den siste mer utbrodert enn

<sup>340</sup> TJH/127–37.

<sup>341</sup> En parallell fra Danmark: I *Rasmus Storms nodebog* fra Fyn (ca. 1760) forekommer to nedskrifter av samme melodi som nummer 55 og 57. Se Koudal 1987.

den første (HNB/238 og 282).<sup>342</sup> Dersom vi plasserer Balterud i tradisjonsmusikkens sfære, kan det nesten virke som om han har notert ned to versjoner av samme melodi etter to ulike kilder (eller spellemenn), slik varianter ofte presenteres i samlinger av folkemusikk som f.eks. *Feleverket*.

### 4.2.3 Repertoar og notasjon

Repertoaret i notebøkene bærer preg av barokkens syn på musikk som brukskunst, eller bruksmusikk, hovedsakelig knyttet til ulike funksjoner. Samtidig peker det mot den nye rollen musikken etter hvert fikk i løpet av 1700-tallet; en selvstendig og fri kunstform som var til for å nytes – til tidsfordriv. Randi Selvik uttrykker det slik:

I virkeligheten skjedde det et paradigmeskifte i siste del av 1700-tallet, fra en håndverksbasert funksjonell kunst representert ved de tradisjonsrike embetene stadsmusikant, organist og kantor – til en autonom estetisk kunst, av Norbert Elias definert som "kunstnerkunst", hvor det enkelte, individuelle kunstverk ble dyrket som autonomt, estetisk objekt, frigjort fra utenommusikalske funksjoner. Denne typen musikk ble først og fremst dyrket i det harmoniske (og dramatiske) selskap og ved de omreisende musikeres konserter.<sup>343</sup>

Her handler det om musikklivet i Bergen, men det er nok aktuelt også i andre norske byer. Selv om denne holdningsendringen naturligvis er lettest å få øye på i det gryende offentlige konsertlivet i Bergen, Christiania og Trondheim, ser vi sporene også i notebøkene, som jo tilhører den personlige sfære. I mine hovedkilder finner vi eksempler på både bruksmusikk og lyttemusikk; enkle dansemelodier er notert side om side med kompliserte fantasier og fuger.

Denne tosidigheten avspeiles naturlig nok også i formålet med samlingene, i den grad nedskriveren hadde noe annen hensikt enn å assistere hukommelsen. Akkurat dette blir særlig tydelig når det dreier seg om muntlig overlevering av melodier som senere festes på papiret. Her skrives melodien ned slik den klang eller i den form nedskriveren hadde bruk for den, naturligvis innenfor tidens konvensjoner og preget av eventuelle faglige begrensninger. Neste gang boka åpnes, og når noen andre enn nedskriveren selv leser eller bruker den, fungerer den samme nedskriften som

---

<sup>342</sup> Jeg har satt dem sammen til en menuett med variasjoner. **CD1/02**.

<sup>343</sup> Selvik 2005:22. For en bredere omtale av Elias' tanker om de sosio-kulturelle forutsetninger for dette paradigmeskifte, se Edström 2002:52ff.

en bruksanvisning, eller som en form for *preskriptiv* notasjon. Den blir utgangspunktet for en ny fremføring med de tilsiktede og utilsiktede endringer som følger med. Slik prosesser kan til en viss grad forklare hvorfor melodiene stadig endrer seg og finner nye former.

Ikke alle slike notebøker var anlagt av eieren eller brukeren. En notebok var et godt egnet medium for et personlig tilpasset repertoar, men velstående samlere og amatørmusikere kunne også kjøpe ferdigskrevne notebøker til bruk i undervisning, musikalsk tidsfordriv, eller for å komplettere sin boksamling. En slik «samler» er tidligere nevnte justisråd Chr. Hammer (1720–1804) fra Gran på Hadeland. Etter eget utsagn var han «en stor Elsker af General-Bass», men det er likevel usikkert om han selv trakterte noe musikkinstrument. At han hadde flere interessante musikalske håndskrifter i sitt omfattende bibliotek, bl.a. min hovedkilde NHC og *Danse-Bog, Kiøbenhavn 1753*, fremgår av katalogen over hans samlinger.<sup>344</sup>

Noteboka til Inger Aall (U) hører sannsynligvis også til denne kategorien, men kan med rimelig sikkerhet knyttes nærmere til personlig bruk. Inger Aall (1774–1856), en ung dame av rik og innflytelsesrik familie, vokste opp i Telemark. Hennes brødre, to Eidsvoldsmenn og en statsråd, hadde fransk huslærer og studerte senere i England og Frankrike, mens Inger fordypet seg i musikk og språk i København.<sup>345</sup> Boka er datert 1791, og som tittelen viser, inneholder den 266 nummererte *Divertissements og Haand-stykker at bruge til Fornøyetelig Tiids-fordriv Componeret af Adskillige Mæstere samlet og skrevet af P. S.* Denne foreløpig ukjente «P.S.» kan ha vært en profesjonell kopist eller hennes klaverlærer. Boka er profesjonelt og elegant skrevet, og sannsynligvis innkjøpt spesielt til Ingers undervisning.

Det handlet nok også om undervisning når stadsmusikant, organist og pedagog Johann Daniel Berlin lot binde inn sin trykte lærebok *Musicaliske Elementer* fra 1744 sammen med vel 40 sider håndskrevne noter. Her er både egne komposisjoner og for oss ukjent musikk, og i tillegg en enkel oversikt over de aller enkleste prinsipper om «Claverets Opgang med Bogstaver og Noter». På denne måten fikk hans elever både en enkel forklaring

---

<sup>344</sup> Elvestrand 2004:261 og 78f. Hammers bibliotek på over 4000 bind ble senere testamentert til Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab i Trondheim (VSB), nå Gunnerusbiblioteket (UBIT). Hans *Danse-Bog* er nevnt i vedlegg 1.

<sup>345</sup> Se Hansen 1988.

av de musikkteoretiske begreper og et spesialsydd undervisningsopplegg i form av et personlig tilpasset repertoar.

Det er ikke overraskende at vi finner samme type musikk i lignende utenlandske kilder, f.eks. den tidligere nevnte Leopold Mozarts *Notenbuch für Wolfgang*, som han etter tradisjonen skal ha gitt sin sønn på navnedagen i 1762. En av melodiene lille Wolfgang kunne ha øvd på kjente også Berlin godt til; den står i to av de tre håndskrevne vedleggene til *Musicalische Elementer* og må ha falt i smak også hos trønderske musikkelskere.<sup>346</sup> Nyere forskning argumenterer godt for at denne *Notenbuch für Wolfgang* ikke har noe med familien Mozart å gjøre.<sup>347</sup> Likevel viser dette at vi i Norge sto midt i en felles europeisk tradisjon. Vi kan ikke forlate dette temaet uten å nevne de aller mest berømte eksemplene: notebøkene J.S. Bach skrev til sin andre kone, Anna Magdalena, og sin eldste sønn, Wilhelm Friedemann. Begge var anlagt som pedagogiske samlinger. Disse manuskriptene, akkurat som de norske, inneholder en blanding av andres og egne melodier, tilrettelagt og arrangert på forskjellig vis. Fornøyleg tidsfordriv og undervisning går hånd i hånd.

Som tidligere nevnt er repertoar og notasjon i enkelte notebøker preget av praktiske, for ikke å si matnyttige, formål. Storbonden, mølleeieren og tømmermerkeren Hans Nielsen Balterud fra Aurskog var forpakterspillemann for stadsmusikant Høeg i Christiania. *Balteruds notebok* inneholder derfor et svært variert repertoar som en lokal musiker kunne trenge når han skulle være stadsmusikantens representant i brylluper, barseløl, større gjestebud og andre offentlige musikalske anledninger. De aller enkleste polonesene og polsdansene i noteboka består av bare 2 x 4 takter. Disse kan umulig være noe annet enn skjeletter eller skisser som trenger, og sikkert fikk, mange repetisjoner og variasjoner, alt etter omstendighetenes krav og dansernes utholdenhet. Italienske sonater og tostemte menuetter med til-

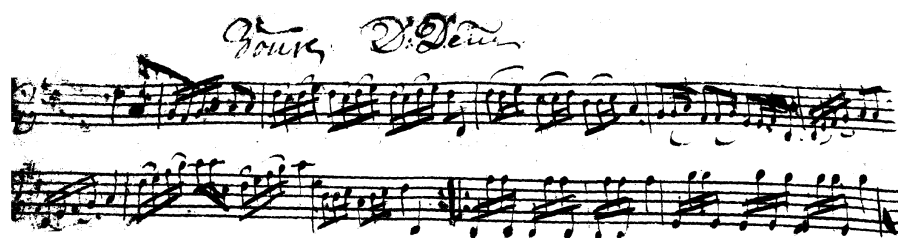
---

<sup>346</sup> Disse kildene kalles JDBa1–3 (se vedlegg 1). Melodien *Musette* står i JDBa1 s. 18 og i JDBa2 s. 38). Den heter også *Musette* i *Notenbuch für Wolfgang* (*Notenbuch* 1939:13).

<sup>347</sup> Originalmanuskriptet er forsvunnet, men Leopold Mozarts dedikasjon finnes overlevert i faksimile. Både håndskriften, ordlyden og bokas innhold, som finnes i avskrift, viser at dette riktignok var en gammel notebok, men dens status ble betydelig høyere med tilføyelsen av Leopolds «underskrift». Se Plath 1972:337f.

hørende trioer og dobbeltgrep var derimot bedre egnet til å lytte til enn å danse til, og demonstrerer igjen den nevnte tosidigheten i repertoaret.<sup>348</sup>

En slik notebok, praktisk anlagt til profesjonelt bruk, kan bære preg av hastverk, noe som Balteruds røffe noteskrift viser godt. Her fungerer notene som huskelapper. I andre kilder, som hos Berlin, antyder sirlige ornamenter stilistiske særtrekk som sikkert ble verdsatt høyt i de riktige kretser og til undervisningsbruk, men som nok ikke var så viktige i et bruksmusikalsk perspektiv. Dette kan vi se i to utgaver av den tidligere omtalte *Musette* fra *Notenbuch für Wolfgang*, her nedskrevet av henholdsvis Balterud og Berlin.<sup>349</sup>



Ill. 27: HNB/49 *Bouré*



Ill. 28: *Musette* i Johann Daniel Berlins håndskrift

---

<sup>348</sup> Se også illustrasjon 7 og 8.

<sup>349</sup> Berlin: JDBa2 s. 38. Melodien står også i NHC, her som NHC/133 *Revelle*. CD2/11.



#### 4.2.4 Produksjon eller formidling?

Det er ikke alltid slik at en notebok hadde en og samme skriver, bruker eller eier. Mange notebøker hadde et langt liv, og ble skrevet i og brukt i flere hundreår, som f.eks. *Peter Bangs notebok*. Flere kilder viser tegn på forskjellige håndskrifter og inneholder flere ulike navnetrekk. Rollene som nedskriver, bruker, samler, arrangør og eventuelt komponist er utydelige, og vanskelig å fordele.

Enkelte ganger virker det forholdvis klart at det er komponister vi møter: Når stadsmusikant Johann Daniel Berlin supplerer sine trykte lærebøker med håndskrevne småstykker inkluderer han naturligvis sine egne komposisjoner. Selv om vi også i Berlins manuskripter må gjette oss til komponistene bak størstedelen av repertoaret, var han nøye med å skrive navnet sitt over egne menuetter og småstykker. I et av disse tilleggene (JDBa3) står dessuten hans 5-satsige *Sonatina* for klaver, som ble trykt i Augsburg i 1751.

Martinus Calmar, som sannsynligvis gikk i lære hos en stadsmusikant, og på denne måten hadde tilknytning til det profesjonelle musikkliv, har komponert en murky og to menuetter. Det kan være liten tvil om opphavet når det står *Murchia per M:C., Menuet: del Calmar* og *Menuet. Comp: per M. Calmar. 1751* side om side med *Menue del: Sr. Telleman* [G.Ph. Telemann]. Foruten Calmar er Balterud den eneste av nedskriverne eller eierene nevnt i mine hovedkilder som har komponert egen musikk. Fire ganger finner vi hans initialer «H:B» etter en melodi. To av gangene står initialene etter en annenstemme. Det mest fullstendige navnetrekket er etter en fengende engelskdans: *Engelis H:Nielsen, Christiania den 6te Feb 1762*.<sup>350</sup> O.M. Sandvik mener at Balterud her noterte når melodien ble spilt, på samme måte som han også kaller melodier for *Fru Eliesons Nye 1760* og *Stockfletes Nye 1760*.<sup>351</sup> Dette er selvfølgelig også mulig. Dersom vi vil tillegge initialer og navnetrekk betydningsforskjeller, vil jeg likevel tro at hans initialer rett etter en melodi tyder på en kompositorisk innsats og hans mer fullstendige signaturer kan være pennenprøver eller referere til tid og sted. De er ofte store og prangende og står nederst på siden, tilsynelatende løstrevet fra melodiene.

---

<sup>350</sup> HNB/313. **CD1/09**.

<sup>351</sup> HNB/57 og 58. Se Sandvik 1968:678.

Komponistene som er nevnt i de seks hovedkildene er: H.N. Balterud, M. Calmar, J.H. Freithoff, J.F. Gräfe, G.F. Händel, Chr. Hareton, Kell, Gottfried Kirchhoff, J.S. Kusser, A. Lotti, P.N. Moll [eller Møll], Pergolesi, S. Radix[?], J.H. Roman, G.Ph. Telemann, Ursinus [Niels Larsen Ursin?] og Diderich Warncke.<sup>352</sup> I tillegg kommer de som relativt lett kan identifiseres som opphavsmenn gjennom andre referanser: C.Ph.E. Bach, J.S. Bach[?], André Campra, Fredrik den store (eller Johann Friderich Agricola), Christoph Foltmar, Jean-Pierre Guignon, Simon Ives, Johann Philipp Kirnberger, Jean-Baptiste Lully, Jean-Louis og Louis Lully, Johann Mattheson og Henry Purcell.<sup>353</sup>

Totalt sett kan rundt regnet fem prosent av melodiene knyttes til bestemte komponister. Hvor kommer så den andre musikken fra? Hva er det som gjør det vanskelig å tro at Mestmacher, Bang, Aamodt og Hvidt var komponister og ikke bare samlere og arrangører, og at Calmar og Balterud ikke skrev flere enn de stykkene de selv har signert?

Mange av melodiene i mine hovedkilder er kjent fra andre kilder, og stadig dukker ny viten opp om deres mulige opphav. Først når vi har funnet konkordanser til alle de resterende melodiene – og det er nok urealistisk – kan vi være sikre på at disse notebokskriverne ikke har komponert en større del av denne musikken.

#### 4.2.5 Formidling og forvandling

I innledningen drøftet jeg Asbjørn Hernes' inspirerende ideer om impulser og tradisjoner. Han ønsket å finne eksempler på melodier som kom fra stadsmusikantrepertoaret og slo rot i norsk tradisjonsmusikk. Uten konkrete eksempler var det ikke så lett for mange å akseptere den utenlandske innflytelsen han forfektet, kanskje særlig ikke i 1952, da det etter krigen gjaldt å gjenoppbygge Norge og norsk identitet. Det hjalp nok heller ikke at de utenlandske impulsene Hernes beskrev ofte kom fra tysk jord.

Det er lite musikk i Norge som kan knyttes direkte til stadsmusikantvesenet, og det som tidligere har blitt beskrevet i historieverkene kan sies å være forholdsvis ambisiøs musikk. Stadsmusikantene var profesjonelle. De

---

<sup>352</sup> Hos Mestmacher står: D. Warnecke. I følge Selvik (2005:123) er dette Diderich Warncke, organist i Mariakirken i Bergen.

<sup>353</sup> Disse er nevnt i feltet Komponist/Konkordanser i meloditabellen i vedlegg 2.

ville vise at de deltok i det europeiske musikkliv, og at de kunne komponere musikk i aktuelle musikalske former som instrumentalkonserter, trio-sonater, og kantater. Musikken til to generasjoner av familien Berlin i Trondheim og sonatene til Peter Høeg i Christiania er utførlig omtalt i *Norges Musikkhistorie*.<sup>354</sup> Når stadsmusikantene spilte for borgere og bønder i bryllup, gjestebud og andre «louglike Samkvemmer», trengte de ikke triosonater eller kantater. Mest sannsynlig gikk det i menuetter og engelskdanser, og det er nok her vi må lete etter «gesunkenes Kulturgut» og impulser fra Europa.<sup>355</sup>

Selv om det er ganske sikkert at representanter for stadsmusikant-musikken og den mer folkelige musikken møttes, både når de konkurrerte om spillejobber og når «bondespillemenn» skulle godkjennes som forpaktere, var det vanskelig for Hernes å vise til konkrete eksempler på at spesifikke melodier fant veien fra musikkmetropolene i Europa til norske bygder som følge av slike møter mellom bykultur og folkekultur. En grunn til dette er at det finnes praktisk talt ingen nedskrifter av «slåttemusikk» før 1800-tallet. Og, som Hernes skriver: «Spelmennene har aldri sjølve gjort greie for sine urkjelder, viser og vers har gjort seg sjølve, slåttane kjem opphavleg frå nøkk i foss og tussar og troll.»<sup>356</sup>

Hernes nevner likevel slåttene som kalles «melovitt», ett ord som folkemusikkforskere med rette hevder stammer fra «menuett». Noen slike melovitter finnes i *Feleverket*. I kommentarene til en av dem står det at «Slåtten fins hos Sandvik [*Folke-Musik i Gudbrandsdalen*] som *Melovit nr. 4* (s. 191) og som springleik nr. 78 med små forskjeller i formen, jf. Sandvik s. 42.»<sup>357</sup> Likeså er det påfallende at en slått kan få navnet *musicus*.<sup>358</sup> Her er nok etterklanger etter stadsmusikanten både når det gjelder repertoar og yrkestittel, men begge deler er muligens overtatt av hans betrodde kulturformidler, forpakteren. En *musicus* (en forpakter?) har spilt en menuett

---

<sup>354</sup> *Norges Musikkhistorie* 2001:257ff og 345ff.

<sup>355</sup> Med unntak av J.D. Berlins nedskrifter (se over) og manuskriptene etter Arendalsmusikanten Rebach finnes ingen kilder med bruksmusikk som kan knyttes direkte til de norske stadsmusikantene på 1700-tallet. Om Rebach, se vedlegg 1.

<sup>356</sup> Hernes 1952:323.

<sup>357</sup> *Feleverket* Bind 1, Sevåg og Sæta 1992:162.

<sup>358</sup> *Ibid.* bind 1, Nr 71b. I kommentarene fremgår at navnet henviser til en forpakter-spillemann i Lom, Gudbrandsdalen, virksom i tiden 1741–47.

som så har blitt til en melovitt, og som i vår tid er kjent som springleik. Det finnes også eksempler på at selve slåtten har fått navn etter forpakteren. Et av dem er slåtten *Kjos*, som er oppkalt etter forpakterspillemannen Jon Kjos fra Telemark (1754–1826).<sup>359</sup>

Hernes er klar og tydelig i sine konklusjoner, men den stadsmusikant-musikken han ønsket å finne igjen i norsk folkemusikk er faktisk lettere å få øye på i notebøker som har tilhørt embetsmenn, rike borgere, kjøpmenn og andre Liebhabere. Disse befolkningsgruppene hadde mye til felles. De var også opptatt av tidens europeiske kulturstrømninger, men med en annen målsetning enn den profesjonelle kulturformidler. Byens borgere og de velstående bøndene ønsket seg musikk til fornøytelig tidsfordriv. Tidsfordrivet besto sikkert ikke bare i å spille selv, men også i selve det å samle favorittmelodier.

Det er sannsynlig at det er nettopp disse melodiene også stadsmusikanten brukte i sitt daglige virke som musikkleverandør til borgere og bønder, både i byen og ute i sine distrikter. Vi aner konturene av et slikt felles repertoar i tilleggene til stadsmusikant Johan Daniel Berlins *Musicaliske Elementer*, med til sammen mer enn 250 sider med håndskrevne melodier.<sup>360</sup> Dette er enkel og lett tilgjengelig musikk som passer godt både til undervisning, dans og tidsfordriv. Mange av disse melodiene finner vi igjen i andre håndskrevne notebøker, som har tilhørt velstående borgere som Inger Aall og Christopher Hammer. Vi finner samme type musikk i repertoaret til Martinus Calmar, som jo fikk musikkopplæring av sin onkel, stadsmusikant Ader på Kongsberg. Dessuten er *Balteruds notebok*, etter musikkforpakteren og bonden Hans Nielsen Balterud, Aurskog, full av slik bruksmusikk.

Deler av dette fellesrepertoaret er altså nedskrevet i notebøker etter stadsmusikant, læregutt, forpakter, borger og bonde, selv om ikke den velstående Balterud akkurat kan kalles en typisk representant for bondestanden. Mye av denne musikken er av utenlandsk opprinnelse, og slik støtter dette Hernes' teorier om utenlandske kulturelle impulser som ble formidlet til Norge. Dette blir ekstra tydelig når vi sammenligner enkelte

---

<sup>359</sup> Hernes 1952:334. Slåtten finnes i *Hardingfeleverket*, bind 6, Nr 475d (1979). Se også Rikard Berges omtale av Jon Kvammen, også kalt Kjos, i Berge 1921 bind 1:141.

<sup>360</sup> JDBa1–3.

melodier fra mine utvalgte notebøker med slåtter som i dag betraktes som norsk folkemusikk.<sup>361</sup>

#### 4.2.6 Repertoar, sjanger og kategori

I Danmark og Sverige kalles som regel denne type manuskripter for *spillemandsbøger* eller *spelmansböcker*.<sup>362</sup> Nødvendigvis inneholder disse *spillemandsmelodier* og *spelmansmusik*.<sup>363</sup> Slike betegnelser peker dessverre altfor entydig på en klar forbindelse til *folkemusikk*, slik dette ordet brukes i dag. Det er helt klart at det er musikk i disse notebøkene som senere har blitt betraktet som folkemusikk, også i Norge, men like tydelig er sammenhengen med det som nå betraktes som kunstmusikk.

Tar vi med begrepet *folkelig* i diskusjonen favner vi straks en større del av repertoaret. De fleste forbinder *folkelig* med noe som er enkelt og liketil, men ikke så nasjonalt som når vi bruker *folke-* prefikset. Ord som *folkeviser*, *folketone* og *fjeld-melodier* ble ofte brukt på 1800-tallet i forbindelse med innsamlingsarbeid og bygging av nasjonal identitet.<sup>364</sup> Begreper som *folkemusikk* og *folkemusikk* er også sterkt farget av nasjonalpolitiske strømninger fra 1800-tallet.<sup>365</sup> Her skulle selve kilden være folket og folkedypet, mens *folkelig* musikk og kultur heller kan sies å være *for* folket enn *av* folket.

---

<sup>361</sup> Se avhandlingens del 4.4 om enkeltmelodier, særlig 4.4.1 og 4.4.2, illustrasjon 24 og ill. 38–41. Her drøftes og vises både praktisk talt identiske melodier og det vi kan kalle varianter. Med slike eksempler er det blitt lettere å argumentere for Hernes' syn.

<sup>362</sup> Er dette fordi det først og fremst har vært folkemusikkhistorikere som har vært interessert i disse kildene? Koudal er forsker i Dansk folkemindesamling og Aksdal i Rådet for folkemusikk og folkedans.

<sup>363</sup> Betegnelsen *dansebøger* har også vært brukt. Tatt i betraktning den høye andelen av dansemusikk i repertoaret (se nedenfor) kan det falle naturlig, men det riktige ville være å reservere denne betegnelsen til notebøker som bare inneholder dansemusikk. Koudal (2000:457ff) kaller sine kilder for *dansenodebøger*, men sier at de også inneholder salmer, arier og visemelodier.

<sup>364</sup> Se f.eks. Jørgen Moe og Malling: *Folkeviser og Stev* (1840) og L.M. Lindeman: *Norske Fjeld-Melodier* (1841). Se også Huldt-Nystrøm 1978:27 for en diskusjon av slike begreper. Her står at allerede i 1722 dukker «Fiöd-slot» (fjellslått) opp i et dikt, og det fortelles om en vise på «Fieldsk» (Telemarksdialekt). Se også NHC/43 og 45, som kalles henholdsvis *Field tanzen* og *Field tantz*.

<sup>365</sup> Se Burke 2001:3ff om «The Discovery of the People». Han siterer bl.a. den svenske samleren og historikeren Erik Gustaf Geijer, som i 1814 skriver at «et helt folk sjøng som en man».

Da Ånon Egeland og jeg skrev om denne musikken i tekstheftet til *For Borgere og Bønder*, kalte vi den både folkelig musikk og bruksmusikk. Begrepet *Gebrauchsmusik* oppsto i Tyskland på 1920-tallet, og har en lang og interessant historie. Sterkt forenklet kan vi si at det ofte har blitt brukt om musikk nær knyttet til en funksjon, i motsetning til konsertmusikk (Vortragmusik), som ikke hadde noen annet formål enn fornøyelse og estetisk kontemplasjon.<sup>366</sup> Denne «autonome» (eigenständige) musikken eksisterte i kraft av seg selv, og trengte ingen ytterligere rettferdiggjørelse. Begreper som omgangsmusikk og presentasjonsmusikk har utviklet seg fra denne grunntanken. Omgangsmusikk er den vi omgir oss med og er fortrolig med, noe som også gjelder repertoaret i samlebindene. Senere har Paul Hindemiths navn blitt assosiert med en type *bruksmusikk* som skulle kunne appellere til alle, ikke bare til en intellektuell elite. *Bruksmusikk* ble også brukt nærmest som et skjellsord av Arnold Schönberg og hans våpen- drager Theodor Adorno. Poenget med slike begreper er at de ikke er forankret i musikalske former. De beskriver ikke musikken, men heller «brukerens» forhold til den.

I dette ligger det også noen uklarheter og problemer: Et musikkstykke kan ha vært bruksmusikk på 1700-tallet, men gjør tjeneste som konsertmusikk i dag. Hele mitt prosjekt kan sees som en forvandling av bruksmusikk/omgangsmusikk til presentasjonsmusikk, fra noe som var fortrolig og nært for deltakere og tilhørere på 1700-tallet, til en slags tilrettelagt fortrolighet gjennom ulike presentasjonsformer i dagens musikkliv. Gjennom konserter, foredrag og innspillinger, presenteres 1700-tallets bruksmusikk på nytt. Som Hindemith skriver i forordet til sine Norton-foredrag: «[M]usic for which no use can be found, that is to say, useless music, is not entitled to public consideration anyway and consequently the Gebrauch is taken for granted.»<sup>367</sup> Slik får musikken en ny kontekst. Den kan likevel kalles bruksmusikk, men bruken er blitt en annen.

#### 4.2.7 Orden i kaos

For å få en bedre oversikt over det mangfoldet av musikalske uttrykk som er representert i de norske notebøkene er det nyttig å dele inn repertoaret i

---

<sup>366</sup> Se Hinton 2008.

<sup>367</sup> Ibid.

kategorier. Som jeg tidligere har hevdet i forbindelse med Bjørn Aksdals artikkel om typer og kildeverdi, er det viktig å være klar over formålet med en slik kategorisering.<sup>368</sup> Det er dette som bør fortelle oss hvor mange og hva slags kategorier vi trenger. Vi kan velge å spørre etter nasjonal opprinnelse, funksjon, form, instrumentasjon, sjanger eller andre egenskaper. Uansett hvilken type kriterier vi benytter i kategoriseringen, må vi være oppmerksomme på svakhetene i slike systemer. Problemfritt er det ikke.

Når det gjelder mitt repertoar, viser dette seg på flere nivåer. På et overgripende nivå kan det umiddelbart falle naturlig å spørre etter hva som er folkemusikk og hva som er kunstmusikk. Spørsmålet må avfeies som anakronistisk, da betegnelsen folkemusikk knapt eksisterte på 1700-tallet. Våre holdninger til folkemusikken er preget av 1800-tallets ideologi og dens påfølgende innflytelse på vårt eget musikkliv. Spør vi etter musikkens funksjon, må vi innse at 18- og 1900-tallets konsertkultur fremdeles øver avgjørende innflytelse på hvorvidt vi oppfatter slik musikk som dansemusikk eller lyttemusikk. Vi kan ikke uten videre overføre våre oppfatninger av i dag til 1700-tallets musikk. På lavere nivåer, f. eks. når det gjelder opprinnelse eller sjanger, kan vi spørre om en melodi er en engelsk-dans eller en menuett, en murky eller en vise. Vi må avgjøre om vi ønsker å reflektere rundt melodiens opphav og tradisjon (vi kan i det første tilfellet stille spørsmålet om engelsk eller fransk opprinnelse), eller fremheve en musikk sjanger som så absolutt er gått av moten (er det en murky eller er det en vise?).<sup>369</sup>

Bjørn Aksdal, Flemming Horn og Jens Henrik Koudal har inndelt tilsvarende repertoar på forskjellige måter.<sup>370</sup> Aksdal ønsker å skille mellom eldre og nyere former for dansemusikk og deler derfor dansemusikken i de gjennomgåtte notebøkene inn i følgende kategorier:

---

<sup>368</sup> Se s. 24ff.

<sup>369</sup> Når det gjelder *en murky*, burde vi muligens heller snakke om *en komposisjonsteknikk* eller *en spillemåte*, siden det er den repeterende oktavbevegelsen i venstre hånd som nettopp viser oss at det er en murky. Dersom denne murkyen har en tekst, kalles den så en vise?

<sup>370</sup> Se Aksdal 1990, Horn 1964 og Koudal 2000:458. Siden Koudal går frem til 1820, er også valsen plassert i «Andet og ubest. [ubestemmelig] titel». Det kan virke underlig at Koudal både har en kategori for motedanser fra 1600-tallet og en egen kategori for menuetter, men fra teksten ellers ser det ut til at motedanskategorien ikke inkluderer menuettene, som fortsetter å være populære langt inn på 1700-tallet.

Bygdedansslåtter (halling, pols m.m.)  
Musikk til renessansepardanser (menuett, gavotte, gigue m.m.)  
Turdansmusikk (kontradanser, ril, m.m.)  
Runddansmusikk (vals, polkaformer, reinlender, masurka)

Flemming Horn deler melodiene inn i kategorier på flere ulike måter. I gjennomgangen av hver enkelt notebok tar han hensyn til kildens egenart, og viser dette ved å markere enkelte typer melodier. Det gjør at hver enkelt kilde beskrives og kategoriseres på forskjellig vis. De kategoriene som forekommer oftest er:<sup>371</sup>

Menuetter	Murky
Engelske danse	Viser og sange
Polskdanser	Salmer
Marcher	Andre

Jens Henrik Koudal bruker følgende inndeling:

1600tals modedans	Aria/visé
Menuet	Salme
Polsk/polonæse	Andet (vals m.m) og ubest.
March/murky	Uden titel
Engelsk/kontradans	

---

<sup>371</sup> Hvorfor har ikke Horn en egen kategori for polsk og polonese når han skriver om repertoaret i *Brødrene Basts nodebok*, som har flere melodier med tittelen *Polsk, Polsk menuet* og *Polsk Seras*? Til sammen er denne gruppen større enn kategorien *viser og sange*, som i følge Horn utgjør ca. tre prosent av bokens innhold (Horn 1964:2). Enda mer underlig er det at vår norske nasjonaldans halling (fra *Peter Bangs notebok*, hvor den til overmål heter nettopp *Hallingen*) plasseres i kategorien *engelskdanse*. Eksemplene er ikke enestående; de illustrerer bare hvor vanskelig det er å plassere en melodi i en kategori.



I min database over melodier fra norske notebøker (se vedlegg 2), som opprinnelig omfatter flere kilder enn de allerede nevnte hovedkildene, har jeg tatt utgangspunkt i melodiernes titler, men også tatt noe hensyn til form; det kan være verdt å merke seg større enheter som *menuett m/trio* og *engelskdans m/trio*:

Allemande	Menuett m/trio
Bourrée	Murky
Courante	Passepied
Engelskdans	Polsk/Polonese/Sarras
Engelskdans m/trio	Preludium
Gavotte	Rigaudon
Gigue	Salme
Marsj	Sarabande
Menuett	Vise/Arie

Ved å bruke disse kategoriene kunne jeg standardisere stavemåtene for lettere å få et overblikk over sjangere.<sup>372</sup> Siden det er så mange kategorier, inneholder noen av dem bare et par–tre melodier. For lettere å kunne sammenligne med andre undersøkelser er det mer hensiktsmessig å klassifisere repertoaret slik:<sup>373</sup>

Menuett (Me)	Murky (Mu)
Engelskdans/Kontradans (EK)	Aria/Vise (AV)
Polsk/Polonese/Sarras (Po)	Salme (Sa)
Marsj (Ma)	Spillestykke (Ss)

---

<sup>372</sup> På denne tiden var ulike stavemåter svært vanlig, og ikke bare i det vi kan kalle den kulturelle periferi. Det fantes ingen etablerte normer for rettskriving. Også engelske utgivere fra perioden var inkonsekvente når de brukte «lydskrift», sannsynligvis fordi de ikke var fortrolige med utenlandske ord: I den tidligere omtalte Humphrey Salters *The Genteel Companion [...]*, heter f.eks. menuettene henholdsvis *A Minuvey*, *A Minnuvey*, *A Minwey*, *A French Minuwey*, *A ffrench Minnuett*. Dette gjaldt nok ikke bare fremmedord; jeg har nevnt at jeg registrerte tre ulike måter å stave navnet Hvidt på i hans notebok.

<sup>373</sup> Forkortelsene refererer til kategorier i melodioversikten, se vedlegg 2.

Mange av danseformene er samlet i kategorien Spillestykker (Ss). Det redegjøres nærmere for dette i avsnitt 4.2.8 og 4.3.8. Men også i dette systemet blir det igjen en liten rest: Melodier med norske titler som *Hallingen*, *Haappern*, *Field tantz* og lignende. Riktignok dreier det seg bare om en håndfull melodier, men de bør fremheves og fortjener en egen kategori, nemlig:

#### Nasjonal referanse (Nr)

Mine kategorier viser et godt samsvar med Lorents Nicolaj Berg, når han i sin bok *Den første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten* deler inn musikkstykker på nesten samme måte. Han er ikke ute etter å skaffe seg oversikt over et mangfoldig materiale, men anbefaler følgende repertoar for det populære strengeinstrumentet cister: «Arier, Menuetter, Marcher, Poloneser, Engelsk-Dantzer etc. og nogle Psalmer.»<sup>374</sup> Jeg plasserer franske danser som *allemande*, *bourrée*, *gavotte*, *passepied*, *gigue* og *rigaudon* sammen med sonatesatser, preludier o.l. i kategorien Spillestykker.

Her følger en oversikt over de ulike klassifikasjonssystemene og deretter noen kommentarer om innholdet i hver enkelt kategori. Kategoriene er oppstilt i den rekkefølge de forekommer hos Aksdal, Horn, Koudal og meg, og ikke med tanke på horisontalt samsvar.

---

<sup>374</sup> Berg 1782:33.

Aksdal 1990	Horn 1964	Koudal 2000	Gorset (stor)	Gorset (liten)
Bygdedans- slåtter (halling, pols m.m.)	Menuetter	1600tals modedans	Menuett Menuett m/trio	Menuett
Musikk til renessanse- pardanser (menuett, gavotte, gigue m.m.)	Engelske danse	Menuet	Engelskdans Engelskdans m/trio	Engelskdans/ Kontradans
Turdans- musikk (kontradanser, ril, m.m.)	Polskdanser	Polsk/polonæse	Polsk/ polonese/ sarras	Polsk/ polonese/ sarras
Runddans- musikk (vals, polka- former, reinlender, masurka)	Marcher	March/murky	Marsj	Marsj
	Murky	Engelsk/ kontradans	Murky	Murky
	Viser og sange	Aria/vise	Vise/Aria	Vise/Aria
	Salmer	Salme	Salme	Salme
	Andre	Andet (vals m.m) og ubest.	Allemande	Spillestykke
		Uden titel	Courante	Nasjonal referanse
			Sarabande	
			Bourrée	
			Passepied	
			Rigaudon	
			Gavotte	
			Gigue	
			Preludium	

Som tidligere nevnt har melodienes navn vært utgangspunkt for deres plassering, men jeg har også brukt «sunn fornuft». Har melodien ingen tittel, men står midt blant menuetter, går i 3-takt og har tydelige fellestrekk med andre menuetter, kalles den en menuett. Står det en lengre tekststrofe over melodien, for eksempel førstelinjen av en identifiserbar visetekst eller salmetekst, klassifiseres den som vise eller salme, selv om ikke hele teksten er på plass. Vanskeligere er det når en melodi kalles *Aria* i en kilde og *Marsch* eller *Murchy* andre steder. Da velger jeg å se det slik at en melodi prinsipielt verken er det ene eller det andre, men at den spiller en rolle som henholdsvis vise (dersom den også har en tekstlinje eller to) eller spillestykke, marsj eller murky i de ulike kildene.

Dette blir meningsfullt også på den måten at klassifiseringen av en melodi kan tillegges oppføringspraktiske konsekvenser. En melodi ble preget av situasjonen den ble brukt i og funksjonen den hadde, og klang følgelig på ulike måter. I tillegg kan vi i dag la oss inspirere av den historiske konteksten. Mine kategorier viser i første rekke derfor til rolle og funksjon og mulige konsekvenser for oppføringspraksis. Unntaket er murkyen, som fortjener ekstra oppmerksomhet i kraft av sin popularitet på 1700-tallet og dens senere nesten totale glemsel.

#### 4.2.8 Dansemusikk

Det kanskje viktigste skillet når det gjelder nettopp musikkens funksjon går mellom dansemusikk og praktisk talt all annen musikk. Det dreier seg om bevegelse og kropp, og spørsmålet melder seg: Gir det noen mening å skille mellom dansemusikk og spillestykker, og til og med mellom ulike danseformer, dersom musikken ikke lenger blir brukt til dans?

Det er et overveldende stort innslag av melodititler som antyder et nært forhold til dans i norske notebøker fra 1700-tallet, men det er umulig å fastslå hvor mye av denne musikken som virkelig har vært danset til. En bestemt melodi kunne dessuten bli brukt til flere typer dans. Derfor er repertoaret i notebøkene i seg selv ikke nok til å trekke sikre konklusjoner med hensyn til utbredelsen av bestemte danseformer.

I boka *Dans i Danmark* drøfter Henning Urup slike kilders gyldighet i forhold til dette. I forbindelse med omtalen av danseformene på slutten av 1600-tallet hevder han at forekomsten av kunstferdige franske pardanser i

Danmark er sannsynliggjort av repertoaret i en notebok fra 1688 som inneholder melodier med navn *Sarabande*, *Menuet*, *Passapie Regal* samt en tittel som klart refererer til dansesemesteren Guillaume-Louis Pecour.<sup>375</sup> Han konkluderer senere likevel med at det kan «dog ikke udelukkes, at bokens formål primært har været til brug for musicering.» Senere refererer han til en instruksjonsbok i dans fra 1705, trykt i Leipzig og Glückstadt, den gang en del av det dansk-norske riket. Den instruerer novisene i den edle dansekunsten og beskriver trinnene til både menuett og passepie.<sup>376</sup> Her er han også svært forsiktig og presiserer at eksistensen av denne boka ikke er noe bevis på at disse dansene har vært brukt i Danmark.<sup>377</sup>

Urup trekker også inn andre kilder enn noter og instruksjonsbøker. Han siterer referater fra rettsprotokoller som viser at både pardans og rekkedans har vært i bruk i 1736, i alle fall innenfor stadsmusikant Peder Kurrepinds område, som omfattet Københavns amt.<sup>378</sup> Her hører vi både om engelskdanser på rekke og om et enkeltpar som danser menuett. Urup viser også til Ludvig Holberg beskrivelser av dans og musikk:

Dantzekonsten er ikke saa vanskelig som i fordums Dage, [...] Nu lader man sig nøye med en simpel Menuet, da man tilforn betienede sig af adskillige Dantze, som Passe pied, Rigadon, la Bourré, item adskillige andre, og endeligen endede med Folie d’Espagne.<sup>379</sup>

Det virker som om dikteren synes det har gått nedover med ferdighetene når det gjelder de mer krevende dansene, men vi legger merke til at menuetten fremdeles er aktuell.

Til en viss grad skriver nok Urup om hele det dansk-norske riket. Når det gjelder Norge spesielt, mener Egil Bakka at det er vanskelig å trekke konklusjoner fra et forholdsvis lite materiale. Han følger i prinsipp Urup når han skriver at «dansebøkene er den viktigaste kjelda vi har til å fortelja oss kva dansar som landet vårt fekk tilbod på.»<sup>380</sup> Det er ikke så mange av dem

---

<sup>375</sup> Se Urup 2007:53 og 58.

<sup>376</sup> Menuetten står også i *Peter Bangs notebok* (PB2/53 *Anshuc*) og er omtalt tidligere (se s. 146f).

<sup>377</sup> Urup 2007:72.

<sup>378</sup> *Ibid.*:77.

<sup>379</sup> Fra epistel nr. 86, 1748, sitert etter Urup 2007:76. Det er 7 passepieder, 9 bourreer, og 3 La Folia-varianter i mine hovedkilder. Se avsnitt 4.4.4.

<sup>380</sup> Bakka og Taylor 1979:16 (understreket tekst i original).

fra 1700-tallet, verken trykte eller håndskrevne, men noen av de samme melodiene som her er notert med koreografi på motstående side finnes også i «samlebindene», notebøkene med variert repertoar. Bakka hevder at det var først på slutten av 1700-tallet at kontradansene virkelig fikk innpass hos oss.<sup>381</sup> Han skriver at menuetten var en dominerende dans i de nordiske land i overklassemiljøet det meste av 1700-tallet, og fikk innpass i lavere samfunnslag rundt midten av 1700-tallet.

Mot slutten av århundret kan også avisene hjelpe oss til å danne et inntrykk av hvilke danser som var populære i Norge. I *Norske Intelligentz-Sedler*, som kom ut i Christiania første gang i 1763, er det mange som tilbyr undervisning i dans. Dansemester Andreas Lie skriver at han vil være å finne hos

Mad. Sal. Coxa, hvor han vil undervise i 1) Menuet efter allernyeste Franske Maade, 2) Engelskedanse med sine rette originale Trin, udkomne i dette og forrige Aar, 3) Franske Contra-Danser, 4) Skotske Riller [sic], 5) Solo med 12 Forandringer.<sup>382</sup>

Sammenfatter vi det vi vet om musikalsk repertoar, dansebøker og andre referanser, er det likevel ikke så dristig å anta at både menuetter og rekkedanser i form av engelskdanser/kontradanser var kjent i Norge før midten av århundret. I en epistel utgitt posthumt i 1754 klager Holberg nok en gang over kunstens forfall, som viser seg slik at «man nu omstunder finder alleene Smag udi Menuetter, Engelske og Polske Dantzer».<sup>383</sup> Hvidt, som daterer sin notebok 1722, har allerede 10–15 engelskdanser/kontradanser på plass blant sine marsjer og menuetter.

Jeg går ut fra at mye av dansemusikken i mine kilder som oftest har vært brukt til *fornøynelig tidsfordriv* og ikke til dans. Til det bruk fantes det håndskrevne og trykte samlinger med utelukkende menuetter og engelskdanser, ofte også med beskrivelse av dansetrinnene. Likevel har melodier med titler som refererer til velkjente danseformer helt sikkert blitt betraktet med andre briller, både av musikere, tilhørere og naturligvis også dansere, enn musikk som ikke har en slik referanse. Derfor skiller jeg

---

<sup>381</sup> Bakka 1978:111. Han bruker *kontradans* som en felles betegnelse for franske og engelske rekke- og formasjonsdanser.

<sup>382</sup> Sitert etter Huitfeldt 1876:92.

<sup>383</sup> Urup 2007:76.

mellom dansemusikk og annen musikk. Om lag 2/3 av melodiene i mine hovedkilder er dansemusikk.

Fra en oppføringspraktisk synsvinkel er det nyttig å gå videre og dele denne dansemusikken inn i følgende tre underkategorier: menuetter, engelskdanser/kontradanser og polskdanser, slik som også Holberg gjør da han klager over dansekunstens forfall. Marsjen hører hjemme både i militærvesenet og i selskapslivet, og holdes utenfor i denne sammenheng. Jeg velger å behandle melodier som refererer til mer kompliserte danser som gavotte, rigaudon, bourree og sarabande som «spillestykker», eller *Haand-stykker* som de også kunne hete den gang, og hevder da samtidig at disse melodiene var mer brukt til tidsfordriv enn som dansemusikk, mer til lytting enn til bevegelse, så fremt de da ikke også finnes i dansebøker med tilhørende koreografi.

Jeg velger å unngå benevnelser som «renessansepardanser» (Aksdal) og «1600talls modedans» (Koudal). Menuetter, sarabander, gavotter, gigue og andre dansesatser forekommer ofte i notebøkene, både som enkeltmelodier og som deler av suite.<sup>384</sup> Siden jeg i denne sammenheng bare interesserer meg for selve melodiene, løsrevet fra eventuelt tilhørende dansebeskrivelser, blir det unaturlig å kalle dem renessansepardanser, selv om det muligens kan være belegg for å se selve koreografien i et slikt perspektiv. Franske motedanser som menuett og gavotte blomstret riktignok opp ved hoffet til Ludvig XIV på midten av 1600-tallet, men menuett- og gavott- melodier fortsatte å være populære langt inn på 1700-tallet, ikke minst i form av stilisert instrumentalmusikk som ikke direkte var beregnet til dans. Dessuten er menuetten både som tittel og som musikalsk form helt dominerende i dette materialet, og fortjener derfor en egen kategori. Den har en særstilling siden den var populær uvanlig lenge, og også på den måten at koreografien inneholdt så mange muligheter for variasjoner, selv om grunntrinnene var velkjente.

---

<sup>384</sup> Se f.eks. JM/5 *Sarabande Menuet Gigue* (CD2/02-04) og suiteene av Händel og Kirchoff i NHC og C.

## 4.3 Kategorier

Her følger en kort fremstilling av innholdet i mine kategorier. Dette er snarere en opprømsing av viktige karakteristika enn en detaljert beskrivelse av musikkens karakter og historisk bakgrunn. Likevel bør det knyttes noen bemerkninger til repertoaret i mine hovedkilder.

### 4.3.1 Menuett

*Menuetten* er en pardans, opprinnelig en oppvisningsdans forbeholdt hoff og aristokrati. Sammen med sine slektninger courante, bourrée og gavotte representerer den selve grunnlaget for en lang prosess som etter hvert fører frem til vår moderne ballett. På 1700-tallet blir menuetten adoptert av borgerskapet, og senere også av velstående bønder. Vi finner igjen menuettmelodier som *melovitter* i levende tradisjonsmusikk i Norge. Nesten halvparten av melodiene i mine hovedkilder er menuetter.

### 4.3.2 Engelskdans/Kontradans

*Engelskdansene* eller *kontradansene* er mer demokratiske i sitt vesen. De dances i rekke eller i formasjon med flere par samtidig, slik at mange deltakere får plass på dansegulvet. Om opprinnelsen kan sies å være engelsk, noe de mange utgavene av John Playfords *Dancing Master* tyder på, svarte snart franske dansemestere med nye og lokale (franske) impulser.<sup>385</sup> Ideelt sett burde vi derfor kunne skille mellom engelske *country dances* med rekkeoppstilling og franske kontradanser med firkantoppstilling, men dette skillet er naturligvis vanskelig å gjennomføre dersom vi bare har overlevert melodiene. Også i instruksjonsbøker i dans fra denne tiden støter vi ofte på

---

<sup>385</sup> Forleggeren Playfords betydning for utbredelsen av dans og dansemusikk er tydelig også i mine kilder. Flere av mine melodier står også i de mange utgavene av *The English Dancing Master*. Førsteutgaven kom i 1651: *The English Dancing Master: or, Plaine and Easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to Each Dance*. Se også Barlow 1985.



forvirrende terminologi.<sup>386</sup> Det er derfor hensiktsmessig å bruke engelskdans/kontradans som en fellesbetegnelse. Den omfatter ikke bare alle melodiene som går under navnet *Angloise* eller *Engelis*, som i mine kilder utgjør langt den største gruppen, men også de som kalles *Contra Dans* og *Cotillon*.<sup>387</sup> Slik tar jeg ikke stilling til melodiers forhold til en bestemt koreografi, om denne i det hele tatt spilte noen rolle i dette perspektivet. Nesten 1/6 av melodiene i mine hovedkilder er engelskdanser/kontradanser.

### 4.3.3 Polsk/polonese/sarras

*Polsk/polonese/sarras*-kategorien omfatter i første rekke melodier med antatt polsk opprinnelse. Samtidig er det umulig å være sikker på at de kom direkte fra Polen; sannsynligvis fant de fleste melodiene veien hit via andre land i Nord-Europa. Mye har vært skrevet om polskdans, ikke minst har svenske forskere diskutert opphav, form og ulike typer av denne «ursvenske» dansen.<sup>388</sup> Det er mulig å dele polskmelodiene inn i ulike underkategorier etter rytmikk og form og gjøre seg opp noen tanker omkring alder og koreografi, men i likhet med Flemming Horn finner jeg det likevel hensiktsmessig å samle alle disse typene i en felles kategori.

Jeg har vært opptatt av å finne frem til melodier som har sitt utspring i den polske tradisjonen, og dessuten melodier som tilhører denne tradisjonen og som kan ha kommet til Skandinavia via andre land. Denne kategorien blir en slags motpol til menuetten. Ser vi på dansens utvikling synes det klart at vi kan skille mellom mer folkelige tradisjoner og elitekultur, mellom allmuen og de velstående, men vi ser samtidig at impulsene lett opptas i levende tradisjoner. Dersom polske impulser fra adel og borgerskap ble tatt

---

<sup>386</sup> I Sven H. Walckes *Touree=Bog af Engelsk og Contra=Dandse [...]* fra 1802, finnes beskrivelse av dansetrinn til *Engelsk=Dands*, *Contra=Dands*, og *Engelsk Contra=Dands*. Se Bakka, Egil og Bruce Taylor 1979:49. I mine kilder er det flere melodier som kalles engelskdans et sted og kontradans et annet.

<sup>387</sup> *Cotillon* er en type fransk kontradans. Enkelte ganger har jeg også klassifisert dansesatser med franske og engelske navn som Engelskdans/Kontradans. Svært ofte var bestemte koreografier forbundet med bestemte og navngitte dansemelodier.

<sup>388</sup> Horn (1964:61) henviser til A. Mankells *Musikens historia* fra 1864. Horn har en fyldig omtale av polskdansen i sitt *Speciale*, og refererer til tidligere skrifter av Tobias Norlind mfl. Polskdansens skandinaviske historie diskuteres i Ramsten 2003.

godt imot i Skandinavia og østersjølandene omkring år 1600, hadde polskdansen god tid til å bli absorbert og annektert av den jevne befolkning før bølgen av menuetter og de øvrige franske motedanser slo inn over oss. «Fornemme folk lader deres børn lære at danse engelske danse, men andre, som er af mindre kondition, er fornøjede med, at deres børn kan lære en polsk dans» heter det i en bryllupstale fra midten av århundret som Troels Lund siterer i *Dagligliv i Norden*.<sup>389</sup> Også i Norge kom polskdansen til å bli betraktet som en av «Nationaldanserne» som bare er av «synderlig interesse [...] for Norskfødte, især dem, som ere opdragne paa Landet.»<sup>390</sup> Menuettene kom så sent hit opp at deres utenlandske og aristokratiske opphav fremdeles var tydelig da folkemusikkens første historie ble skrevet.

Melodititler skaper også her forvirring. I sin undersøkelse av danske notebøker viser Horn til at flere melodier som kalles *polsk* i en notebok heter *serra* i en annen.<sup>391</sup> Det samme fant jeg i mine kilder. I *Mestmachers notebok* står en *Polonoise* som kalles *Serras* og *Polsk* i to danske kilder.<sup>392</sup> Når Aksdal forsøker å gi oss et historisk perspektiv på polsmelodiene i Norge, finner han 9 melodier i *Balteruds notebok* med navnene *Paals Dans* og *Pols*.<sup>393</sup> Aksdal burde ha inkludert titler som *Pols Dans*, *Polsdans*, *Poll*, *P*, *Polonis*, *Polonoise*, *Polonesse*, *Polonece*, *Polonels*, *Pollonels*, *Pollonesse*, og *Pollones*, særlig når det er umulig å finne nevneverdige systematiske forskjeller i form eller melodiføring.<sup>394</sup> Noteboka til Balterud er den av mine kilder som inneholder flest slike melodier, faktisk nærmere 60. Sett under ett er det likevel forholdsvis få melodier i mine hovedkilder som tilhører denne kategorien.

---

<sup>389</sup> Sitert etter Horn 1964:55.

<sup>390</sup> Roverud 1815:20.

<sup>391</sup> *Serra(s)*, *Sarras*, *Zerra* og lignende titler betegner ofte siste del av en tredelt polskdans. Ofte er det bare denne delen som er nedtegnet. Se Gorset og Egeland 1990:17f og Ramsten 2003:34.

<sup>392</sup> JM/62. De danske kildene er *Rasmus Storms nodebog* og *Brødrene. Basts nodebog*.

<sup>393</sup> Aksdal 2003:63.

<sup>394</sup> Dette fremkommer tydelig i notebildet og demonstreres i praksis i vår innspilling av fire slike melodier fra *Balteruds notebok* (*For Borgere og Bønder*, k. 18. Den siste av disse er **CD1/14**).

#### 4.3.4 Marsj

*Marsjene* har helt sikkert vært brukt til tidsfordriv, men de samme melodiene var kanskje også i bruk i militærvesenet. Noen av titlene viser til konger og adelige, som f.eks. *Christian March* og *March de Prince Eugénii*, andre hentyder til militære titler som *dragon* og *grenader*, og noen marsjmelodier var sannsynligvis knyttet til bestemte militære avdelinger, som f.eks. *Bragnæs March* og *Strömsöe March*. De fleste kalles imidlertid kort og godt «marsj».

Opprinnelig hadde marsjen en klar militær funksjon. At marsjmelodiene også havnet i notebøkene tyder på at de falt i smak og ble brukt i sivile funksjoner, gjerne også av musikere som *ikke* hadde fått militær opplæring. Et eksempel kan være *Studenters Marchs*. Denne marsjen, med sine mange forskjellige navn, viser igjen hvordan en melodi vandrer og brukes til mange formål. Den virker svært sivil som studentmarsj, men røper sin geografiske opprinnelse under navnet *Jenischer March* og sin kongelige tilknytning som *King of Denmark's March*.<sup>395</sup>

Vi vet at militærmusikere utenfor tjenesten ofte spilte til bryllup. Deres repertoar påvirket andre spillemenn, som så overtok motiver og melodier fra militærmarsjene. En velkjent bruremarsj som tradisjonsmusikere i dag kaller *Fiskestigen* står i en notebok for det populære strengeinstrumentet cister etter Mette Kirstine Dedekam, datert 1799. Der heter den *Marsch de Bounaparte*.<sup>396</sup> Dersom vi leter i dagens norske tradisjonsmusikk, finner vi mange melodier som minner svært mye om disse marsjmelodiene.

Det er nesten bare her i disse håndskrevne samlebindene med bruksmusikk vi kan finne rester etter militært repertoar. Det er gode grunner for dette. Da den stående hæren ble opprettet under Frederik III, ble det bestemt at ulike signaler og marsjer for fløyter og trommer skulle brukes som kommandosignaler under fremrykning og kamp, og dessuten ved seremonielle funksjoner. Det er ikke overlevert noen noter til disse eldste signalene og marsjene, bare instruksjoner om hvordan de skulle brukes. Melodiene ble formidlet muntlig til trommeslagere og blåsere på periodiske

---

<sup>395</sup> Melodien finnes under disse navnene i NHC, i et svensk manuskript (se Goy 1994:66) og i en militærfløytebok fra London (Longman and Broderip, London 1779–98). Se Moon 1977.

<sup>396</sup> Gorset og Egeland 1990:6.

fellessamlinger. Enkelte av disse marsjmelodiene ble så velkjente at titlene ble brukt som referanse til noe mer enn seg selv. Organist, komponist og teaterdirektør i København, Carl August Thielo, omtaler i 1746 *Dragoner Marchen* som et eksempel på noe som vekker avsky:

Man vilde meget støde sig over, om jeg for en af den geistlige Orden spillede et bekiendt Gade-Stykke, og for en gammel ærbar Nonne Dragoner Marchen. Thi denne vilde heraf uddrage sig en slet Trøst, og blev begge meere til Fortrydelse endt til Fornøyelse.<sup>397</sup>

Sannsynligvis er det denne som går under navnet *Christian March* og *Marsch* i *Peter Bangs notebok* del 1 og 2, og som også forekommer i notebøkene til Mestmacher og Hvidt.<sup>398</sup> I en annen norsk kilde og i noteboka etter J.Chr. Svabo fra København heter denne marsjen faktisk *Dragoner March*.<sup>399</sup>

### 4.3.5 Murky

Studier av repertoaret i notebøkene har ikke bare brakt frem iørefallende melodier, men også minnet oss om musikksjangere som den gang var svært populære, men i dag nesten glemt. Den mest fremtredende av disse er nok murkyen.

*Murkyen* er beslektet med marsjen. Ofte kalles samme melodi murky i en kilde og marsj i en annen, og Koudal grupperer da også disse sammen (se ovenfor). Det er 25 melodier i mine hovedkilder som bærer tittelen murky, stavet i en eller annen form.<sup>400</sup> I tillegg forekommer murkiens kjennetegn, den pågående bassen, i en del andre melodier som på grunn av sin tittel har havnet i en annen kategori.<sup>401</sup>

I en murky dominerer rekker med brutte oktaver, en iørefallende og effektiv bassfigur som gir amatører en grei oppskrift på en svært solid og overfladisk sett imponerende bakgrunn for en enkel melodi. Den kan kalles «antipolyfon»; her er ingen plass for imitasjoner. Figuren ble snart etablert

---

<sup>397</sup> Thielo 1746:12.

<sup>398</sup> PB1/16, PB2/3, JM/64 og TJH/2. **CD1/16 og 17**. Se også illustrasjon 3–5.

<sup>399</sup> Den norske kilden er Chr. Hammers *Danse-Bog Kiøbenhavn 1753* (DBKb). *Svabos nodebog* er fra ca. 1775.

<sup>400</sup> *Murky, Murki, Murqui, Mourqui, Murque, Murchia, Murchie*.

<sup>401</sup> Et eksempel er JM/145, som på alle måter er en murky, men som her kalles *Aria*.

som et viktig virkemiddel og brukt i verk av Mozart og hans samtidige, men det kanskje best kjente eksemplet er åpningen av Beethovens *Grande sonate pathétique* fra 1799. Tyske kilder fra midten av 1700-tallet fordømmer slikt venstrehåndsspill, særlig er C.Ph.E. Bach nådeløs: «[P]upils are racked with vapid *Murkys* and *Gassenhauer*, in which the left hand, its role reduced to a mere thumping, is rendered useless for its true employment.»<sup>402</sup>

Bach kan mistenkes for å være misunnelig: her får amatørmusikeren ufortjent og lettjente poeng. Som vi ser sidestiller han en murky med en landeplage (*Gassehauer*).

Sannsynligvis har vi her å gjøre med enda et eksempel på innflytelse fra Polen. Czeslaw R. Halski tror at navnet har røtter i landsbyen Murcki, hvor instrumentalistene hadde adoptert spillemåter fra andre nærliggende polske provinser. Til dette området kom tyske musikere som J. Riepel, J. Ph. Kirnberger og G. Ph. Telemann, som tok med seg stilen til Tyskland. Der ble den snart så populær at til og med en anerkjent musikkviter som Friedrich Wilhelm Marpurg trodde den var en tysk spesialitet: «Som tyskerne har sine Murkyer, og franskmennene sine Musetter, har polakkene sine Masurkaer» skriver han i *Kritische Briefe* (1759).<sup>403</sup>

#### 4.3.6 Vise/Aria

Det er vanskelig å skille *viser* og *arier* fra hverandre. Ofte finnes en tekstreferanse i en meloditittel i en kilde, men ikke i en annen. I mine hovedkilder finnes også det vi i dag kaller arier, for eksempel Serpinas arie fra *La Serva Padrona* av Pergolesi (C/60), men disse er absolutt i mindretall. På 1700-tallet var en *Aria* eller en *air* ofte noe annet enn en sang. En *aria* kunne være en liten melodi, og ikke sjelden et utgangspunkt for en rekke variasjoner.

Samme melodi brukes ofte både til verdslige og religiøse tekster, så igjen ser vi at en melodis rolle spiller inn i forhold til kategoriseringen. Gode eksempler på dette er murkyen som omtales ovenfor og i et eget avsnitt (1.4.3) og Chrysillismelodien, som fremtrer som en *allemande* i en trykt samling fra Amsterdam (1644), en verdslig vise hos Voigtländer (1642), en

---

<sup>402</sup> Bach 1974 [1753]:31 (kursiv tekst i original).

<sup>403</sup> «So wie die Deutschen ihre Murky, und die Franzosen ihre Musette haben: so haben die Pohlen ihre Masure.» Sitert etter Halski 1958:35 (min oversettelse).

friervise hos Kingo og en salmemelodi hos Brorson. Denne omtales også i et eget avsnitt (1.4.5).

En *aria* et sted kan også godt være en polskdans et annet, slik som NHC/78 *Aria*, som heter *pol* når den er NHC/88 og *Sarras* hos Peter Bang. Den brukes også til forskjellige tekster i finske og svenske kilder. Mest kjent er den som melodi til Bellmans *Mina björnar samlen Eder* fra *Fredmans sånger* (1791).<sup>404</sup>

### 4.3.7 Salme

*Salmer* kaller jeg melodier som kan forbindes med salmetekster. Det finnes flere håndskrevne koralbøker fra 1700-tallets Norge. Disse ble ofte brukt i kirken, siden det var både vanskelig og dyrt å skaffe trykte noter. Lokale varianter av melodier og andre hensyn kunne også rettferdiggjøre et «pers-onlig» repertoar.<sup>405</sup> At salmemelodier forekommer i mine samlebind, peker på det nære forholdet alle hadde til kristendommen og behovet for slike melodier også utenfor kirken. De finnes i alle mine hovedkilder unntatt i notebøkene til Mestmacher og Balterud.

Hos Hvidt og Calmar er salmene notert etter hverandre.<sup>406</sup> I de andre kildene forekommer de spredt og tilsynelatende tilfeldig sammen med andre melodier.

### 4.3.8 Spillestykke

*Spillestykker* er ikke bare en restkategori, men inneholder dansemusikk uten en direkte kobling til kjente dansetrinn og musikk som ble brukt til rekreasjon og fornøyelse. Holberg er sitert tidligere. Han klaget over at danser som *passepied*, *rigaudon* og *bourrée* var borte fra dansegulvet. Da er det også rimelig å anta at dansemusikkens rytmiske og fraseringsmessige karakteristika heller ikke lenger var tydelige i musikernes bevissthet.

Om disse stykkene en gang hadde vært brukt til dans, var det ikke lenger bruk for dem på samme måte; de fikk en ny rolle som musikk til for-

---

<sup>404</sup> Se Dencker 1929. **CD1/12, del 2.**

<sup>405</sup> Se *Norges Musikkhistorie* 2001:279.

<sup>406</sup> Calmar samler alle salmene til slutt, men i tillegg forekommer det to salmer tidligere i kilden.

nøyelig tidsfordriv. I mine kilder finnes dessuten et antall suitesatser av komponister som Händel, Telemann og Kirchhoff, variasjonsverk av C.Ph.E. Bach og Kirnberger, noen satser med tempobetegnelse som kan være hentet fra sonater, mange *arie* uten referanse til tekster, og noen få preludier. Nesten 1/6 av melodiene er spillestykker.

### 4.3.9 Nasjonal referanse

Kategorien rommer bare en håndfull melodier, men de er interessante fra flere perspektiver. Titler som *Hallingen*, *Haappern* og *Syv-spring* antyder en nærmere forbindelse til det «norske» enn andre melodier. Betyr dette at de ble oppfattet som norske også da de ble nedskrevet?<sup>407</sup>

Som jeg har nevnt hevder Flemming Horn at både PB2/49 *Hallingen* og PB2/28 *Haappern* er engelskdanser. Det er selvfølgelig mulig at disse melodiene kan ha vært brukt til rekkedanser vi kjenner fra engelske og franske kontradanstradisjoner, men i utgangspunktet virker ikke dette særlig sannsynlig. Både melodikk og tittel peker i retning av norsk tradisjonsmusikk. Spelemann Magne Myhren fortalte meg at *Hallingen* i *Peter Bangs notebok* «minner om Østlandet».<sup>408</sup>

Lignende repertoar er også kjent fra andre norske kilder. Tre hallinger står i *Inger Aalls notebok* (1791). Denne noteboka tilhørte det velstående borgerskapet og var tenkt til personlig bruk. Dersom den ble skaffet til veie under frk. Aalls opphold i København i forbindelse med hennes utdanning der, kan det tenkes at disse småstykkene representerer et eksotisk innslag av noe opprinnelig og nasjonalt blant all komposisjonene av Kirnberger, C.Ph.E. Bach og de andre som skrev for «Liebhavere» og «Honette fruentimmer». Repertoaret i *Inger Aalls notebok* setter tildels høye krav til tekniske ferdigheter, men disse enkle hallingene, plassert på tilsynelatende tilfeldige steder mellom poloneser, menuetter og omfattende variasjonsverk, bryter helt med stilen ellers i boka. Den ene hallingen har fellestrekk med en slåttefamilie fra Telemark.<sup>409</sup> De åpne kvintene og bordunene tyder på at det er en langeleik som imiteres.

---

<sup>407</sup> CD2/07, 08 og 09 (siste del).

<sup>408</sup> Privat meddelelse (juni 2006).

<sup>409</sup> I følge folkemusiker og journalist Kjell Bitustøyl (e-post av 11/6/07).

Langeleiken spøker tydelig i bakgrunnen også i de to «fjelldansene» i *Node-Bog med Haand-stykker til Claveer*, NHC/43 og NHC/45.<sup>410</sup> Huldt-Nystrøm skriver at disse dansene representerer de første forsøk på å arrangere norsk folkemusikk, og at «taktart og motivbruk taler for at begge har hatt halling-melodier til modell.»<sup>411</sup>

Den såvidt nevnte *Syv-spring i Mestmachers notebok* (JM/49) er kjent i norsk folkedansmiljø. Melodien som Klara Semb benytter til dansen *Sju-sprang frå Landvik, Aust-Agder* er svært lik Mestmachers variant. Den finnes også i nedskrift etter den kjente spelemannen Ola Mosafinn fra Voss.<sup>412</sup> I kommentarene står det at i Nordfjord ble også denne slåtten kalt halling. Da har vi i alt åtte eller ni hallinger fra 1700-tallet (se ovenfor).

Det er fristende å tro at vi her har eksempler på eldre nasjonal kultur overlevert via skriftlige kilder, og at dette fenomenet, skal vi si holdningsmessig, representerer en slags forløper for nasjonalromantikken. Det kan naturligvis også hende at det dreier seg om musikalske karikaturer og at disse småstykkene reflekterer byfolkets nedlatende holdning til bygdemusikken, men plasseringen og titlene antyder noe annet.

Tonale og rytmiske motiver som vi synes vi kjenner igjen fra 1800-tallets innsamlede tradisjonsmusikk er det mange av i disse melodiene, og vi får utvilsomt assosiasjoner til noe typisk norsk. Hvorfor? Hampus Huldt-Nystrøm stilte det samme spørsmålet da han i sin avhandling *Det nasjonale tonefall* ville undersøke nasjonale særtrekk i norsk musikk fra nasjonalromantikken.<sup>413</sup> Han begynte å lete i folkemusikken, og fant at visse tonale motiver forekom oftere i norske springleiker enn i svenske polskdanser, f. eks. dette «tre-tonige taktslagsmotivet» som han kaller det:

---

<sup>410</sup> CD2/09.

<sup>411</sup> Huldt-Nystrøm 1978:28. I så fall kan vi vise til hele sju hallinger fra Norge dokumentert i 1700-tallskilder. Foruten den mye omtalte «underjordiske» hallingen som skal stamme fra 1695 i følge Mattheson, som trykte den i 1740 (se *Fanitullen* 1993:317), har vi 3 i *Inger Aalls notebok*, 2 i NHC og en i PB. Vi burde også nevne en til, som også kan stamme fra 1700-tallet, selv om den er overlevert i en nyere kilde: I Anders Heyerdahls samling med *Norske Danse og Slaatter for Violin optegnede efter gamle Spillemand fra 1856 til 1861 [...]* finner vi *Mestertyven Arve Brakars Halling*. Arve Brakar ble født i 1751 på en husmannsplass i Hemnes i Høland, og ble viden kjent også som en mester på fele. Se Vollsnes 1989:64.

<sup>412</sup> Se Gorset og Egeland 1990. Mosafinns slått er *Sjuspringaren* i *Hardingfeleverket*, bind 2, nr. 87. Se også Semb 1991.

<sup>413</sup> Huldt-Nystrøm 1966.





### Ill. 29: Huldt-Nystrøms tre-tonige taktslagsmotiv

Det rytmiske spiller her ingen rolle: Motivet kan bestå av 3 like noteverdier like gjerne som 1 lang og 2 korte, eller 2 korte og 1 lang; det vesentlige er at melodien går ned en ters og så opp igjen. Dette motivet forekommer i «fjelldansene» NHC/43 og NHC/45, og i flere av de andre eksemplene Huldt-Nystrøm viser til i sin senere artikkel i *Sumlen*, hvor han lette etter spor av norsk folkemusikk i norske notebøker.<sup>414</sup> Det kan innvendes at dette er et motiv som ligger lett i hånden på en felespiller, men fele var jo like mye brukt i Sverige som i Norge.

Også i danske notebøker finnes det av og til referanser til noe *norsk* i melodinavnene. *Erik Jensens nodebog* fra Skanderborg inneholder 6 stykker *Norsk Pols Dans*, og flere av dem har slike tonale motiver. På jakt etter *Det nasjonale tonefall* fant Huldt-Nystrøm at antall forekomster av dette «tre-tonige taktslagsmotivet» kunne skille mellom norske og svenske slåtter slik de ble samlet og nedskrevet på 1800-tallet. Kanskje denne melodiske vendingen også markerte noe typisk norsk allerede på 1700-tallet? Eller kunne disse og lignende motiver antyde noe *folkelig*, på tvers av alle landegrenser? Det morsomme er at Huldt-Nystrøms motiv er svært tydelig i *Fielebonde Dands*, en dans nedtegnet av den danske greven på Aalholm slott, Otto Ludvig Raben, i en notebok fra 1764. Den musikkglade greven kan godt ha hørt den under sine besøk på landet. Grevens dagbok er bevart, og det viser seg at han ved flere anledninger også selv deltok, og kanskje også danset, i bondefester.<sup>415</sup>

Det er ikke mange fjell i Danmark, så det er naturlig å tro at denne melodien som Raben har nedtegnet kan være av norsk opprinnelse.<sup>416</sup> Fra

---

<sup>414</sup> Huldt-Nystrøm 1978.

<sup>415</sup> Koudal 2007:129.

<sup>416</sup> «A Norwegian colleague has confirmed this and informed me that there are distinct similarities between Count Raben's handwritten version and a traditional "Halling" dance tune still played in Norway today.» Se Koudal 2000:335. Bjørn Aksdal mener at denne melodien har mye til felles med en halling fra Gudbrandsdalen (privat e-post av 14/4/08).

Setesdal kjenner vi en familie med slåtter som kalles *Fille-Vern*, som ligner ganske mye.<sup>417</sup>

Men dette er vel ikke nok til verken å fastslå eller utelukke noen bestemt nasjonal identitet, siden det ovennevnte melodiske motivet også forekommer tydelig i NHC/81 *Leyer-Tantz*.<sup>418</sup> Dette navnet viser til Tyskland. Om det ikke er så dominerende her, dukker også motivet opp andre steder, bl.a. i *Amager-Dands* i Niels Schiørrings *Blandinger for Sang og Claveer* fra 1787. På Amager, nå en del av København, levde på den tid en stor koloni hollendere med egne lover og en egen kultur, som til dels skilte seg vesentlig ut fra resten av Danmark. Det virker også som om de holdt fast ved sine egne musikktradisjoner.

Sammenstiller vi noen karakteristiske varianter av dette «folkelige» motivet ser vi likheter mellom *Leyer-Tantz*, *Amager-Dands* og *Fielebonde Dands*, likheter mellom motiver vi derfor ikke lenger utelukkende kan assosiere med norske fjell og daler (eller skulle det være danske og hollandske sletter?). Et liknende eksempel: Melodien *Burlesq* i *Notenbuch für Wolfgang* har fellestrekk med *Norsk Dans* i en notebok etter den danske bonden og spillemannen Lars Olsen (1782–1831).<sup>419</sup> Han tjenestegjorde i militærmusikken og skal også ha spilt i det Kongelige Theater i København, så han hadde sikkert godt kjennskap til internasjonalt repertoar.

Noteeksemplet under viser bruddstykker av *Amager Dands* (fra Danmark eller Holland?), *Fielebonde Dands* (fra Danmark eller Norge?), *Leyer-Tantz* (fra Tyskland eller Norge?). Slutten på *Field tanzen* i NHC (Norge) ligner både på fjelldansen fra den danske noteboka og på Schiørrings Amagerdans.<sup>420</sup>

---

<sup>417</sup> Se *Hardingfeleverket*, bind 2, nr. 19 og 107 (1959), og bind 7, nr. 191 (1991).

<sup>418</sup> CD2/12.

<sup>419</sup> Mozart 1939:4. Denne *Burlesq* kan også sies å være en variant av *Pål sine høner*. *Lars Olsens nodebog* befinner seg i DFS (se vedlegg 1).

<sup>420</sup> CD2/09.

Amager Dands

Fielebonde Dands

Leyer-Tantz (NHC/81)

Field tanzen (NHC/43) slutt

### Ill. 30: Folkelige fragmenter fra Danmark, Norge og Tyskland

Etter denne forvirrende drøftingen av titler og mulig opphav er det på sin plass å fastholde gyldigheten av Huldt-Nystrøms idé om at forekomsten av bestemte melodiske motiver kan antyde nasjonal opprinnelse, men det er vanskelig å være sikker på at den er norsk. Han lette etter disse motivene i folkemusikk som var innsamlet på 1800-tallet. Kanskje det han fant var spor etter eldre melodier med et felles «folkelig europeisk» opphav?

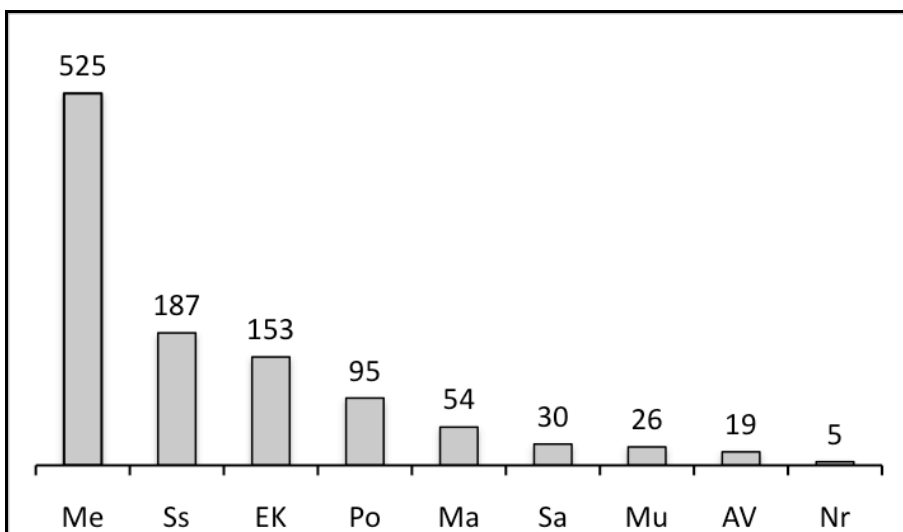
Det er mulig at melodiske motiver som på 1800-tallet antydet norske røtter var kommet hit allerede på 1700-tallet. Sverige og Danmark, som var mer orientert mot Europa, tok raskere til seg nye kulturelle ytringer. Det er ikke usannsynlig at de gamle motivene ble forvist til avsidesliggende strøk, hvor de holdt tradisjonene ved like. I så fall inneholder kategorien «nasjonal referanse» i de norske kildene noe folkelig, men ikke nødvendigvis norsk. Niels Schjørring skriver i forordet til *Blandinger for Sang og Claveer* at «Af Nationalmusik (besynderlig af norske Dandse) vilde jeg gjerne leveret meere, naar det havde været at overkomme».<sup>421</sup> De eneste «nasjonale» melodier han faktisk leverer er to danser fra Amager, *En Bøhmisk Vise-Melodie* og en *Hanaker-Dands*. Han satte tydeligvis stor pris på denne

<sup>421</sup> Schjørring 1787.

«nasjonale» musikken, men var kanskje ikke så nøye med hvilken nasjon den kom fra.

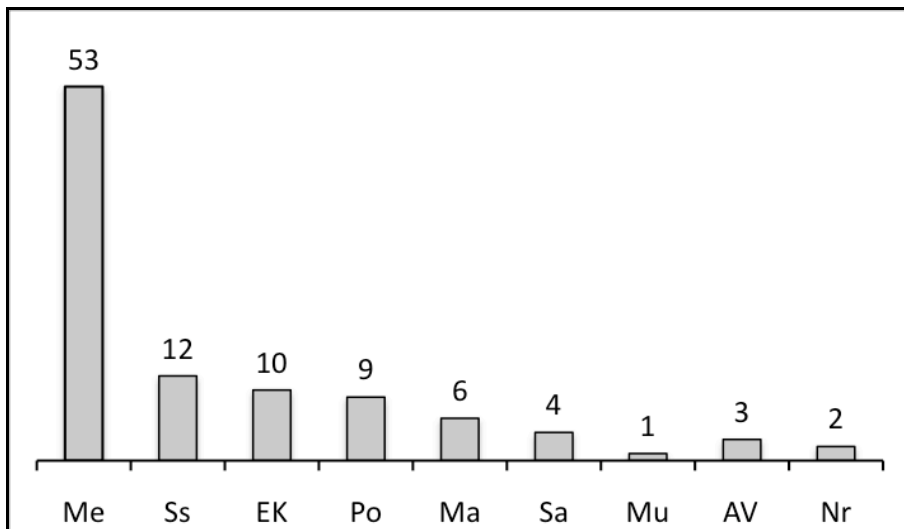
#### 4.3.10 Kategorier i tall

Kategorier bør være veldefinerte nok til at en melodi ikke kan få flere enn en merkelapp. Med dette materialet er dette praktisk talt umulig. Likevel kan det være nyttig å få et visuelt inntrykk av antallet melodier i hver kategori. Først en oversikt over repertoaret i alle hovedkildene, ordnet etter antall melodier i hver kategori:

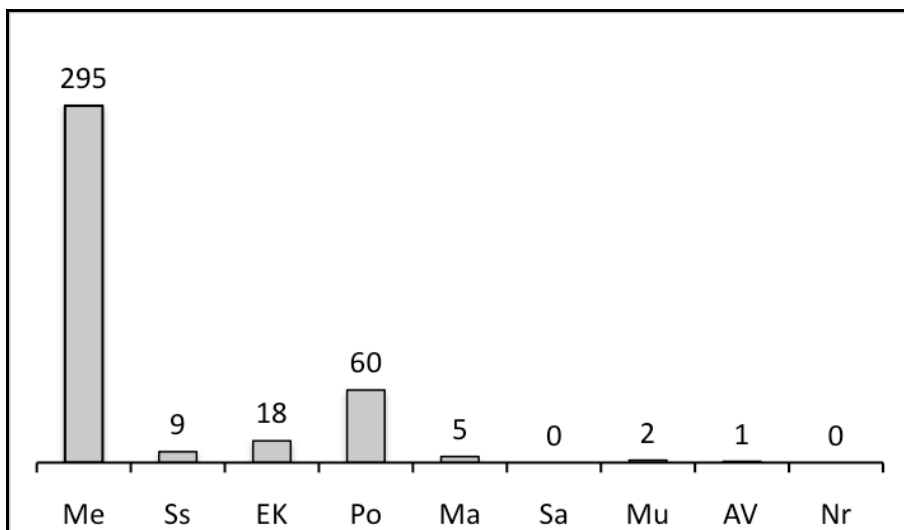


Ill. 31: Repertoar i alle hovedkildene

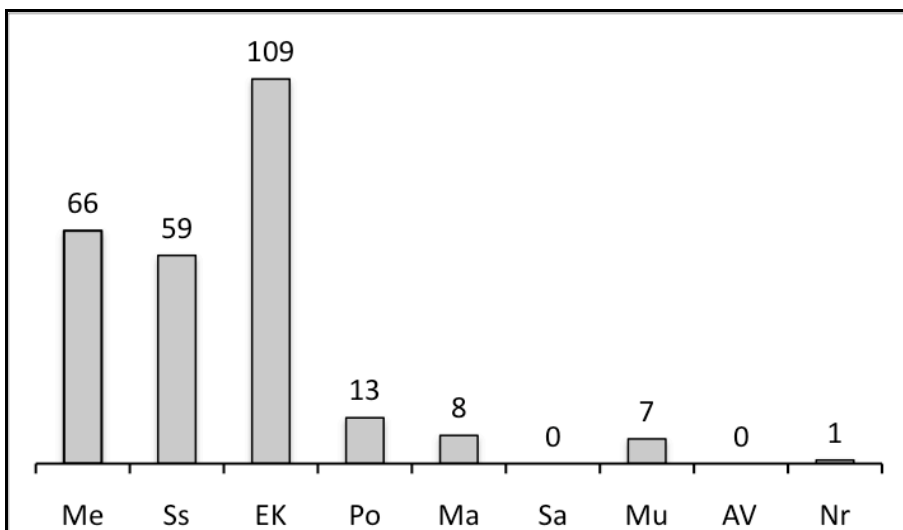
Repertoaret i hver enkelt av hovedkildene i samme rekkefølge:



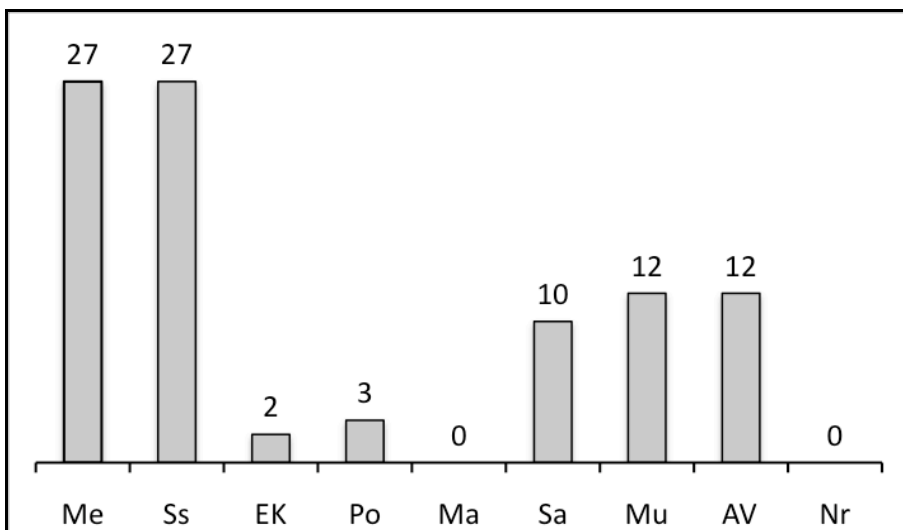
Ill. 32: Repertoaret i *Peter Bangs notebok* (PB1 og PB2)



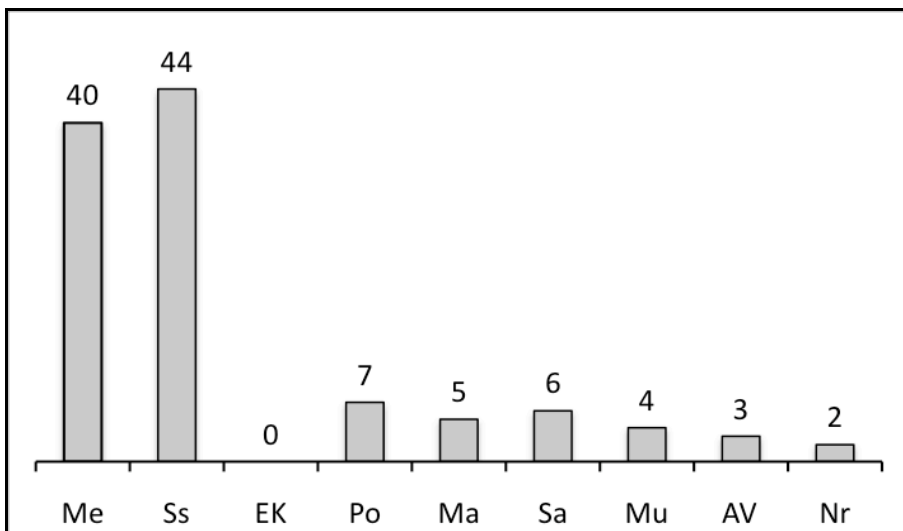
Ill. 33: Repertoaret i *Hans Nielsen Balteruds notebok* (HNB)



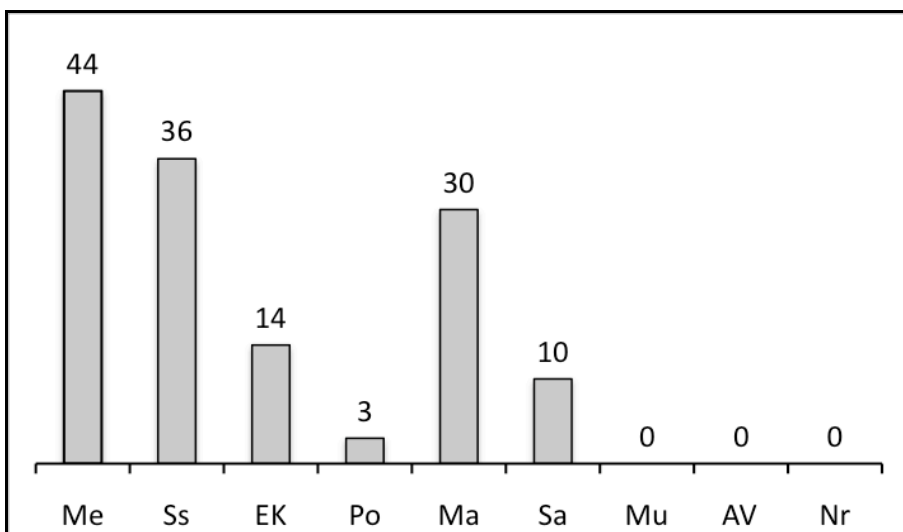
Ill. 34: Repertoaret i *Jacob Mestmachers notebook* (JM)



Ill. 35: Repertoaret i *Martinus Calmars notebook* (C)



Ill. 36: Repertoaret i *Node-Bog med Haand-stykker til Claveer* (NHC)



Ill. 37: Repertoaret i *Truels Johannessøn Hvidts notebok* (TJH)

Som tidligere nevnt er hver enkelt versjon av en melodi plassert i en (og bare en) kategori på grunnlag av hvordan den fremtrer i den enkelte kilde.<sup>422</sup> Dette er til dels basert på skjønn, og tallene kan ikke tillegges avgjørende betydning. Likevel har hovedkildene noen fellestrekk mht. til repertoartype som kan danne et utgangspunkt for videre refleksjoner.

Det er et overveldende stort antall menuetter i nesten alle kildene, selv om innordningen i denne kategorien stort sett er basert på at melodien har tittelen menuett (i en eller annen stavemåte).

Blant de mange melodiene i kategorien Spillestykker er variasjonen stor. Her finnes danser som ikke lenger er på mote, og mange viser, syngespillmelodier og operaarier skjuler seg sikkert bak titler som *Aria*.

Som nevnt er Engelskdanser/Kontradanser også problematisk, ikke minst på grunn av de varierte formene og de fargerike titlene. Derfor bør denne kategorien anses som større, sannsynligvis på bekostning av Spillestykker.

## 4.4 Enkeltmelodier

Gjennom å drøfte musikalske karakteristika i et utvalg melodier ønsker jeg å danne et grunnlag for å kunne trekke noen konklusjoner med hensyn til hvordan jeg vil fremføre denne musikken. En beskrivelse av form, rytmikk, ornamentbruk, osv. har betydning for forståelsen av den enkelte melodis egenart, men danner samtidig en basis for mer generelle betraktninger. Alle melodiene kan brukes til å illustrere de fleste av de musikalske egenskapene, men jeg velger ut de melodiene hvor de opptrer tydeligst: For eksempel er nesten alle melodiene utstyrt med ornamenttegn, men enkelte ganger er denne ornamentikken av ulike grunner spesielt interessant.

Selv om det fokuseres på ett eller to kjennetegn eller forhold når det gjelder hver enkelt melodi, er det hensiktsmessig å referere til eksempler jeg allerede har brukt. De fleste av melodiene er hentet fra mine hovedkilder, men det er også fruktbart å referere til andre kilder når disse kan

---

<sup>422</sup> Det forhindrer ikke at en og samme melodi kan opptre som variant i ulike kategorier i ulike kilder. Se avsnitt 4.2.7.



bidra til å kaste lys over det som beskrives. Jeg underslår ikke at melodiutvalget og den påfølgende drøftingen er preget av min forståelseshorison, min praktiske erfaring med barokkmusikk generelt og dette repertoaret i særdeleshet.

Drøftingen av *Karileiken* og *Fetter Mikkel* dreier seg først og fremst om overlevering og forholdet mellom kunstmusikk og folkemusikk. Samtidig har dette med forvandlinger og former å gjøre; en polonese eller sarras kan lett omskapes til en polskdans eller springleik, og en kontradans blir til en reinlender. Avsnittet om melodien *Murky* handler om hva som huskes, og hvorfor enkelte melodier «går rett hjem» og blir brukt til mange ulike formål. Chrysillismelodien viste seg også å være svært anvendelig, og de mange nedskriftene av denne tredelte melodien demonstrerer dessuten at takt og rytme noteres på forskjellig vis. Omtalen av *Folia* dreier seg i hovedsak om forholdet mellom komposisjon og improvisasjon.

#### 4.4.1 Karileiken

Det er naturlig å begynne med melodien som fikk Ånon Egeland og jeg til å lese Hernes' *Impuls og tradisjon* med nye øyne.<sup>423</sup> I folkemusikkretser går den under navnet *Karileiken*, siden teksten som ledsager slåtten, og som også opptrer som visetekst til samme melodi, handler om Kari.<sup>424</sup> Avsnittet nedenfor handler om melodiens mulige opphav og dens mange varianter.

Noteeksemplet gjengir melodien slik den forekommer i tre eldre kilder. A er fra *Node-Bog med Haand-stykker til Claveer* (NHC/87), B er fra *Peter Bangs notebok* (PB2/23), og C er en nedskrift av O.M. Sandvik fra tidlig 20. årh. etter en spellemann i Gudbrandsdalen, Olav L. Holø fra Sjøk, født 1877. Helt til sist kommer de siste taktene av den kjente felespilleren Erling Kjøks (1913–1999) versjon, slik den er transkribert i *Feleverket*.<sup>425</sup> I det vesentlig-

---

<sup>423</sup> Se Egelands beretning i avsnitt på s. 24.

<sup>424</sup> «Så fekk e sjå kor 'o Kari sto, 'o Kari sto. Ho sto i grindslé og lokka grisine mange. I raggelabbe og beksømsko, og beksømsko, og plukka flysso så side, vide og så lange. /:Grisen den krulla rumpa og sprang, hæinn:/ o sei du ral du rel du rei du radeli rei du ral du radeli dadeli dadeli dei.» Knut Kjøk fikk denne teksten etter sin nabo, sangeren Live Grotheim. Hentet fra kommentarene til *Stutar-Kari* i *Feleverket* (se nedenfor).

<sup>425</sup> Springleiken *Stutar-Kari* i form etter Ola Moløkken er hentet fra *Feleverket*, bind 2 (1992:320). Sandviks nedskrift er fra Sandvik 1948:150. NHC/87 er **CD1/12** (første del), og Erling Kjøks springleik er **CD2/17**.

ste følger Kjøk nedskriften etter Sandvik; som Sandviks kilde gjentar også han de to taktene i andre del. Slutten, med den «ekstra» 2/4-takten, er imidlertid oppsiktsvekkende:

The musical score consists of three parts, A, B, and C, arranged in a system. Part A is the upper voice, Part B is the middle voice, and Part C is the lower voice. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A section of the score is enclosed in a box and labeled "Taktene gjentas", indicating a repeated rhythmic pattern. The score concludes with a final measure in 2/4 time.

Ill. 38: A: *pol* (NHC/87), B: *Sarras Osandals Vise* (PB2/23), C: *Springleik*, samt de siste taktene av *Stutar-Kari*.

Som vi ser er det både slående likheter og tydelige forskjeller på de tre versjonene av denne melodien. Likheten i melodi og form er stor nok til at vi kan betrakte dem som varianter av samme melodi. Da vi arbeidet med *For Borgere og Bønder* virket det ganske klart at vi her hadde funnet noe som støttet opp om Asbjørn Hernes' teorier om utenlandsk innflytelse på norsk folkemusikk: Melodien kalles *pol* og *Sarras Osandals vise i Node-Bog med Haand-stykker til Claveer* (NHC), og fiolinboka til Peter Bang (PB2).

Sandvik refererer også tilbake til 1700-tallet. Over transkripsjonen hans står: «Slåtten hass Ole Rasmussen Holø, som bygde Skjaak-kyrkja (1751)». <sup>426</sup> Vi tenkte oss at *pol* var en forkortelse for *Polonoise* (et navn som forøvrig skrives på utallige måter i mine kilder), og at dette, samt den typiske rytmikken i melodien, var grunn nok til å fastslå at melodien hadde sitt opphav lenger sør i Europa, hvor polsk folkelig musikk hadde spilt en viktig rolle siden renessansen, også som inspirasjon til kunstmusikken. <sup>427</sup> Både PB/2 og NHC inneholder mye musikk fra tyske og danske kilder.

Foreløpig har jeg ikke funnet denne melodien i noen tysk kilde, og det ser heller ikke ut til at den forekommer i melodiregisteret i Dansk Folke-mindesamlings. <sup>428</sup> Nå viser det seg at det er mulig at akkurat denne melodien ikke har kommet til oss direkte fra Tyskland eller Danmark, men fra eller via Sverige. Musikeren og forskeren Magnus Gustafsson bruker den som et eksempel på melodier som vandrer og endres underveis. Han henviser til varianter av *Karileiken* i levende tradisjon i Sverige og Norge og hevder:

This melody is a typical example of how a 17th century 'serra' became popular and spread all over Scandinavia. In Norway you find the melody, both in older sources, such as Peter Bang's and Jacob Mestmacher's notebooks [...]. <sup>429</sup>

---

<sup>426</sup> Sandvik 1919:150. Ola Rasmussen Holø var en kjent og dyktig håndverker. På Maihaugen (De Sandvikske samlinger) står ennå stua han satte opp etter han var ferdig med å bygge kirke.

<sup>427</sup> Se Gorset og Egeland 1990:17f. I boka *The Polish dance in Scandinavia and Poland* (Ramsten 2003) drøftes denne problematikken fra ulike vinkler. Spesielt interessant når det gjelder rytmikken er Ewa Dahlig-Tureks artikkel «On the History of the Polska».

<sup>428</sup> Dansk Folkemindesamling har en søkeside for «Spillemandsmelodier» i deres samlinger. Seniorforsker Jens Henrik Koudal har dessuten fortalt meg at han ikke kjenner til noen dansk variant av denne melodien (e-post av 2/10/07).

<sup>429</sup> Gustafsson 2003:100.

Navnet *Sarras* i PB2 tyder på polsk opprinnelse.<sup>430</sup> Gustafsson oppgir ingen kilder fra 1600-tallet. Jeg kan heller ikke se at noen av polonesene i *Jacob Mestmachers notebok* ligner nok på *Karileiken* til at de kan kalles varianter. Dette rokker ikke ved hovedpoenget, nemlig at melodien(e) har stor utbredelse i Sverige.

Gustafsson bringer inn spennende ny kunnskap. Han viser til et skillingstrykk fra 1722, hvor teksten også handler om Kari. På dette skillingsstrykket står dessverre bare den ganske vanlige henvisningen «sjungas under sin egen behageliga Melodie», og Gustafsson viser ikke til noen 1700-talls nedskrift av denne. Tekstbrokker fra skillingstrykket dukker imidlertid opp i norske *Karileiker*, og melodien og teksten er også å finne i svensk levende tradisjon, en *polska* etter den berømte felespilleren Viksta-Lasse (1897–1983). Teksten som følger Viksta-Lasses versjon av vår melodi opptrer som sjettede vers i ovennevnte skillingstrykk, som forøvrig heter *Sandals Nisse wid ett hurtigt mod*.

Egeland og jeg funderte lenge på hva tittelen *Sarras Osandals vise* i PB2 kunne referere til. Både stedsangivelser og ulike dalfører var inne i bildet. Den franske forskeren François-Pierre Goy trodde også at det handlet om «'The tune from the Osa valley', referring perhaps to Osdalen, where the northern Osa river flows.»<sup>431</sup> Det ser nå ut til at gåten er løst. Når nedskriveren av *Peter Bangs notebok* skriver «sandals vise», riktignok med en ekstra «O» foran, er det sannsynlig at hans versjon av *Karileiken* har kommet til oss via det svenske skillingstrykket. Litt underlig er det likevel at «Nisse» har blitt til «vise». Kan dette tyde på at melodien er overført via muntlig tradisjon? Eller har Peter Bang hatt skillingstrykket foran seg og lest en «V» i stedet for en «N»? Når *Menuet d'Anjou* blir til *Anshuc* i samme kilde, er det ikke så usannsynlig at «Peter Bang» av og til plukket både titler og melodier fra øret.<sup>432</sup>

At melodier ligner på hverandre, er ingen sikker indikasjon på felles opphav. Å bruke variasjon og likhet som grunnlag for klassifisering og identifisering av melodier er problematisk, hevder Bruno Nettl, som disku-

---

<sup>430</sup> Se Gorset og Egeland 1990:17f. Gustafsson oppsummerer vår diskusjon og utdyper den også med en annen språklig finesse: Ordet *Serra/sarras* (el.l.) kan også komme fra *Saraband*, noe som folkemusikkforskeren Tobias Norlind har argumentert for.

<sup>431</sup> Goy 1994:62.

<sup>432</sup> Se s. 146f.

terer dette i *The study of ethnomusicology*. Hans konklusjon er at det er dem som er fortrolige med et repertoar som er best egnet til å konstruere grupper, eller familier, av melodier basert på ofte underforståtte og vektete kriterier for likhet.<sup>433</sup> Slike konstruksjoner bygger på enighet. Når det gjelder muntlig overføring, har musikkpsykologen John A. Sloboda følgende å si om dette:

Within the oral culture there is no way of checking that a particular performance is 'the same music' as before, other than through consensus. [...] There is real and detailed learning of particular pieces of music; but what is learned is inevitably a relatively high-level abstraction from a succession of performances which are different in noticeable detail.<sup>434</sup>

I mangel av flere kilder anser jeg det likevel som sannsynlig at melodien enten opprinnelig kom fra Polen eller var en av utallige polskinspirerte melodier som tilhørte det europeiske fellesrepertoaret. Slik får Hernes rett; en utenlandsk impuls slo rot i Norge og ble (og blir) betraktet som noe ekte norsk. Dette er fremdeles en av de mest kjente springleikene i Gudbrandsdalen. Så er det nesten litt ironisk at den muligens kom til Norge fra erkefienden Sverige, og ikke «tjenesteveien» med embetsmenn, stadsmusikanter og svenner fra Tyskland via Danmark, som så mye av vår kultur på 1700-tallet.

Når en impuls møter en tradisjon, er det noe som skjer. Melodiene forandrer seg på mange ulike måter. Her vil jeg trekke frem form og symmetri. Formen har betydning for hvordan melodien ble og blir brukt, særlig i forhold til dans. Begge versjonene fra 1700-tallet (se ill. 38 A og B) har en todelt form, med 5 + 6 takter. Sandviks opptegnelse fra nyere tid avviker fra denne formen. Det totaktige begynnelsesmotivet i andre del gjentas, slik at B-delen blir på 8 takter. Resultatet er behagelig symmetri, men vi kan i så fall undre oss over hvorfor ikke første del ble utvidet på samme måte. Dette skjer faktisk når Øystein Lillesæther fra Vågå i Gudbrandsdalen spiller melodien som springleik på enradertrekkspill i et opptak fra omkring 1960.<sup>435</sup> Han gjentar takt 2 slik at A-delen får 6 takter og har dessuten med den 8-taktige versjonen av B-delen. Vi ser av kommentarene til nedskriften av slåttene til Erling Kjøk at også Kjøk må ha kjent til en 6-taktig A-del siden

---

<sup>433</sup> Nettl 1983:123ff.

<sup>434</sup> Sloboda 1985:245.

<sup>435</sup> **CD2/18**. Se Faukstad 1978:127.

frasen «'o Kari sto» gjentas.<sup>436</sup> Kjøk holder imidlertid fast ved en 5-taktig A-del.



### Ill. 39: Springleik etter Ø. Lillesæther, første del

Det er ikke slik at denne springleiken blir lettere å danse til med 6 + 8 takter.<sup>437</sup> Jeg tror heller det er symmetrien i seg selv, som musikalsk form, som er tiltrekkende. Dessuten samsvarer tilleggstakten i A-delen bedre med formen til de fleste springleiker som allerede var kjente og populære. Dette kan også være grunnen til at B-delen ble forlenget. 8-takts formen, helst underdelt i to 4-taktige motiver, er svært vanlig i springleiker og polsdanser fra Øst-Norge. Det er verd å merke seg at menuetter, som vanligvis også var bygget over samme lest, ofte ble assimilert av tradisjonsmusikken, spesielt i denne delen av Norge. Vi vet at de like gjerne kunne hete «melovitt» som springleik.<sup>438</sup>

I Sverige, Danmark og Finland kunne en menuett bli nedskrevet som polska.<sup>439</sup> Tenker vi oss at navnene springleik og polsdans i første rekke avspeiler språklige forhold heller enn spesielle musikalske trekk, ser vi at utenlandske melodier som menuetter og poloneser lett fikk innpass i flere områder i den norske tradisjonsmusikken. Nytt melodisk materiale kom til, men formskjemaet var allerede på plass.

Likevel er det også slik at fantasifulle komponister og utøvere gjerne utfordrer konvensjonene. Menuetten, med sin typiske og enkle form, egnert seg godt som utgangspunkt for videre utvikling og studier, f.eks. innenfor komposisjon og satslære. Innflytelsesrike lærere som Johann Mattheson og senere Joseph Riepel og Heinrich Christoph Koch la vekt på den regelmessige metriske strukturen basert på 4-taktige og 8-taktige fraser, men

---

<sup>436</sup> Se fotnote 424.

<sup>437</sup> Samtale med Jon Faukstad, november 2007.

<sup>438</sup> PB2/50 [uten tittel], heter *Melovitt* og *Springleik* hos Sandvik. Se kommentarer til nr. 27d, s. 162 i *Feleverket*, bind 1 (1992). Se også Gorset 1992:124f.

<sup>439</sup> Gustafsson 2003:90.

peker også på mulighetene for å benytte seg av *ujevne* og *asymmetriske* fraser. Ujevne fraser kan være 3, 5 eller 7 takter lange. En asymmetrisk frase består av en forsetning og en ettersetning med ulik lengde. Mozart og Haydn utfordret ofte menuettformen, og sitt publikum, med slike fraser. Enkelte ganger la de dyktige komponistene også til så mange uregelmessige dynamiske aksenter at menuettformen nærmest var ugjenkjennelig.<sup>440</sup>

Tilden A. Russell beskriver dette i en artikkel om form i 1700-talls menuetter, og hevder at dette særlig gjør seg gjeldende i det han kaller «det uoffisielle danserepertoaret».<sup>441</sup> Han har undersøkt trykte og håndskrevne dansebøker og andre notebøker fra Europa og USA. Her er det ikke lenger det representative og formelle som gjelder. Opprinnelig var den høytidelige menuetten, eller *menuet ordinaire*, som den også ble kalt, en dans for å vise seg frem i begynnelsen av et ball. Den ble danset av bare ett par av gangen. Denne «kunstmenuetten» ble etter hvert til en «dansemenuett», hvor flere par danset samtidig og en del av det kreative var å prøve ut om danse-trinnene og deres kombinasjoner passet til forskjellige melodier. Alt dette bør sees i sammenheng med borgerskapets økende innflytelse og makt, og en slags demokratisering av kunst, musikk og dans.

Enkelte utøvere tiltrekkes også av det usymmetriske. Som det fremgår av noteeksemplets siste linje, som viser de siste taktene av Erling Kjøks versjon i tradisjon etter Ola Moløkken, er det en ekstra totakt blant tretaktene. Dette gjør springleiken vanskelig å danse til. Moløkken var visstnok kjent for å være litt unøyaktig og ustabil, så det er mulig at det er Kjøks respekt for tradisjonen som har vært den viktigste årsaken til de ekstra taktene i B-delens slutt. I kommentarene til transkripsjonen av en annen Moløkken-springleik spilt av Kjøk, heter det nemlig at «Kjøk er klar over at takten er "gal", men gjengir Moløkkens spillemåte. Han mener det aldri har vært danset etter denne og liknende Moløkken-slåtter.»<sup>442</sup> Som alltid i slike sammenhenger må vi leve med det ubesvarte spørsmålet: Når blir «feil» til «tradisjon»?

---

<sup>440</sup> Dette er jo nærmest et «varemerke» for Haydns mange menuetter og menuettinspirerte satser i symfoniene. Se mer om dette i Hogwood 2002.

<sup>441</sup> Se Russell 1999.

<sup>442</sup> *Feleverket*, bind 1, s. 238 nr. 64 (1992).

## 4.4.2 Fetter Mikkel

Navnet *Fetter Mikkel* er min fornorskning av det tyske *Vetter Michel*. Dette er en meget velkjent folkelig vise, sannsynligvis opprinnelig fra Nord-Tyskland. Teksten begynner «Gestern Abend war Vetter Michel hier», og melodien kalles derfor også ofte «Gestern Abend». Både tekst og melodi har satt spor etter seg, og ikke bare i tysk folkløse: Navnet *Vetter Michel* ble et begrep, og brukt som en betegnelse på et lettvin og litt simpelt kompositorisk prinsipp av musikere og teoretikere som Marpurge, Schubart og Koch, og diktere som Goethe.<sup>443</sup>

A-del

B-del

G-dur - G7

A-dur - A7

Ill. 40: Enkel versjon av *Vetter Michel*

Det er den iørefallende modulasjonen i andre del som falt tonekunstens voktere tungt for brystet. I den tyske utgaven av Charles Burneys *Journal (Tagebuch)*, Hamburg 1773) så oversetteren seg nødt til å forklare Burneys bruk av begrepet «Rosalie» når han kritiserer mannheimkomponisten Franz Xaver Richter for velbrukte effekter. Oversetteren skapte et nytt verb, nemlig «zu vettermicheln» (på norsk: å fettermikle?), for å beskrive denne type modulasjon for tyskspråklige lesere, ved å referere til en velkjent melodi. Dette fikk Christian Friedrich Daniel Schubart til å skrive et lengre essay i *Deutsche Chronik* (1774), hvor han hevder at denne modulatoriske effekten har vært så mye brukt og misbrukt at den ikke lenger hører hjemme i kunstmusikken.<sup>444</sup>

<sup>443</sup> Opplysninger om tekst, melodi og utbredelse er hovedsakelig hentet fra Anneliese Callens artikkel «'Vetter Michel' and the Symphony» (1988). Den forenklete melodien i illustrasjonen er også lånt herfra, men transponert til G.

<sup>444</sup> Ibid.:84. I vår versjon av *Morky og Murchie* på *For Borgere og Bønder* forekommer denne effekten mellom de to variantene av melodien (CD1/20).



Melodien var utgangspunkt for talløse variasjonsverk. Et av de mest ambisiøse må være bergenseren Israel Gottlieb Wernickes *Arietta con 50 variazioni per il clavicembalo*, sannsynligvis komponert i 1794.<sup>445</sup> Dette er et stort anlagt verk, hvor komponisten, som selv var en av tidens store klaverspillere, virkelig utfordrer den virtuose utøver. I kammerherre Gieddes samling i København finnes et sett variasjoner for fløyte og generalbass over samme melodi av en ukjent komponist: *Gestern Abend Var: mit 12 Veränderungen von Herrn B.XXX*.<sup>446</sup> Disse variasjonene stammer nok fra Tyskland, men ble sikkert spilt av den fløyteglade dansken.

Melodiens utbredelse i Danmark vises også i en dansk utgave av Baron von Münchhausens eventyr. Her er nettopp *Forleden Aften var Fætter Mikkel* en av de «bekjendte Stykker» posthornet tar til å spille helt av seg selv, etter at de fastfrosne tonene endelig tiner når hornet henges over peisen.<sup>447</sup> Teksten sto også sterkt på egenhånd, og ofte er det bare den som har blitt formidlet videre. En del av Fætter Mikkel-visene i Dansk Folke-mindesamling har andre melodier. Vår melodi er imidlertid å finne på første side i *Brødrene Basts nodebog* (1763–1782), som *Federmichel. Pohlsk dans*, fra en annen dansk notebok datert 1800–1870, er også svært lik *Vetter Michel* slik den illustreres ovenfor.<sup>448</sup>

Mestmachers JM/139 er vår variant fra 1700-tallets Norge. Den står som den første av to *Angloisi*, to engelskdanser.<sup>449</sup> Senere har denne melodien blitt til en av de mest brukte runddansmelodiene våre. Den er kjent

---

<sup>445</sup> Wernicke ble født i Bergen i 1753, men reiste i 1771 til København for å studere videre. Ferden gikk senere til Berlin hvor han studerte med Bach-eleven Kirnberger. En periode var han kapellmester i København, før han trakk seg tilbake til Kolding på Jylland. Se innledningen til faksimileutgaven (Wernicke 1990), hvor Øystein Gaukstad hevder at Wernicke ble født i 1755. Randi Selvik korrigerer dette til 1753 (Selvik 2005:110, fotnote 95).

<sup>446</sup> DKB, Gieddes Samling I, 26 mu 6210.2934. Utvalgte variasjoner er innspilt som solostykke (CD2/16). Den er også innspilt i en mer eksperimentell versjon med gitar og nye akkorder på CD-en *Prim* (se avsnitt 6.4.2).

<sup>447</sup> [Raspe, R.E.] *Baron Münchhausens Eventyr og Rejser* (København 1875).

<sup>448</sup> *Laurits Hansen/Jens M. Bjergs nodebog*, mel. nr. 83.

<sup>449</sup> CD1/07.

som reinlender i Numedal, Gudbrandsdalen, Trøndelag og Telemark, hvor den synges og spilles på fløyte, fele og hardingfele.<sup>450</sup>

Hva er det ved denne melodien som gjør den så levedyktig? Dersom vi sammenstiller noen av variantene, ser vi at det er det karakteriske åpningsmotivet som holder stand. For enkelhets skyld forholder vi oss til det melodiske stoffet i A-del og B-del, og bare melodistemmen er angitt. Det legges ikke vekt på om delene gjentas, eventuelle reprisetegn osv.<sup>451</sup>

I A-delene er det ikke mye som skiller variantene. Både Mestmacher og Wernicke gjentar firetaktsmotivet, mens i de tre andre kildene er melodien så vidt innom dominanten før den repeteres.

JM/139 Angloisi

Wernicke: Arietta

Pohlsk dans A-del, slutt i G

Hilmar Alexandersen: Reinlender A-del, slutt i G

Knut Juveli: Reinlender A-del, slutt i G

<sup>450</sup> Det finnes opptak av bl.a. Hilmar Alexandersen (1903–1993, fele), Jon Buen (hardingfele) og Knut Juveli (1865–1956, sjøfløyte) i NRKs arkiver og i Norsk folkemusikksamling. Melodien lever og endrer seg fremdeles: En morsom vise av nyere dato bygget på *Fetter Mikkel* er Geir Lystrups «Eg er ungar eg» fra CD-en *Ha ti dø! - Nye tekster til gammaldansmelodier fra Gudbrandsdalen* (Juni CD 2, 1983).

<sup>451</sup> Mestmachervarianten, temaet fra Wernickes variasjoner og *Pohlsk dans* er transponert til G for lettere å kunne sammenligne med de to variantene i norsk tradisjonsmusikk. Hilmar Alexandersens variant er bygget på en transkripsjon av et opptak i Norsk folkemusikksamling. Knut Juvelis variant er min egen transkripsjon av et privat opptak. Disse to siste nedskriftene er også lett forenklet mht. detaljer og ornamentikk. **CD2/14 og 15.**

Sammenligner vi B-delene blir det straks mer interessant:

The image displays five musical staves, each representing a different variation of the B-section of the dance 'Fetter Mikkel'. All staves are in the key of D major and 2/4 time. The variations are:
 

- JM/139**: A simple melody with a repeat sign and 'Rep. A-del' label.
- Wernicke**: A more complex melody with eighth notes and a repeat sign, labeled 'Rep. A-del'.
- Pohlsk**: A melody with a similar structure to JM/139, labeled 'Rep. A-del'.
- Hilmar A.**: A melody with a similar structure to JM/139, labeled 'Rep. A-del'.
- Knut J.**: A more complex melody with eighth notes and a repeat sign, labeled 'Rep. A-del'. It includes first and second endings.

### Ill. 41: Varianter av *Fetter Mikkel*

Det er tydelig at vi har tre hovedtyper av B-delen. To av dem stammer fra 1700-tallet, men det er bare Mestmachers engelskdans og den danske *Pohlsk dans* som demonstrerer «Fetter Mikkel-prinsippet», det velbrukte og utskjelte tonale utsvinget. Wernicke bruker en annen B-del. Det gjør også Hilmar Alexandersen, og det er varianter av denne, enkelte av dem uten gjentakelse av A-delen, som er mest vanlig i norsk tradisjonsmusikk.

Knut Juveli skiller seg klart ut fra det gode selskap. En uvant melodisk vending og et ekstra taktslag er påfallende og spennende. I reinlender, en runddans hvor regelmessige perioder er det vanligste, skaper dette ekstra taktslaget en utfordring, men mest for dem som har gått på «gammaldanskurs» og lært regelmessige «turer». I *Fanitullen* skriver Jan-Petter Blom om betoning i reinlenderen. Han presiserer at det at «det ikke er noe grunnlag i fordelingen av betoning er å hevde at reinlender går i 2/4 takt slik musikken vanligvis noteres.»<sup>452</sup> Dersom hvert ledd i stegfiguren tilsvarer 1/8 note, bør reinlenderen noteres i 2/8, sier han. Dette kan passe med eldre praksis på bygdene, hvor det spiller liten rolle for danserne om melodien «snur», og det som kan oppfattes som et tungt taktslag flytter på seg.

<sup>452</sup> *Fanitullen* 1993:168.

Juvelis B-del er også annerledes på den måten at han ikke gjentar A-delen til slutt. Dette formen på melodien finner vi også i et par andre versjoner fra Gudbrandsdalen, som f.eks. den Geir Lystrup bruker på sin innspilling fra 1983. Den er plukket opp fra folkemusikkmiljøet i Lom, sier han.<sup>453</sup> En nedtegnet versjon etter Erik Bjørke fra Sør-Fron viser enda en variant av B-delen uten gjentakelse av A-delen. Han kaller den *Marja*, reinlender etter Hjalmar Fjellhammer.<sup>454</sup>

Her er et eksempel på at endringer vi i dag betrakter som viktige og dramatiske ikke nødvendigvis alltid har spilt en så stor rolle. Juvelis melodi i B-delen kan være hentet fra en annen slått, og kanskje var den lille delen i tretakt hentet fra en springar. At det er så mange ulike B-deler i bruk i dag, bidrar til å feste vårt inntrykk av det er åpningsmotivet og A-delen som «setter seg fast» hos tilhørerne. På 1700-tallet, derimot, synes det å ha vært nettopp B-delen, med dens nesten brutale midlertidige modulasjonen, som ble oppfattet som det karakteristiske ved melodien.

Bjørn Aksdal skriver i *Fanitullen* at denne reinlenderen, kjent i Gudbrandsdalen under navnet «Og så hoppa ho», er et eksempel på at «hallinger og eldre visetoner mange steder ble gjort om til reinlender-slåtter.»<sup>455</sup> I dette tilfelle ser det ut til at det var en engelskdans som var utgangspunktet. Det er svært sannsynlig at melodien kom utenfra på et eller annet vis. Den var også brukt som marsj, og dette setter straks det hele i et internasjonalt perspektiv: Marsjmelodier som ble brukt i militærvesenet vandret, eller skal vi heller si marsjerte, med offiserer og deres kultur fra den ene krigsmakten til den andre. *Fetter Mikkel* opptrer som signalet *Troop* i en lærebok for militærfløyte trykt i London rundt 1760, og som *The Turks March* i et amerikansk manuskript fra 1777.<sup>456</sup>

Det er vanskelig å fastslå hvilken av de to eldste formene av B-delene som var den «opprinnelige». Begge var sikkert utgangspunkt for stor musikkalsk aktivitet, både kompositorisk (variasjonsverk) og improvisatorisk.<sup>457</sup>

---

<sup>453</sup> Telefonsamtale 23/3/09.

<sup>454</sup> Takk til kollega Tom Willy Rustad.

<sup>455</sup> *Fanitullen* 1993:158.

<sup>456</sup> Se Keller 1997:21 og 37.

<sup>457</sup> Improvisasjon drøftes nærmere i avsnittet om Folia-melodien (4.4.4). En fengende melodi med en så enkel akkordprogresjon som *Fetter Mikkel* er et nesten like godt egnet grunnlag for improvisasjoner som *Folia* og *Bergamasca*.

Det er også fristende å se nærmere på Juvelis rolle i den forbindelse, selv om han kommer fra en annen tid. En bygdemusiker som ham har mye til felles med forpaktere og fuskere på 1700-tallet. Deres repertoar var også sterkt preget av muntlig overlevering, og både hukommelse, fantasi og bruk av musikken får avgjørende betydning når det gjelder oppfatning av en melodis egenart, eventuell nedtegning på noter og videre formidling. Noe er det naturlig å huske fordi det minner om noe kjent, annet har nyhetens interesse. Skrives melodiene ned straks, eller endres de ved bruk i ulike situasjoner før de havner i noteboka eller formidles videre? Menuett og polonese forvandles på veien til springleik og polsk.

Det er ikke sikkert forandringer alltid har årsaker vi forstår. Vi kan skrive ned noe for å bevare det for ettertiden, men det er like naturlig å skrive det ned for ikke selv å glemme. Omgang med huskelapper gir fantasien spillerom, og dersom hensikten primært er å støtte hukommelsen, og hensynet til kildens autoritet betyr lite, er det like legitimt å sette inn egne B-deler som pliktskyldigst å gjengi andres. Poenget er at det ikke foreligger noen autoritet og derfor ingen plikter. For å sette det på spissen: Det er ingen grunn til forandre noe, men det finnes heller ingen grunn til *ikke* å forandre noe.

På dette grunnlaget kan vi ikke i ettertid berømme Juveli for hans kreativitet eller hevde nedlatende at den litt sære B-delen med en ekstra halv takt skyldes hans dårlige hukommelse. Vi ser heller på et lignende eksempel fra 1700-tallets notebøker, hvor formen også virker vaklende, sett fra vårt ståsted. PB2/44 *Contiliong Menue* har tre deler.<sup>458</sup> Varianten HNB/342 *Polske Menuet* har ikke med den første av de tre delene. En klokkespillbok fra Antwerpen fra 1746 inneholder en variant som bare består av de to første delene. Her heter melodien *Menuet en quater*.<sup>459</sup>

På sine samlerferder opplevde O.M. Sandvik hvor vanskelig det var å nedtegne musikk. Han beskriver dette i *Folkemusikk i Gudbrandsdalen*. Det gjelder ikke bare rytme og melodi, men også form:

---

<sup>458</sup> CD1/05.

<sup>459</sup> *De Gruijtters beiaardboek* 1971 [1746]:20, nr. 32.

Men ingen føler som sagt sterkere enn nærværende opptegner vanskeligheten ved å få kongruens mellom det man hører og selve notebildet. Hertil kommer en annen regel: *hva* det er. Denne rommer en ny vanskelighet for opptegneren: stoffets ustanselige bevegelighet, det uavlatelige skifte som foregår med folketonene. Opp-tegneren vil, om han er uerfaren, til å begynne med rett som det er tenke seg at han har skrevet opp uriktig, og for hver ny form han treffer på mistenke de tidligere og fristes til å slå vrak på dem. Litt etter vil dog gåten løses for ham, og han vil med interesse istedenfor mismot se på de mange *varianter*.<sup>460</sup>

Jeg er ikke så sikker på at gåten alltid kan løses, men en interesse for varianter, både melodiske og formelle, danner bakteppet for en kreativ og fri omgang med fengende melodier.

### 4.4.3 Murky

Vi har sett at musikken i notebøkene er blitt kalt selskapsmusikk, bruksmusikk og folkelig musikk. Når jeg har fortalt om mitt prosjekt for ikke-musikere, har jeg av og til falt for fristelsen til å kalle denne musikken 1700-tallets populærmusikk. Selv om dette begrepet i dag er tett knyttet til massekultur, massedistribusjon og kanskje først og fremst afroamerikansk musikk, har mange av oss en intuitiv og overfladisk forståelse av begrepet som går mer i retning av lett tilgjengelig underholdningsmusikk. I den forstand er populærmusikken tidløs: Det har alltid blitt skrevet og spilt musikk som går «rett hjem» hos publikum uten å stille store musikalske eller tekniske krav. Selv om notebøkene inneholder et overraskende stort antall menuetter, er det nok likevel murkyen som kommer nærmest 1900-tallets «schlager» og våre dagers «hit».

En av de første trykte murkyene overhodet er å finne i Sperontes' samling *Singende Muse an der Pleisse* (1. samling, 1736). Vi har lagt merke til at mange av melodiene fra denne samlingen fant veien til norske notebøker. En av de mest utbredte er PB2/36 *Murky*, som også forekommer i to av J.D. Berlins tillegg (JDBa1 og 2), i manuskriptet *Noder til den danske skueplads* (NDS) og i *Calmars notebok* (C/22):

---

<sup>460</sup> Sandvik 1948:71 (skråstilt tekst i original).



Ill. 42: PB2/36 Murky

Som nevnt i avsnittet om murkyen i forbindelse med kategorier, er dens mest typiske trekk en vedvarende pulserende oktavbevegelse i venstre hånd, noe som er svært tydelig i Berlins versjon av denne melodien:<sup>461</sup>



Ill. 43: JDBa2 Morky (første del)

<sup>461</sup> Et synonym for *pulserende* er *dunkende*, og her forstår vi hvordan dette særtrekket hos murkyen minner vår tids publikum om dansegulv, disco og «dunk-dunk-musikk». I 1970-tallets disco-bølge dominerte akkurat den samme bassfiguren. Nordisk Barokk Kvartett har ofte spilt denne murkyen som ekstranummer på konserter, og alltid til stor jubel, sikkert ikke minst pga. dette slektskapet. **CD1/20.**

Hos Sperontes (1736) står den som nr. 33 og har teksten: «Ich bin nun, wie ich bin». I dette trykket anbefales dessuten melodien til fire andre tekster som ikke ledsages med noter.<sup>462</sup> Senere brukte H.A. Brorson den til salmeteksten «Hvorledes gaaer det her?» i samlingen *Svane-Sang* (1765).

Det ville vært naturlig om bassfiguren var så sterkt knyttet til melodien at den ikke kunne «overleve» uten, men det ser ut til at nedskriveren av *Peter Bangs notebok* syntes melodien var verdt å notere også uten bass. Balterud skriver også ned et par murkyer, men det ser ut til at disse har vært duetter. Dessverre mangler annenfiolinstemmene.<sup>463</sup> Kanskje ikke så rart: Det er nesten umulig å tenke seg slike oktavbasser utført på fiolin. Den kan også virke som om enkelte murkymelodier aldri har hatt denne oktaverende murkybassen, som f.eks. nr. 34 i Sperontes' 2. samling fra 1743. Riktignok har denne melodien også en «sjablonbass», men her består den av diatoniske triolfigurer og ingen oktaver.

I dette siste tilfellet er murkynavnet brukt på noe annet enn en murky, men det finnes også eksempler på melodier som har forskjellige andre navn på tross av at de absolutt «er» murkyer. Et godt eksempel er den tidligere omtalte NHC/103 *Revelle*, som heter *Musette* både i JDBa1 og 2 og i L. Mozarts *Notenbuch [...]*. Den heter *Boure* i HNB/49, *Bourlesque* i U, og i *Mads Nielsens nodebog* kalles den *Russisk*. Jeg har ennå ikke funnet den som *Murky*.<sup>464</sup>

Dette minner om diskusjonen i avsnittet om melodien *Fetter Mikkell*: Det er selve melodien som huskes (i det minste første del), selv om ettertidens, og kanskje også samtidens teoretikere, legger mer vekt på andre særtrekk, som den mye omtalte modulasjonen i andre del av *Fetter Mikkell* og den karakteristiske bassen i murkyen. Denne bassen kunne nok lett bli for pågående. Derfor finnes det også mer raffinerte murkyer, som bare periodevis benytter seg av oktavbassformelen. Et godt eksempel er JM/149 *Murky*.<sup>465</sup>

Slik musikk inspirerte til nye spilleteknikker, kanskje særlig venstre-håndsfigurasjoner i klavermusikken. Akkurat som Mozart og Beethoven

---

<sup>462</sup> Sperontes 1958 [1736–51]: nr. 71, 74, 77 og 102.

<sup>463</sup> HNB/318 og 336 har bare «Violino 1mo».

<sup>464</sup> **CD2/11**.

<sup>465</sup> Innspilt på *Northern Delights*, k. 5.



absorberte og kultiverte folkelige menuetter, brukte de naturligvis også murkybassen når det passet. Her har vi igjen et eksempel på impulser som vandrer mellom ulike kulturer og mellom ulike sosiale lag. Denne gang går impulsene imidlertid ikke den vanlige veien, fra høy til lav eller fra sentrum til periferi, men fra bøndene i den tidligere nevnte polske landsbyen Murcki til borgerskapets og adelens kunstmusikk.

#### 4.4.4 Folia

Jeg har flere ganger stilt spørsmålstegn ved den vante forestillingen om den inspirerte komponisten, som bearbeider sine geniale innfall og overleverer eller etterlater sin kunst til et takknemlig publikum. Det problematiske ved et slikt syn, iallfall når det gjelder 1700-tallet, viser seg spesielt tydelig når vi ser på en melodi som *La Folia*. Her er det ikke bare komponistens rolle som blir uklar, men også selve melodien, iallfall betraktet som et enkeltstående musikalsk produkt, utformet i et notebilde.<sup>466</sup> Vi har å gjøre med «folkemusikk», i den forstand at vi ikke vet hvem som spilte eller skrev den ned første gang, og i like stor grad improvisasjonsmusikk, hvor notene bare representerer et utgangspunkt for en fantasisull utøver.

Og hva er så en folia? Det diskuteres om den er en melodi eller en rekke med akkorder, men sikkert er det at den fremstår i nedskrevet form allerede på 1500-tallet, sammen med flere andre akkordbaserte utgangspunkter for improvisasjon, som *Passamezzo*, *Bergamasca* og *Romanesca*. Slike akkordrekker påvirker i varierende grad hvilke melodier som utkrystalliseres av improvisasjon og komposisjon. Av disse er det kanskje *La Folia* som tydeligst har funnet sine lett gjenkjennelige melodiske form.

Richard Hudson har studert ulike varianter av *La Folia*, og deler dem inn i to typer: en tidlig form med betoning på første fjerdedel i takten og ofte med en ritornell med raskere akkordskift til slutt, og en sen form.<sup>467</sup> Denne «late folia», som han kaller den, går, som den tidligste versjonen,

---

<sup>466</sup> Fra nå av skrives derfor navnet på denne melodien med vanlig skrift i denne diskusjonen, og ikke med kursiv. *La Folia* betraktes først og fremst som en meloditype, slik som menuett og polskdans, og er ikke navnet på en bestemt melodi.

<sup>467</sup> Hudson (1973) skriver forholdsvis detaljert om svært mange Folia, både av kjente og ukjente komponister, men enda mer informasjon og utvalgte lydseksempler fra innspillinger er å finne på en egen internettside om melodien. Her kalles *La Folia*, ikke uten grunn, «the most lasting and famous tune in western music» (*Folia* 2009).

også i tretakt, men har som regel betoning på andre fjerdedel. Den består av en forholdsvis lang akkordrekke og representerer, tross sin enkle harmoniske struktur, en utfordring for improviserende musikere. Mine tre eksempler fra hovedkildene er alle av denne typen og bygger på akkordrekken I - V - I - VII - III - VII - I - V. En «omgang» består av denne rekken (som gjentas med en sluttkadens). Til sammen blir hver omgang på 16 takter. Her er tema og en del av første variasjon fra *Calmars notebok*:



Ill. 44: C/65 *La Folie de Espagne*

Bortsett fra ubetydelige detaljer er selve temaet det samme i TJH/48, C/65 og NHC/18. Noe annet ville vært underlig. Mer interessant er det at også den første variasjonen er nærmest identisk i disse tre kildene. Hadde det ikke fulgt flere variasjoner (det er til sammen 11 omganger i TJH, 8 i C og 3 i NHC), ville det nesten virket sannsynlig at de tre nedskriverne hadde samme utgangspunkt. Finnes det en «urform» for denne sene typen av *La Folia*? Den dukker først opp på 1670-tallet i et arrangement av J.B. Lully,

mener Hudson.<sup>468</sup> Her er også den første variasjonen etter temaet lik den i mine tre kilder. Det er interessant å merke seg at i mange tilsvarende utenlandske kilder forekommer også temaet og den samme første variasjonen, før alle variantene skiller lag og ikke lenger kan sies å være særlig like.<sup>469</sup>

Enkelte komponister som har brukt akkordrekken bør også nevnes: Marin Marais, Arcangelo Corelli og Antonio Vivaldi har skrevet større variasjonsverk bygget på denne sene formen av La Folia, men de behandler første variasjon på tre forskjellige måter, og ingen er som dem i mine kilder. Det ser ut til at i mer avanserte og gjennomkomponerte Folia's utelates ofte denne «urformen»; komponisten går i stedet videre til noe helt annet. Førstevariasjonen i mine tre kilder (som vist i ill. 44) er så «selvinnlysende» og ligger så naturlig for både blåse-, stryke- og tasteinstrumenter at det nesten er umulig å unngå den, iallfall dersom det improviseres.

Det ser ut til at det er den sene formen av La Folia som dominerer i Skandinavia, også i det folkelige musikklivet. De svenske musikkforskerne Margareta Jersild og Märta Ramsten, som er tilknyttet Svenskt visarkiv, har utgitt boka *La Folia - En europeisk melodi i svenska musikmiljöer*. Her nevnes ingen forekomster av den tidlige typen av melodien i Sverige: «Helt säkert kom folian först till Sverige genom förmedling av de kringresande adelsmännen mot slutet av 1600-talet.»<sup>470</sup> Dette er underlig, når vi vet at den tidlige formen av La Folia er kjent fra dansk-norske og islandske kilder allerede fra slutten av 1580-tallet, og ble benyttet til en salme i Anders Christensen Arreboes  *Davids Psalter* fra 1627.<sup>471</sup> Hovedfokus i denne frem-

---

<sup>468</sup> Hudson 1973:110.

<sup>469</sup> Mine eksempler er i denne sammenheng tilfeldige, de stammer fra kilder jeg har konsultert i andre sammenheng. To omganger La Folia forekommer henholdsvis som *Variation de Voli despang* og *Variation* i *Das Klavierbuch der Charlotte Amalia Trolle* (et manuskript fra 1702), se Haensel 1974. Det står to Folia's (*Mr. Fardinels ground* og *The King's Health*) i den tidligere nevnte Salters *The Genteel Companion ...*, og en (*La Folia, Divisions on a Ground*) i *The Division Flute* (London 1706), se. Holman 1979 I den svenske militærmusikeren Blidströms notebok står en *Foli D'Espagne* for fiolin med den samme 2. *Variatio* (ill. i Jersild og Ramsten 2008:280f). I fire av de fem andre noteeksemplene i Jersild og Ramstens *Musikbilaga* kan vi også finne svært likt melodistoff i første variasjon etter temaet.

<sup>470</sup> Jersild og Ramsten 2008:28.

<sup>471</sup> Schjørring 1950:155f og noteeks. i vol. 2:58. En av de eldste tekstene som ble sunget til denne melodien er *O Venner i Nød*, muligens skrevet av Hieronymus Justesen Ranch (1539–1607). **CD2/19**.

stillingen av melodiens historie og resepsjon er imidlertid på hvordan den er blitt brukt i Sverige til utallige tekster og som instrumental tradisjonsmusikk.

Også i Norge blir den brukt til mange slags viser og slåtter. I artikkelen «Folia» i *Cappelens Musikkleksikon* omtales visa *Katta satt på taket*, som O.M. Sandvik ga ut i *Folkemusikk fra Gudbrandsdalen*.<sup>472</sup> Melodien ble også brukt til Edvard Storms *Sinklarvise*, og mange andre tekster kan nevnes. Den dukker dessuten opp i tofjerdedelstakt, som i hallingen etter felespilleren Kristian K. Stenstuen fra Heidal i Gudbrandsdalen.<sup>473</sup>

I *Mestmachers notebok* står en *Schomager Dantz* som tydelig viser harmonisk slektskap med La Folia:

Allegro

Adagio

Allegro

### Ill. 45: JM/73 *Schomager Dantz* med en ekstra bass

<sup>472</sup> Se Ramsten 1978 og Sandvik 1948:163.

<sup>473</sup> **CD2/20.** Utgangspunktet for dette utradisjonelle arrangementet er et opptak med Stenstuen i Norsk folkemusikksamling.

Den nederste (forenklede) basstemmen er tilføyet for å vise slektskapet med akkordrekka slik den forekommer i NHC og C/65 (se s. 203). Generalbassbesifringen er utelatt.

Melodien finnes også i *Peter Bangs notebok*, som PB2/38 *Schuster Dantz*. Her er den enklere i formen, med symmetriske fraser og ingen tempoendringer:

PB2/38 *Schuster Dantz*

*Skomagerdans*

4

10

14

1 2

1 2

Ill. 46: PB/38 *Schuster Dantz* og *Skomagerdans*

*Skomagerdans* i eksemplet over er kjent i dansk tradisjonsmusikk og er nedskrevet i en dansk notebok som riktignok ble til på slutten av 1800-tallet, men som også skal inneholde dansemusikk fra to tidligere generasjoner. Her går den i dur og har fjernet seg mer fra en «foliaform». <sup>474</sup> Sammenstillingen av den norske og den danske varianten viser at det er melodien, i todelt form med gjentakelse, som har festet seg. Sannsynligvis har *Schuster Dantz*, som *Skomagerdans*, hatt en koreografi, og blitt spilt om igjen og om igjen, men uten mer pretensiøse omskrivninger i form av en rekke med variasjoner.

Som vi ser, og som det fremgår av Hudsons artikkel, er det vanskelig å behandle La Folia som et «verk», og det er umulig å få tak på noe opprinnelig, noe som forskjellige utgaver kan stamme fra. Og: Deler av akkordrekka vi kaller La Folia var samtidig varianter av andre akkordrekker: *Passamezzo*, *Romanesca* osv. Alt dette henger sammen på en måte som gjør at det er vanskelig å skille mellom musikkverk og rammeverk, eller et «skjelett» som ble improvisert over. Det er også mulig at en nedskriver har plukket variasjoner fra forskjellige kilder og satt sammen sitt eget variasjonsverk. Slik har han nærmet seg komponistens rolle. I svært mange av instrumentalversjonene av La Folia har vi å gjøre med noe som hverken er komposisjon eller improvisasjon, men som helt sikkert inneholder elementer av begge deler.

Akkordrekken setter klare grenser for fantasien, samtidig som den stimulerer til melodiformer vi kjenner igjen. Jersild og Ramsten bygger sin fremstilling av La Folia's historie i Sverige i stor grad på gjenkjennelse, og spør i et eget kapittel: «Vad är folia och vad är inte folia?» Etter en grundig diskusjon som også omtaler analysemetoder, konkluderer de:

Vi lämnar alltså öppet för läsarens egen tolerans när det gäller hur stora variationer en melodi kan ha innan man kan anse variationerna som helt egna melodityper. <sup>475</sup>

---

<sup>474</sup> *Skomagerdans (meget gammel)* er melodi nr. 25 i *Hans Pedersen Adrians nodebog* (se vedlegg 1).

<sup>475</sup> Jersild og Ramsten 2008:138f. Dette bør sees i sammenheng med diskusjonen på s. 189f.

#### 4.4.5 Chrysillis

Thomas Kingo (1634–1703) er først og fremst kjent som salmedikter, men hans hyllest til sin utkårede «Chrysillis» er et av ganske få danske kjærlighetsdikt fra barokken som har beholdt sin popularitet. Det er sannsynligvis skrevet i 1668 til den unge norske rektordatteren Sille «Chrysillis» Balkenborg, som snart skulle bli Kingos kone. Teksten skildrer oppveksten i Norge, Silles første ekteskap og hennes manns død, forelskelsen i Kingo og deres felles forventninger om en lykkelig fremtid. Deres glede ble dessverre kortvarig: Sille Balkenborg døde allerede etter ett års ekteskap. Kingos originalmanuskript er ikke funnet, men diktet er å finne i mange visebøker fra 16- og 1700-tallet.<sup>476</sup>

Den eldste meloditittelen som med sikkerhet kan knyttes til Chrysillisdiktet er fra 1700-tallet, men selve melodien er eldre. Niels Schiørring gjennomgår melodiens historie i sin bok *Det 16. og 17. århundredes verdslige danske visesang*.<sup>477</sup> I følge Schiørring fant Kingo metrum og melodi til sitt dikt i Gabriel Voigtländers *Erster Theil Allerhand Oden unnd Lieder*, trykt i Sorø i 1642. Voigtländers samling, tilrettelagt for «Hohen und Nieder Stands Persohnen», fikk stor utberedelse og har hatt stor betydning for utviklingen av den tyske og danske barokkvise, står det å lese i forordet til en antologi med musikk av Voigtländer og Søren Terkelsen.<sup>478</sup> Gabriel Voigtländer var først hofftrompeter og stadsmusikant i Tyskland, men virket fra 1633 i dansk tjeneste. Hans siste post var ved slottet i Nykøbing på Falster, hos Christian IVs sønn, prins Christian. *Allerhand Oden unnd Lieder [...] inneholder tysk poesi av mange slag, kjærlighetsviser, drikkeviser, skjemteviser og satiriske viser forfattet av Voigtländer selv, men tilpasset allerede kjente melodier. Ingen komponister er nevnt, men blant dem som har latt seg identifisere er John Dowland og Orazio Vecchi.*<sup>479</sup>

Schiørring setter åtte varianter av melodien under hverandre i en tabell. Øverst står melodien slik den forekommer hos Voigtländer, og denne sammenlignes så med 5 varianter fra notebøker fra 1700-tallet. En av dem

---

<sup>476</sup> Opplysningene er hentet fra Anne Ørbæk Jensens internettside hos DKB, hvor hun redegjør for diktet og dets historie (Jensen 2009).

<sup>477</sup> Schiørring 1950.

<sup>478</sup> Hatting og Krabbe 1988.

<sup>479</sup> Ibid.:v.

er hentet fra *Peter Bangs notebok*. De to siste variantene er fra 1800-tallet. Schiørrings hensikt er å vise hvilke «påviselige endringer en populær melodi kan underkastes gjennom halvandet hundrede år». <sup>480</sup> Den eldste nedskriften i denne oppstillingen er *Grisiles, Du mit verdens guld*, som står i en dansk notebok fra omkring 1736. I *Brødrene Basts nodebog*, som han også nevner, heter den *Aria Gricillis*. Nedskriften i *Peter Bangs notebok* kan plasseres midt mellom disse, omkring 1750. <sup>481</sup>

Kingos *Chrysillis, du mit verdens guld* skal synges til Voightländers nr. 18: *Herbey, herbey du ganze Schaar*. <sup>482</sup> Vi kjenner ikke opphavsmannen til denne melodien, men jeg har funnet den som *Allemande* i *Der Goden Fluit-hemel* (trykt i Amsterdam i 1644), dessverre også her uten komponist-angivelse. *Der Goden Fluit-hemel* var en samling småstykker fra Tyskland, Holland, Italia og England tilrettelagt for blokkfløyte. <sup>483</sup> Kanskje er denne melodien av tysk opprinnelse? Opprinnelig kan den godt ha vært en dans med en etterfølgende *Nachtanz*, en kombinasjon som også forekommer i flere av mine hovedkilder. Innen gruppen Engelskdans/Kontradans ser det ut til at flere melodier henger sammen, både parvis og i grupper på tre, slik som f.eks. hos Hvidt (TJH/49 *Engelsk Dants Menuet Borrée*). I andre kilder kan helheten være oppløst, og hver melodi har fått en egen identitet. <sup>484</sup> Det er forøvrig nettopp i TJH den eldste varianten av vår melodi er nedtegnet, men dessverre uten direkte referanse til Chrysillisdiktet. Her heter den kort og godt *Arie* (TJH/69).

Under følger en sammenstilling av *Allemande* og et utvalg nedskrifter fra norske kilder. Siden vi kan regne med at Voightländer hentet sin melodi, om ikke akkurat fra *Der Goden Fluit-hemel*, så i det minste fra lignende mellomeuropeiske samlinger, står *Allemande* øverst. Så følger *Aria Chrisillis*

---

<sup>480</sup> Bak en slik setning lurer forestillingen om at en melodi er noe som kan endres, men som likevel i bunn og grunn helst skulle være noe statisk. I følge Schiørring ligger variantenes særpreg i det minste delvis i instrumenteringen i kildene. Noen er for fiolin solo, «med livligt udstyr af violinfigurationer», mens andre er beregnet for klaver.

<sup>481</sup> Schiørring 1950 bind 1:386f og bind 2:130ff.

<sup>482</sup> **CD1/23**. Det er C/61 *Aria del Kingo. Kaldet Lundinae Yndighet* som er vårt utgangspunkt.

<sup>483</sup> *Der Goden Fluit-hemel* 1973 [1644]. *Allemande* har varierte repriser og en tempoangivelse, «Presto», over del to, men jeg har sett bort i fra dette i min sammenstilling.

<sup>484</sup> Se avsnitt 4.4.2 om *Fetter Mikkell* for flere eksempler.



du mit Verdens Guld fra Peter Bangs notebok, Aria del Kingo. Kaldet Lundinae Yndighed fra Calmars notebok og til slutt Arie fra Truels Johannessøn Hvidts notebok:

1 Allemande fra Der Goden Fluit-hemel (Amsterdam 1644)

2 PB2/70 Aria Chrisillis du mit Verdens Guld

3 C/61 Aria del Kingo. Kaldet Lundinae Yndighed

4 TJH/69 Arie

5

6

7

8

9

10

Ill. 47: Chrysillisvarianter (første og andre del)

Her følger tredje del av samme melodi. Det er verdt å legge merke til at to av variantene skifter til tredelt takt, mens variantene fra C og TJH fortsetter i todel takt:

11 12 13 14

*Allemande*

PB2/70

C/61

TJH/69

15 16 17 18

Ill. 48: Chrysilisvarianter (tredje del)

Det er mange og til dels store ulikheter som åpenbarer seg. De tre norske nedskriftene har opptakt. Dette har hverken den hollandske *Allemande*, eller Voigtländers melodi. Når det gjelder det melodiske, skiller TJH/69 seg ut, både i takt 1 og i t. 13–14. Det virker likevel som om de melodiske variasjonene holder seg innenfor den samme harmoniske rammen. Unntaket er *Allemande*, som i t. 14 klart skiller seg fra PB2/70. På den annen side, dersom ulikheten sees på bakgrunn av tilpasning til en annen taktart, og spørsmålet om en eventuell opptakt til nest siste frase trekkes inn, er det ikke så entydig. Interessant er det også å se på t. 2, hvor PB2/70 insisterer på en høy sekst. Dette, og de to fermatene i t. 2 og 14, gir den et alderdommelig preg. C/61, som forøvrig har hele første vers av Kingos tekst skrevet under notene, gir likevel ikke sangeren pusterom i t. 4, men haster videre. Også i t. 13 fortsetter melodien raskere enn hos TJH/69, som også går i totakt, mens i annen del er det opptakt til t. 7, og god tid til frasering.

Det rytmiske er interessant på mange måter. Schiørring hevder at en bestemt samler fra slutten av 1700-tallet skrev ned nettopp denne melodien to ganger, noe som ikke bare vitner om «melodiens store yndest endnu o. 1770–75, men også om, at man stod lidt vaklende over for slutningens overgang til tredelt takt».<sup>485</sup> Det hadde vært naturlig at en slik melodi endret karakter når den fikk tekst, særlig dersom melodien opprinnelig var en dansemelodi med etterdans i tretakt. Imidlertid er det slik at hos Calmar forekommer også melodien to ganger, som C/61 til Kingos dikt i todelt takt (se noteeksempel), men også til en salmetekst av Brorson, *Se Dagen bryder frem med Magt* (C/93). Her er den notert i tredelt takt.<sup>486</sup>

Dette bringer oss til noe annet som har med rytme og takt å gjøre. Siste del av C/93 er notert i 3 med en loddrett strek igjennom:  $\text{♩}$ . Dette er en sjelden taktangivelse i musikk fra 1700-tallet og knapt nok beskrevet i litteraturen, men den forekommer omkring 60 ganger i mine hovedkilder. Taktangivelsen  $\text{♩}$  forekommer nesten 40 ganger i hovedkildene, men er heller ikke mye brukt i andre kilder jeg kjenner til.

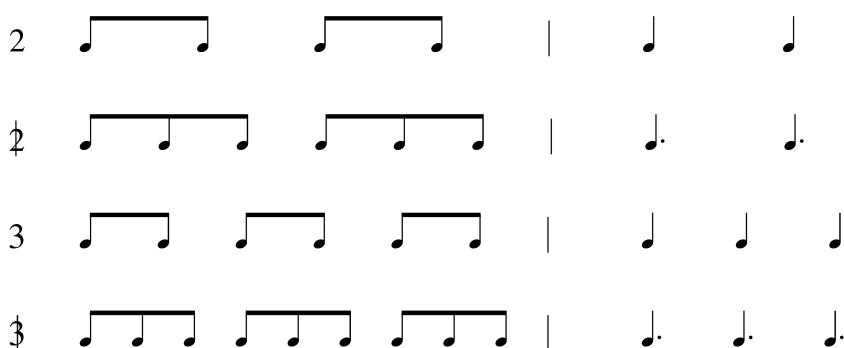
George Houles bok *Meter in music, 1600-1800* tar for seg notasjonspraksis på dette området. Houle har sett nærmere på franske, engelske og tyske teoretikere og undersøker deres omtaler av taktarter og metra. Her

---

<sup>485</sup> Schiørring 1950 bind 1:387.

<sup>486</sup> CD1/24.

ser det ut til at det bare er den franske komponisten og musikkteoretikeren Michel Pignolet de Montéclair som omtaler både  $\mathcal{Z}$  og  $\mathcal{F}$ . I sin *Principes de musique* fra 1736 bruker han begge disse tegnene for å indikere trioler som underdeling av henholdsvis to og tre slag i takten, og det ser ut til at dette var mer et forslag til en reform enn en refleksjon av praksis:<sup>487</sup>



### Ill. 49: Montéclair's taktangivelser

Dette passer heller ikke med praksis i mine kilder. Siste del av C/93 er som nevnt notert i  $\mathcal{F}$ , men har overveiende grupper med to åttendeler og den kan ikke noteres i 9/8-takt. Ingen av melodiene i TJH som er notert i  $\mathcal{Z}$  og  $\mathcal{F}$  inneholder grupper med tre åttendeler.

At taktangivelse har betydning for karakter og tempo i musikken, og ikke bare er en matematisk inndeling av en takt, har lenge vært et grunnsyn innen oppføringspraksis når det gjelder musikk fra renessanse og barokk. I følge Houle hevder J. Ph. Kirnberger (1721–83), som i stor grad bygger på Johann Mattheson og sin lærer J.S. Bach, at hver taktart har sitt eget «naturlige tempo» (tempo giusto).<sup>488</sup> Kirnberger omtaler  $\mathcal{C}$ ,  $\mathcal{Z}$  og 2/2 som former for «alla breve», en taktart som skal passe til kirkestykker, fuger og korpartier. Det ser ikke ut til at han omtaler  $\mathcal{F}$ .

I dette tilfellet kompliserer det forholdet at en og samme melodi har ulike taktangivelser i ulike kilder, slik det fremgår av sammenstillingen av Chrysillismelodiene. I første og andre ser vi at både C og  $\mathcal{C}$  (alla breve) er

<sup>487</sup> Se Houle 1987:53.

<sup>488</sup> Ibid.:48.

representert. Siste del er notert i henholdsvis 3/4, C og  $\mathcal{C}$ , og varianten C/93 er som nevnt skrevet i  $\mathcal{J}$ .

Kanskje kan nedskrifter av andre melodier i notebøkene si oss noe mer om dette? I NHC og C finnes avskrifter av de samme suitesatsene av Gottfried Kirchoff. Tre satser er praktisk talt identiske i form og melodi, og står også i et tysk manuskript.<sup>489</sup> I tabellen under vises ulike taktangivelser for samme melodi:

	i NHC	i <i>Calmars notebok</i>	i Kestner 146/10
<i>Allemande</i>	$\mathcal{C}$	C	C
<i>Gavotta</i>	$\mathcal{C}$	$\mathcal{Z}$	$\mathcal{C}$
<i>Menuet</i>	3/4	3	3/4

Det kan innvendes at dette reflekterer ulike praksis i ulike tradisjoner, om enn på det nesten individuelle plan. Men hva gjør nedskriveren i *Hvidts notebok* når samme melodi forekommer to ganger, først for blokkfløyte og så for obo? Av 11 melodier har han notert 4 med forskjellige taktangivelse:

	for blokkfløyte	for obo
TJH/116 og 131	$\mathcal{J}$	3/4
TJH/43 og 132	3	$\mathcal{J}$
TJH/46 og 133	3	$\mathcal{J}$
TJH/72 og 134	$\mathcal{C}$	$\mathcal{Z}$

For denne nedskriveren er det tydeligvis likegyldig om det står 3/4 eller  $\mathcal{J}$ , og en melodi i  $\mathcal{J}$  kan like gjerne skrives i 3. Konklusjon blir at i TJH er 3/4 = 3 =  $\mathcal{J}$ , og  $\mathcal{C}$  kan bety det samme som  $\mathcal{Z}$ .

Dersom vi så inkluderer Kirchoffstykkene og betrakter hele materialet under ett, ser det ut til at melodier i todelt takt kan noteres både i C,  $\mathcal{C}$ , 2 eller  $\mathcal{Z}$ , og melodier i tredelt takt i 3/4, 3 eller  $\mathcal{J}$ , uten at dette nødvendigvis

---

<sup>489</sup> Takk til Stadtbibliothek Hannover for kopier fra Sammlung Kestner, hvor dette manuskriptet befinner seg.

betyr noe for melodiens tempo eller karakter. Dette er naturligvis å gå langt, men det kan virke som vi kan hente støtte for dette synet fra en fransk kilde fra 1719. I *L'art de préluder* skiller Jacques Hotteterre mellom taktangivelser som 3/4 og 3 (♩ er ikke nevnt), og beskriver hva slags musikk som vanligvis skrives i disse taktartene.<sup>490</sup> Når han eksemplifiserer ulike måter å bruke 3 på, benytter han melodier fra samtidens operaer. Det viser seg at denne taktangivelsen brukes til langsomme satser som «grave» og «lent», men også til lettere og raskere satser som «gracieux», «gai» og «vivement». Den kobles dessuten til så ulike former som Passacaille, Sarabande, Air, Chaconne og Menuet. Dette viser en overraskende stor grad av variasjon, og gjør det umulig å trekke enkle konklusjoner. Uten å være midt inne i instrumentmakeren, komponisten og musikeren Hotteterres musikalske verden, er hans beskrivelser vanskelige å forstå.

Uten videre kan vi heller ikke sammenligne verdensbyen Paris med Bragernes (TJH) eller Kongsberg (C). Vi må nøye oss med å fastslå at håndskrevne kopier har et annet presisjonsnivå enn trykte lærebøker. Selv om disse lærebøkene ofte var beregnet på amatører, representerte de en musikkalsk erfaring og profesjonell innsikt prestestudenten Peter Augustinsson Flor, som nok har skrevet det meste i *Hvidts notebok*, og stadsmusikant-svennen Martinus Calmar, aldri oppnådde. For dem går skillet mellom to- og tredelt takt, og alle andre nyanser blir uvesentlige.

Houles bok bygger i første rekke på musikkteoretiske verker, men det finnes naturligvis beskrivelser av taktarter i mindre pretensiøse publikasjoner, som den tidligere nevnte *The Genteel Companion [...]* fra 1683.<sup>491</sup> Humphrey Salter nøyer seg med å beskrive to typer takt: *Common Time* og *Triple Time*, og sier ingenting om musikkens tempo. Det gjør derimot en annen engelsk kilde fra 1682: Nicola Matteis' *The False Consonances of Musick*. I denne læreboka i generalbassspill på barokkgitar står det også enkle regler om noteverdier og teori. Matteis skriver (omtrent som Salter): «There are two Sorts of Times or Measures in Musick i.e. Common and Triple» men han går lenger og viser leseren tegnene C, C̄, 2 og 2̄, foruten 3 og 3̄: «The first C signifies Slow Time the Second C̄ with a Stroke Cross signifies Quick Time. the first 3 moves a little quick; the Second 3̄ with a

---

<sup>490</sup> Hotteterre 1966 [1719]:68.

<sup>491</sup> Se s. 134.

barr moves very quick.»<sup>492</sup> På samme måte er  $\mathfrak{Z}$  raskere enn 2. Matteis' beskrivelser kan kanskje passe til en del av mitt repertoar, men eksemplene ovenfor fra TJH, C og NHC viser at det er umulig å gjennomføre slike prinsipper på en konsekvent måte.

---

<sup>492</sup> Matteis 1980 [1682]:7.

## 5 Verktøy: Oppføringspraksis på 1700-tallet

Det er mye som er skrevet om 1700-tallets oppføringspraksis. En del av kildene jeg har brukt er allerede nevnt. Både generelle fremstillinger og antologier gir gode tilbakeblikk på musikken i denne perioden, og tillegg kommer stadig flere av datidens lærebøker og notetrykk i nye utgaver. Alt dette, sammen med vår egen samtids forståelse av barokkens oppføringspraksis, danner bakgrunnen for min omfattende omgang med «vanlig» barokkmusikk. Det er først når spesielle forhold tilsier en nærmere diskusjon av eventuelle avvik fra den allment aksepterte «historiserende» praksis i dagens musikkliv at det er grunn til å gå inn på dette.

Når det fokuseres på ukjent repertoar, som jo denne notebokmusikken i stor grad er, er det naturlig å se etter kilder som kan kaste bedre lys spesielt på denne musikken. Først følger noen studier i utvalgte oppføringspraktiske temaer basert på den musikalske notasjonen i mine hovedkilder. Deretter presenteres to lærebøker i musikkteori som begge også omtaler instrumenter og beskriver praktisk musisering.

### 5.1 Notebøkene forteller

Selv om notasjonen i mine kilder må sies å være mangelfull og lite nøyaktig, bør den likevel undersøkes nærmere for å se om det kan trekkes noen kon-



krete konklusjoner av mer praktisk art angående fremføringen av repertoaret i notebøkene. Spørsmålet er, som allerede antydnet, om ikke disse konklusjonene også er relevante for en levende fremføring av andre typer musikk fra perioden, også den musikken vi i dag betrakter som kunstmusikk, og som utgjør dagens konsertrepertoar. Jeg har valgt å konsentrere meg om utvalgte emner og sammenlignet notasjon av notebokrepertoaret med eksempler fra denne såkalte kunstmusikken. Påfallende paralleller inviterer til nytenkning. Med fare for å foregripe begivenhetens gang: Det ser ut til at det kan bli vanskelig å skille mellom to musikkulturer.

### 5.1.1 Tempo, takt og form

Forvirringen omkring de mange variantene av Chrysillismelodien når det gjelder taktart har betydning for forståelse av tempo og betoning, og dermed melodiens karakter og frasering.<sup>493</sup> En melodi tåler øyensynlig å gjengis på mange og svært ulike måter, uten at den mister sitt karakteristiske preg. Også når det gjelder form er det klart at forskjellene kan være ganske store blant variantene i notebøkene. I avsnittet om *Fetter Mikkell* (4.4.2) viste jeg at en todelt melodi kunne ha samme begynnelse og en annen fortsettelse. Jeg pekte også på en tredelt kontradans (PB2/44) som i to andre kilder opptrer som todelt (henholdsvis som første og andre del og andre og tredje del).

Hvilken måte å spille på er «den beste» eller «den riktige»? Hvilken variant har den beste formen? Det er ikke bare i denne typen repertoar spørsmålet er aktuelt. Vi ville gjerne ha kunnet spørre G.F. Händel om det samme når han gir oss tre (eller er det egentlig fire?) varianter av samme melodi. I den første versjonen, for blokkfløyte og generalbass, kalles den *Presto* og begynner på første slag i en 4/4-takt. Når han senere omarbeider satsen og bruker den i en fløytesonate heter den fremdeles *Presto*, men nå begynner den med to opptakter. Den ble også brukt i to konserter for orgel, og her opptrer den som henholdsvis *Allegro* og *Gavotte*:<sup>494</sup>

---

<sup>493</sup> Se avsnitt 4.4.5. Særlig interessant er melodiens siste del, som er notert både i todelt takt og tredelt takt.

<sup>494</sup> Også nevnt i Gorset 1986.

Presto fra HWV 360

Presto fra HWV 379

Allegro fra HWV 291 / Gavotte fra HWV 310

### Ill. 50: Tempobetegnelser hos Händel

Betydningen av tempoordene presto og allegro kan selvsagt diskuteres, men det ser ut til at det hersker enighet om at presto er den hurtigste av dem.<sup>495</sup> Betoningsmønstrer endres når taktstrekken flyttes i HWV 379. Melodien får da to opptakter og kalles derfor også *Gavotte* i HWV 310. Slik ser det ut til at komponisten selv oppmuntrer til variasjon på et område mange av dagens oppføringspraktikere betrakter som et grunnleggende prinsipp: det hierarkiske betoningsmønstrer som fremhever eneren i hver takt.

Dette eksemplet er ikke enestående. Når komponister låner fra egen og andres musikk, tilpasses både rytme, melodi og betoning nye kontekster. Konklusjonen må være at betoningsmønstrer ikke er låst til bestemte melodiforløp. At disse mønstrene er til stede, og hørbare, er det viktigste, ikke akkurat hvordan de forholder seg til melodien.

Eksemplene ovenfor sier også noe om forholdet til tempo. Melodien opptrer i to eller, som vi snart skal se, kanskje tre tempi. Betegnelsen *Allegro* kan sies å antyde en karakter, for som vi husker oversetter L.N. Berg allegro med «frydefuld, lystig [...] modig». Men Berg sier også at en allegro er «gesvindt», og presto betyr hos Berg «hastig». Quantz inkluderer både allegro og presto i sitt system bygget på menneskets puls, hvor han plasserer tempoord i fem hovedgrupper. Allegro og presto havner i hver sin gruppe.<sup>496</sup> Hvorvidt navnet *Gavotte* indikerer et helt bestemt tempo er tvilsomt, her kommer jo som kjent både dansernes antrekk, lokalets stør-

<sup>495</sup> For en enkel oversikt om tempobetegnelser i barokken, se Donington 1977:386ff.

<sup>496</sup> Ibid.:391.

relse og gulvets beskaffenhet, for ikke å snakke om selve koreografien, inn som utenommusikalske faktorer. Tempobetegnelser forekommer nesten aldri i de notebøkene jeg har undersøkt, men enkelte titler refererer til dansetyper. Selv med alle mulige reservasjoner er det vanskelig å tro at en melodi som heter *Menuet* et sted (JM/54) skal spilles like fort som når den andre steder kalles *Gigue* (C/66 og JM/98). Og det er kanskje enda mer oppsiktsvekkende at en og samme melodi kan opptre både som sarabande (JM/173) og marsj (NHC/82 og 100).

Det er vanlig, i vår tids ydmykhet overfor barokkens mestere, å tolke slike oppføringspraktiske indikasjoner nesten som påbud, og med stort alvor. Dersom det bare var allegrovarianten fra HWV 291 som var overlevert til ettertiden, ville ingen ha våget å spille den samme melodien i et raskere tempo, som en *presto*. Men HWV 379, *presto*satsen med samme betoningmønster, var altså en mulig variant for Händel, og gir derfor oss den samme muligheten. Dette er et godt eksempel på at vi alltid er prisgitt de kildene som er overlevert. Fravær av varianter betyr ikke at det bare har vært én «riktig» tekst og én måte å fremføre musikken på.

Også når det gjelder form, bearbeider Händel denne melodien. I orgelkonserten HWV 291 starter han med et orkesterparti på to ekstra takter, som presenterer melodien før orgelet kommer inn. Ekstra orkestermellomspill kommer også inn senere. I HWV 310 er første del lik HWV 291, men i andre del bruker han et annet melodisk materiale. Et siste eksempel: Tredje sats i fløytesonate i e, *Largo*, har de første fem taktene felles med *Affettuoso*, første sats i fiolinsonaten i D, før de skiller lag både melodisk og harmonisk. Händel spinner videre på den samme begynnelsen, men *Largo* ender på 21 takter og *Affettuoso* 26.

Både i denne «vanlige barokkmusikken» som Händel representerer og i notebokrepertoaret finner vi endringer i tempo, takt og form som vanskelig kan forstås som stadier i utviklingen av et stadig mer fullkomment «verk». Når det gjelder ovennevnte Händelmelodier, må det sies at det ser ut til at det ikke var Händel selv, men hans assistent John Christopher Smith Jr. eller forleggeren John Walsh, som døpte siste sats i HWV310 om til «Gavotte» før manuskriptet gikk i trykken.<sup>497</sup> Om dette var med Händels velsignelse eller

---

<sup>497</sup> Se kommentarer av ukjent forfatter i *Hallsche Händel-Ausgabe*, IV/8 s. 285. Kassel 1989.

ikke, spiller for meg liten rolle. Her illustreres en frihet i samtidig musikkpraksis som bare kan erkjennes dersom musikken og musikkstilen er like fortrolig for utøveren som for komponisten. Selv nesten tre hundre år senere er jeg tilbøyelig til å hevde at denne frihet er like aktuell og gyldig.

### 5.1.2 Ornamentikk

Det er særlig de tre kildene for tasteinstrumenter som er rike på ornamenter, og disse er notert med mange forskjellige tegn. Mange av dem er godt kjent fra nordeuropeiske tradisjoner, som f.eks. flere former for *t*, *tr* og korte bølgelinjer som tegn for trille. Plasshensyn utelukker dessverre en nærmere undersøkelse og drøfting av ornamentene i den enkelte kilde. Som i trykte samlinger fra samme tid, har hver av disse notebøkene sitt særpreg, kanskje først og fremst i den grafiske utformingen av selve tegnene.

Imidlertid kan ulike tegn ha samme betydning, og dette medfører i praksis at de hørbare forskjellene ikke er så tydelige. Forskjellene i ornamentikken blir mer åpenbare når vi sammenligner kilder for melodiinstrumenter og kilder for tasteinstrumenter:

Ill. 51: PB2/19 *Menue* og NHC/27 *Menuet*

PB2/19 er notert for fiolin, og NHC/27 for *Claver*. At det var vanlig på denne tiden at både notetrykk og manuskripter beregnet for tasteinstrumenter og luttinstrumenter fikk et mer detaljert notebilde enn musikk for fiolin og andre melodiinstrumenter, sier likevel ikke nødvendigvis så mye om praksis. Som tidligere nevnt: Selv om ornamenttegnene manglet i notene, fikk nok melodiene velplasserte dekorasjoner utformet av utøveren i selve fremføringsøyeblikket.

Også i en og samme kilde finnes varianter i ornamentikken. I NHC står enda en versjon av ovenstående menuett, og den har praktisk talt ingen ornamenttegn:<sup>498</sup>



Ill. 52: NHC/65 *Men*:

Dette må bety at nedskriveren av NHC forsto at samme melodi kan dekorerer på forskjellig vis. Ikke alle komponister var like åpne for dette. Jeg har tidligere henvist til François Couperin i denne sammenheng. I forordet til den tredje samlingen med cembalomusikk (1722) er han svært utålmodig med dem som ikke følger hans instruksjoner om ornamentbruk. Han betrakter dette som helt «utilgivelig». Det kan ikke bare dreie seg om å ha maksimal kontroll; et viktig poeng for Couperin er også at musikken «aldri vil gjøre inntrykk på tilhørere med god smak» når ornamentene mangler, eller når de ikke utføres på riktig måte.<sup>499</sup>

I *Musicaliske Elementer* er Johan Daniel Berlin også forholdsvis nøye med å forklare hvordan ornamenttegnene skal tydes. Selv om han avviker noe fra det vi i ettertid kan kalle allmenn praksis, ser det ut til at forklaringene passer godt til hans egne nedskrifter for tasteinstrumenter i JDBa1–3. I sin lærebok henviser Berlin dessuten til andre måter å ornamentere på: «Der ere andre fleere slags Tegn, som *eenhver* kand opfinde, for at betegne een eller anden, saa kaldet, Maneer i Spillen og Syngen».<sup>500</sup>

Berlin hentet sin kunnskap fra tysk tradisjon. I sitt bibliotek hadde han Friedrich Wilhelm Marpurgs *Anleitung zum Clavierspielen* (Berlin 1765). Marpurg viser stor forståelse for forvirringen rundt ornamentikken, og tror nok ikke alle er enige om akkurat hva som er *god smak*. For å illustrere

<sup>498</sup> I samme bok forekommer, som tidligere nevnt, også to identiske versjoner av samme melodi, med alle ornamenttegn plassert på samme sted (NHC/20 og NHC/34).

<sup>499</sup> C'est une négligence qui n'est pas pardonnable [...] Je déclare donc que mes pièces [...] ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'ay ay marqué, sans augmentation ni diminution.» Couperin 1969 [1722]:VIII. Se også s. 57.

<sup>500</sup> Berlin 1977 [1744]:41. Min utheving.

dette anbefaler han leseren å gjøre et eksperiment: Gi det samme musikkstykket til ti personer som alle spiller i henhold til tidens gode smak, og fortell dem at de skal forsyne stykket med passende ornamentter. Han er ganske sikker på utfallet:

Enkelte steder vil nok mange spille på samme måte, men for det meste vil alle spille forskjellig. Noen utøvere ornamentterer mindre og noen mer, alle etter sin egen spesielle smak.<sup>501</sup>

Selv om Marpurg, som så mange andre av tidens skribenter, verdsetter den gode smak svært høyt, er det utvilsomt rom for individuelle variasjoner. Ikke alle var enige om hvilke kriterier som gjaldt.

Det er her jeg føler meg hjemme. Jeg følger gjerne Couperins nøyaktige utlegninger i et forsøk på å tilegne meg hans og hans samtids musikk, men ønsker samtidig spillerom og personlig frihet. Jeg vil være Berlins «eenhver», som ikke bare oppfinner «fleere slags Tegn», men som selv dekorerer musikken i det avgjørende øyeblikket.<sup>502</sup>

### 5.1.3 Rytme

Form, takt og ornamentter er drøftet tidligere. Som vi kan se av ulike melo-divarianter i forskjellige kilder, kan det rytmiske forløp heller ikke å sies å være noe klippefast bestanddel av et ferdig «verk». I de tre menuett-eksemplene ovenfor, PB2/19, NHC/27 og NHC/65, endrer rytmen seg samtidig med melodilinjen. Den ene endringen er en følge av den andre, og det har liten hensikt å reflektere over hvilken som kom først. Det er mer fruktbart å se etter spor av to rytmiske konvensjoner vi gjerne assosierer med oppføringspraksis på 1700-tallet: variable punkteringer og inegalitet.

At et punkt etter en note ikke alltid betyr det samme som i dag, og at sammenhengende skalalignende bevegelser notert med samme noteverdi

---

<sup>501</sup> Min frie oversettelse etter Marpurg 1969 [1765]:44: «Bey gewissen Fällen werden vielleicht viele übereinstimmen; in den übrigen aber werden sie alle unterschieden seyn; jeder wird diese andere Zierathen nach der Portion seines besondern Geschmacks dazu setzen; der eine wird mehrere der andere weniger haben [...]».

<sup>502</sup> Denne personlige holdningen er en konsekvens av diskusjonen i avsnitt 3.5, hvor jeg redegjør for min opplevelse av hva som skjer når de nødvendige prelimnære studier er gjennomført og «sannhetens øyeblikk» kommer.

ikke alltid skal spilles jevnt, kan sies å være to sider av samme sak.<sup>503</sup> Betrakter vi deres ytterpunkter, slik de fremstår som såkalt dobbelt-punktering og inegalitet, er det tydelig at overfladisk sett er begge disse fenomenene velkjente også i dag, men selv om de er utbredt er de ikke alltid like elegant utført. Tilhengere av utstrakt bruk av dobbeltpunktering og skarpe rytmer står alltid i fare for å hakke melodiene i småbiter, og inegaliteten nærmer seg en mekanisk triolisering eller punktering av de korteste noteverdiene som altfor lett kommer i veien for melodiens frie flukt. Alt dette er beskrevet i lærebøker fra 1700-tallet og omtalt i sekundærkilder fra vår tid, som inneholder både grundige analyser og hissige diskusjoner om emnet.<sup>504</sup>

Angående dobbeltpunkteringer finner jeg ingenting ekstraordinært i mine kilder. I marsjene passer det jo godt med ekstra skarpe punkteringer, men det ser ut til at det er tidens vanlige notasjonspraksis som følges også i dette repertoaret, med bare én prikk etter den lange noten. Derfor er det umulig å være sikker på at det *skal* være skarpe punkteringer.

Når det gjelder inegalitet er det imidlertid noe som kan trekkes frem. Quantz skriver: «We shall now investigate the principal qualities of good execution in general».<sup>505</sup> Han gjør det klart at en god utøver skiller mellom hovednotene i melodien, også kalt gode (tysk: gute) noter, og de mindre viktige, som kalles dårlige (schlimme). De viktigste notene skal alltid vektlegges mer enn de forbigående. Konsekvensen blir at de hurtigste noteverdiene i alle stykker i moderat tempo parvis skal spilles lett ujevnt, slik at annenhver note blir litt lengre enn den andre. I hurtige satser er det gjerne hver fjerde note som holdes litt ekstra. Dette gir en egen «sving» på melodien som særlig assosieres med fransk barokkmusikk, men her siteres altså tyskeren Quantz.

---

<sup>503</sup> Donington (1973:254f) omtaler begge som «rhythmic alterations». De er nødvendige uttrykksmidler, men dessverre (for oss) basert på uskrevne konvensjoner som unndrar seg nøyaktig notasjon.

<sup>504</sup> Særlig har Frederick Neumann polemisert heftig mot en stadig mer utbredt bruk av rytmisk frihet. Hans felttog mot Dolmetsch og Donington i artikler som «The Over-dotting Syndrome: Anatomy of a Delusion» er morsom lesning. Se Neumann 1981.

<sup>505</sup> Quantz 1966 [1752]:122 og 123f. Hovedpoenget i det følgende er ikke å beskrive dette utførlig, men å peke på en mulig forklaring på nedskriverens litt omstendelige notasjon.

La oss se nærmere på den første marsjen i *Hvidts notebok*:



### Ill. 53: TJH/2 *March*

I takt 10, 11 og 13 forekommer dette motivet,



som også er til stede i fire andre marsjer i denne boka: TJH/4, 10, 19 og 21. Det samme rytmiske motivet, men med omvendt melodikk, finnes i TJH/24 og 26. I alle disse marsjene forekommer dessuten grupper med fire like åttendeler, som f.eks. i takt 18 i eksemplet over.

Det er fristende å tillegge nedskriveren en musikalsk intensjon med denne spesifikke notasjonen siden det helt klart er forbundet med merarbeid å skrive punkteringer og ekstra bjelker. Marsjen er notert i tre andre kilder, men da uten disse rytmiske detaljene.<sup>506</sup> Kan det være at TJHs nedskriver ville gi en provinsiell musiker et ekstra hint om hvordan han skulle frasere i henhold til tidens gode smak? En slik inegalitet kan antydes ved hjelp av punkteringer, slik Henry Purcell også gjorde da han renskrev sine suiter for cembalo i fransk stil for et uforberedt engelsk publikum. Den trykte utgaven av *Allmand* fra suiten i G for cembalo (Z. 662) er delvis notert med punkterte sekstendeler, mens den samme allemanden er notert med jevne bevegelser i et eldre manuskript fra Oxford.<sup>507</sup> Fransk stil var på mote i England på denne tiden, men amatørerne kunne nok likevel trenge litt veiledning når det gjaldt den siste finpussen.

Kanskje er dette en pretensiøs sammenligning, men jeg lot meg iallfall inspirere til å utforske denne inegaliteten i min innspilling (**CD1/16**).

<sup>506</sup> To av dem er innspilt på **CD1/17**.

<sup>507</sup> Se ny utgave med kommentarer av Howard Ferguson (Purcell 1968).



#### 5.1.4 Sammendrag

At musikalsk notasjon i prinsipp er mangelfull, er en stadig gjentatt begrunnelse for oppføringspraktiske diskusjoner, men i denne sammenheng blir det nesten altfor tydelig. Det kan virke motsetningsfylt: På den ene siden har jeg hevdet at notasjonen i mine hovedkilder er «skisseaktig», og kalt notebøkene en samling «huskelapper», som bare danner det aller enkleste grunnlaget for fremføring. Samtidig har jeg trukket frem detaljer som peker på oppføringspraktiske særtrekk det er mulig å lære av.

Notebøkene utgjør et mangfoldig materiale og vitner om en mangfoldig praksis, også når det gjelder notasjon. I en og samme kilde skrives det både med omstendelig nøyaktighet og åpenbart hastverk. Samme melodi noteres med og uten ornament, i ulike rytmer og med store melodiske og rytmiske variasjoner. Både intensjon og udugelighet spiller sikkert en stor rolle når denne blandingen av ny og gammel musikk av norsk og utenlandsk opprinnelse festes til papiret, men nettopp dette repertoaret kan også stimulere til ulik notasjonspraksis: Det nye og ukjente krever en mer presis notasjon enn det som er kjent, kjært og velbrukt.

## 5.2 Norske lærebøker

Om ikke notebøkene kan fortelle nok om musikalsk praksis, er det verdt å lete videre i andre kilder. To lærebøker i musikk trykt i Norge på 1700-tallet er gjennomgått i denne forbindelse. Den eldste, faktisk den første i Norden i sitt slag, er allerede sitert og omtalt: stadsmuskant, organist og overbrannmester Johan Daniel Berlins *Musicaliske Elementer*, trykt i Trondheim i 1744. Den andre er Kristiansands stadsmusikant Lorents Nicolaj Bergs *Den første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten*, fra 1782. Begge bøkene er beskrevet av andre forskere. Kari Michelsen har utgitt en artikkelsamling om Berlin i anledning 200-årsmarkeringen for hans død, hvor hun selv, Peter Andreas Kjeldsberg og Hampus Huldt-Nystrøm er vikt-

ige bidragsytere.<sup>508</sup> Hans Magne Græsvold har skrevet om Berg og hans lærebok i *Studia Musicologica Norvegica*.<sup>509</sup>

### 5.2.1 Johan Daniel Berlins *Musicaliske Elementer* [...]

Berlin skriver til «Oplysning for dem, som har Lyst i, at faae Forstand paa det *Musicaliske Væsen*», og gir i første del av boka sine lesere det nødvendige teoretiske grunnlaget, siden «Forstanden altid maa være først, før Gierningen skal kunde gjøres med Forstand».<sup>510</sup> Deretter, i del to, konsentrerer han seg om sitt mål: «at give Forstand paa *Applicaturen* paa nogle *Musicaliske Instrumenter*».<sup>511</sup> Denne delen inneholder greptabeller og andre praktiske instruksjoner for «Strænge-Leeg[e]» (strenginstrumenter) og «Pibe-Leeg[e]» (blåseinstrumenter).

I første del, «Om den *Musicaliske Signatur*», handler det om enkel musikk lære: «Om *Toners* Navne» og deres plassering på notelinjer, ulike nøkler og taktarter, notenes verdi, pauser og ornamenttegn. Til slutt kommer et litt vidløftig avsnitt om dur og moll, akkorder og komposisjonskunst. En gjennomlesning av første del gir oss ingen overraskelser; dette er kunnskap som også er lett tilgjengelig i skrifter av Johann Mattheson, Johann Gottfried Walther, Johann Philipp Kirnberger og Friedrich Wilhelm Marpurg, alle sammen representert i Berlins omfattende bibliotek. I skiftet etter hans død er anført nesten 60 av tidens viktigste skrifter om musikkteori og komposisjon.<sup>512</sup> Det er naturlig at han hentet stoff herfra. Berlins viktigste anliggende var å formidle grunnleggende kunnskap på et språk et norsk

---

<sup>508</sup> Michelsen 1987.

<sup>509</sup> Græsvold 1976.

<sup>510</sup> Berlin 1977 [1744]:3 og 22. Både Berlin og Berg bruker kursiv på fremmede (ikke-danske) ord.

<sup>511</sup> Ibid.:3.

<sup>512</sup> Se *Fortegnelse over adskillige, Mathematiske og Musikalske Instrumenter* [...] 1787.

publikum ville forstå, ikke å bidra med noe nytt i en internasjonal diskurs.<sup>513</sup>

Det er heller ikke så veldig mye som skiller Berlins utlegning av teori og notelære fra det vi er vant til i dag. Han beskriver tre slags nøkler: g-nøkkel, f-nøkkel og c-nøkkel, som alle kan plasseres på ulike notelinjer.<sup>514</sup> G-nøkkelen benyttes som «Tydsk *Clavis*» (på andre notelinje, slik vi er vant til) og som «den Franske *Clavis*» (g-nøkkel på første notelinje). Som navnet antyder, var denne nøkkelen spesielt utbredt i franske trykk og manuskripter fra 16- og 1700-tallet, og blir også kalt «fransk fiolinnøkkel». Faktisk brukes den like ofte i musikk for blokkfløyte og tverrfløyte som for fiolin, og blir mindre og mindre vanlig mot midten av århundret. Den forekommer i TJH og i *Ole Aamodts notebok* (Å), som også er for blokkfløyte (se vedlegg 1). En C-nøkkel på første linje brukes i øverste system i C, NHC og JM, sammen med en «normalt plassert» f-nøkkel på nederste system.

Mer interessant er kanskje Berlins gjennomgang av ulike taktarter og taktangivelser. Han beskriver taktangivelser med 2 og 3, men dessverre ikke de etterlyste  $\mathfrak{2}$  og  $\mathfrak{3}$ .<sup>515</sup> Likevel kan hans kommentarer være relevante: På side 17 står det nemlig:

Man finder i sær i de ældere forrige Tiiders *Musicaliske* Skrifter dette *Tacte*-Tegn  $\mathfrak{C}$  hvormed der vil i alle slags *Tacte*-Tilfælde bemærkes, at der skal *musiceres* gesvindt og munter [sic].

Dette må bety at en strek gjennom C, og kanskje også gjennom 2 eller 3 (han skriver jo «i alle slags *Tacte*-Tilfælde»), rett og slett indikerer et raskt tempo. Dette passer godt med det Nicola Matteis skrev i 1682, som også ble diskutert i avsnittet om Chrysilismelodien.<sup>516</sup>

---

<sup>513</sup> Særlig ser det ut til at Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majers *Museum Musicum Theoretico Practicum. Das ist Neu-eröffneter Theoretisch-und Practischer Music-Saal [...]* (Schwäbisch Hall 1732) har vært en inspirasjonskilde. Inndeling og innhold i de to bøkene har mye felles. Begge begynner med musikkteori og omtaler *Musica Practica* senere. I denne siste delen beskrives en del utvalgte musikkinstrumenter, og illustrerende tresnitt viser greptabeller og nødvendige musikkseksempler. Se Majer 1954.

<sup>514</sup> Berlin 1977 [1744]:6–11.

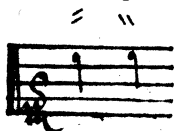
<sup>515</sup> Om taktangivelsen 3/1 derimot skriver Berlin (ibid.:21) at man finner den «helst i ældere og forrige Tiiders *Musicaliske* Skrifter.»

<sup>516</sup> Se s. 215f.

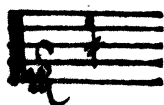
Selv om *Musicaliske Elementer* ikke er noen instrumentspesifikk lærebok, og heller ikke inneholder hele musikkstykker som trenger detaljerte forklaringer, skriver Berlin en del om ornamenten (Maneerer). I avsnittet om musikalske tegn forteller han hvordan triller, mordenter (Mordant) og forslag (Accent) noteres og utføres.<sup>517</sup> For ham er dette tydeligvis generelle regler som gjelder for alle instrumenter.

Trillen, som indikeres med *t* og *tr* med eller uten punktum, oppfører seg som en helt enkel, vanlig barokktrille; den begynner ovenfra og har et etterslag som avslutning. Her er ingen plass for kompliserte varianter som vi finner i f.eks. C.Ph.E. Bachs lærebok.

Berlins mordenter (Mordant) kan sies å være tilpasset melodilinjen, siden de ofte innledes med en forslagstone. De indikeres med to små og skråstilte parallelle streker over noten:



Strekene kan peke oppover eller nedover, og viser om mordenten innledes med et forslag ovenfra eller nedenfra. Berlin gir oss også et annet tegn for mordenten:



Ill. 54: J.D. Berlins mordenter (Mordant)

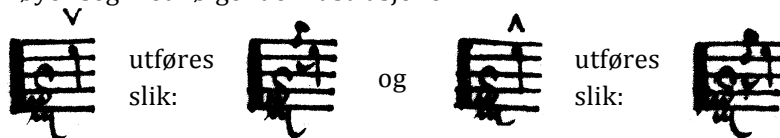
I dette tilfelle er det sannsynlig at det bare er selve mordenten som indikeres (en bevegelse direkte fra hovednoten mot undersekunden og tilbake). Berlin skriver da også rett etter dette: «Til een *Mordant* bruges der kun toe *Noter*; men den øverste *Note*, af de toe, er den, som *Mordanten* tilhører.»

Et av de viktigste ornamentene i barokken er utvilsomt *forslaget*. I dag kalles det også *Vorschlag* (tysk), men vel så ofte *Appoggiatura* (italiensk, men ordet brukes også i engelskspråklige land). Berlin kaller dette forslaget

---

<sup>517</sup> Berlin 1977 [1744]:39ff.

en «Anmeldelse eller Accent». Han sier ingenting om forslaget lengde, men nøyer seg med følgende illustrasjoner:



Ill. 55: J.D. Berlins forslag (Anmeldelse)

Hampus Huldt-Nystrøm har skrevet en artikkel om ornamentene i Berlins bok.<sup>518</sup> Den har et praktisk formål: Huldt-Nystrøm ønsker å forstå hvordan ornamentene skal utføres i Berlins musikk for cembalo solo. To menuetter av Berlin er å finne i håndskrevne noter bundet sammen med et eksemplar av *Musicaliske Elementer* (JDBa1). Disse er transkribert, og ornamentene er skrevet ut med vanlig noteskrift av Huldt-Nystrøm. Hans konklusjon er at det kan herske noe tvil om Berlins egen bruk av mordenter, slik de forekommer i manuskriptet, alltid fulgte lærebokas anvisninger, og at det er usikkert om

hvorvidt forslagstonen skal *på* taktslaget, eller om det er mordentens hovedtone som tilkommer denne plass. Med denne reservasjon synes eller [sic] de Berlinske «Maneerer» greit å la seg tillempe på manuskriptene.<sup>519</sup>

Hadde Huldt-Nystrøm konsultert andre kilder fra Berlins samtid, som f.eks. Quantz, Leopold Mozart og C.Ph.E Bach, som forøvrig alle var å finne i Berlins bibliotek, ville dette problemet langt på vei være løst. Selv om disse verkene ble trykt noen år senere, uttrykker de i det store og hele en felles forståelse som deres individuelle særpreg utgår fra, og denne forståelsen var langt på vei gyldig også tidligere. Det fremgår tydelig at de fleste forslag og mordenter begynner *på* taktslaget på denne tiden.<sup>520</sup>

I Huldt-Nystrøms transkripsjon fremstår Berlins menuetter nå som lett spillbare noter og uten gåtefulle tegn, men det bør bemerkes at slike transkripsjoner dessverre hemmer utøveren. Ornamentikk innebærer alltid en viss form for frihet, og det betyr blant annet at trillens toner ikke skal spilles «nøye utmålt i like noteverdier etter gjeldende taktart», slik Huldt-

---

<sup>518</sup> Huldt-Nystrøm 1987.

<sup>519</sup> Ibid.:91.

<sup>520</sup> Dansken Carl August Thielo (1746:27) deler ikke dette synet på mordenten: «[...] her bekommer den sidste Node Accenten!».

Nystrøm tolker Berlins forklaringer av utførelsen av en trille i *Musicaliske Elementer*.<sup>521</sup>

Slik er også Huldt-Nystrøms transkripsjoner utformet, men dette er ikke god musikalsk praksis. På grunn av notasjonens utilstrekkelighet er Berlin (og alle andre) tvunget til å bruke nøyaktig tilmålte verdier når det forklares, men ikke når det musiseres. Dette kommer klart til uttrykk hos Jacques Hotteterre. I forordet til *Premier Livre de Pieces pour la Flûte-traversiere [...] skriver han at ornamentene, i dette tilfelle triller og mordenter, skal spilles «langsomt eller hurtig, tilpasset satsens tempo og karakter.»*<sup>522</sup> Og François Couperin foretrekker akselererende triller, noe som også er umulig å indikere med vanlig notasjon.<sup>523</sup>

Det er en mangel ved Huldt-Nystrøms artikkel at ikke Berlins tegn blir satt i sammenheng med andre kilder fra 1700-tallet. Jeg er sikker på at Berlins forhold til samtidens ornamentpraksis kan belyses bedre, men her er dessverre heller ikke plass til dette. Siden Jacques Hotteterre er trukket inn som referanse, vil jeg likevel peke på en iøynefallende forskjell mellom Berlin og Hotteterre: De bruker samme tegn for forslag, men med omvendt betydning. Som illustrasjonen ovenfor viser, betyr tegnet  $\wedge$  hos Berlin et forslag nedenfra og tegnet  $\vee$  et forslag ovenfra. Hotteterre, derimot, kaller  $\wedge$  en *coulement*, et ubetont og kort forslag som ofte brukes i fallende tersbevegelser, og som derfor nødvendigvis kommer ovenfra. Tegnet  $\vee$  angir en *port de voix*, et vanlig forslag nedenfra. Som oftest skriver Hotteterre ut en *coulement* med vanlige noter, men med liten skrift for å indikere at det er et ornament.

Disse to tegnene forekommer også ofte i NHC, men ikke i JM, C, TJH, PB2 og HNB. Det er ingenting som kan sette NHC i forbindelse med J.D. Berlin og Trondheim; manuskriptet tilhørte Chr. Hammer på Hadeland og var kanskje innkjøpt i København (se avsnitt 4.1.5 om NHC). Hva betyr tegnene i denne kilden? Her er begynnelsen på NHC/35 *Aria Grysillis*:

---

<sup>521</sup> Huldt-Nystrøm 1987:90.

<sup>522</sup> «[...] plus lents ou plus précipités, selon le mouvement et la caractere des Pieces.» Sitert etter kopi av 2. utgave, Paris 1715. Se Hotteterre u.å. I følge Hotteterre (ibid.) skal også *flattement* (fingervibrato) kunne utføres både langsomt og hurtig.

<sup>523</sup> Se Couperin 1974 [1716]:38.



Ill. 56: NHC/35 *Aria Gryssillis* (første del)

Dersom vi legger Hotteterres tabell til grunn, passer forslagene til melodilinjens som hånd i hanske. Følger vi Berlins utførelse av de samme tegnene, blir melodien hakkete og uforståelig:



Ill. 57: NHC/35 *Aria Gryssillis* (første del) etter J.D. Berlins tabell

Konklusjonen må bli at Berlins beskrivelse av ornamenttegnene fungerer utmerket på hans egne nedskrifter slik vi finner dem i JDBa1-3, men de kan nok ikke uten videre aksepteres som gyldige for andre norske kilder fra samme tid.

I andre del av *Musicaliske Elementer* omtaler Berlin «nogle mest brugelige *Musicaliske Instrumenter*», blant dem fløyte og blokkfløyte. Peder Andreas Kjeldsberg gjengir de viktigste poengene i sin artikkel «'De første ting udi musiquen' [...]» i Michelsens bok om Berlin, men unnlater å diskutere nærmere Berlins beskrivelse av forskjellige størrelser blokkfløyte.<sup>524</sup> Greptabellen er for den vanligste typen på 1700-tallet: altblokkfløyta i f'. Berlin nevner «andre slags Fløiter, som staaer i een anden *Tone* [...] som een *Octav-Fløite* eller liden *Fløite*, der begynder af f''». Det vanlige på denne tiden var å regne intervaller oppover fra altfløytas f', så dette stemmer med utgangspunktet. Problemene oppstår når Berlin går videre og skriver om en «*Qvint-Fløite*, der begynder af d'', een *Qvart-Fløite*, der begynder af c''». <sup>525</sup>

Dette passer ikke lenger med Berlins utgangspunkt og heller ikke moderne språkbruk, som bygger på engelsk terminologi fra 1700-tallet. I følge denne er en *fifth flute* en sopran i c'' og en *fourth flute* en sopran i b'.

<sup>524</sup> Se Kjeldsberg 1987.

<sup>525</sup> Berlin 1977 [1744]:77.

Det finnes også en del musikk for *sixth flute*, en sopran i d ". Like konsekvent var de tydeligvis ikke i Tyskland, hvor en liten blokkfløyte ofte bare kalles «flauto piccolo», uansett grunntone. Telemann foreskriver likevel *Quartflöte* i flere verk, og her virker det sannsynlig ut fra tonalitet og omfang at det dreier seg om en fløyte i b ' (en *fourth flute*), og ikke, som Berlin vil ha det til, i c ". Berlin var kanskje ingen ekspert på akkurat dette området.<sup>526</sup>

Berlins beskrivelse av hvordan tonen blir til på «Tver-Fløyten» er oppsiktsvekkende. Det er «et Hul i denne øverste Part af denne Fløyte. Det Hul kaldes Mund-Hullet. Det er i dette Hul man har at aande eller blæse, for at faae Lyd i Tver-Fløyten.» Det vet vi, men det er svært overraskende å høre at «Man pleyer enten at vende Mund-Hullet op, og da sætter man den underste Lebe tvert for Hullet, eller at vende Mund-Hullet ned, og da sættes den øverste Lebe tvert for Hullet.» Berlin er ganske alene om denne forklaringen. Jeg har ikke funnet lignende råd i andre kilder, med unntak av referansen hos Lorents Nicolaj Berg, som bygger på Berlins bok og anbefaler nettopp denne til videre studier.<sup>527</sup> Jeg må innrømme at jeg heller ikke i dette tilfelle har stor tro på Berlins ekspertise.

## 5.2.2 Lorents Nicolaj Bergs *Den første Prøve [...]*

Det er ikke så mye i Berlins bok som spesielt belyser mitt repertoar. Lorents Nicolaj Bergs *Den første Prøve ...* er mer interessant i så måte. Bak teksten skimtes en engasjert musikkformidler som vil skrive for «Skiønnere og veltænkende Musiqvens Elskere».<sup>528</sup> Han har savnet en «simpel og tydelig Musicalske A.B.C., til Lættelse, naar man informererer udi Musiqven», og har, som titelen viser, som hovedmål å tilby «Den første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten». Kanskje er det derfor han snur på Berlins disposi-

---

<sup>526</sup> For en diskusjon omkring Telemanns fløytetyper, se Tremmel 2005.

<sup>527</sup> «Læseren [anbefales] dette Musicalske Norske Skrift til videre Oplysning.» (Berg 1782:59) Kanskje har både Berlin og Berg blandet sammen fløytas spilleteknikk med klarinettens: Da de første klarinettene ble tatt i bruk på 1700-tallet var tilsvarende praksis vanlig. Noen utøvere spilte med røret mot overleppen og andre med røret mot underleppen.

<sup>528</sup> Berg 1782:[6]. Siden det er så mange korte sitater i dette avsnittet, refereres det direkte til sidetall i Bergs tekst.



sjon og begynner med det praktiske, en oversikt over instrumentene og deres spilleteknikk. Deretter følger musikkteorien.

Berg skriver morsomt og gir oss et fargerikt inntrykk av tid og sted. Han er klar over at han representerer kunst og kunnskap i det provinsielle Norge, og kommer med sleivspark til «Bønder og ringe Folk, der ingen Anledning eller Lejlighed har at lade sig informere i Noderne» (s. 7). Her er også beskrivelser som mellom linjene sier mye om stadsmusikant Bergs forhold til det uetablerte og uoffisielle musikkliv. Etter en nøktern og grundig redegjørelse for Claverets fortrinn og hvordan undervisningen på klavikord og andre tasteinstrumenter bør gis, beskriver han fiolinen, et velkjent instrument «baade hos Høje og Lave». Han berømmer instrumentet for dets «behagelige Lyd [som] har lokket mere Sved ud med Fornøjelse, end mange *Apoteqver*-Sager med Misfornøjelse» (s. 19). Fiolinen er med i alle musikalske selskaper og hvor det ellers er behov for dansemusikk.

Vi skjønner at det er maktpåliggende for Berg å forsvare sine rettigheter overfor de ofte omtalte «Fuskere og Birfedlere». Han røper sin sterke skepsis til ufaglært musikkutøvelse og forteller at han nesten fikk en «Proces [rettsak] paa Halsen af Fuskere og deres Tilhængere» på grunn av sine utredninger om hvordan fiolinbuen skulle trakteres. Det er tydelig hvem han sikter til: «nogle griber den, som en Brød-Kniv, og skraber paa de arme Streng med en stiv Arm saaledes med Buen, at Violinen, om den kuns er saa maadelig, nødes til at skrige og grynte, som i Slagtertiden i Jylland» (s. 20f).

Litt lenger ut i boka følger et interessant råd: Det er viktig å øve seg i all slags musikk, og det hjelper også «at man lægger sig efter at skrive Noder» (s. 25f). Jeg har tidligere hevdet at å nedtegne melodier i notebøkene viser en fortrolighet til musikk og notasjon, men det er likevel ikke helt sikkert at all denne musikken ble fremført.<sup>529</sup> Det å skrive ned en melodi kunne være en del av en læringsprosess. For Berg var det tydelig at det var et vesentlig skille mellom dem som kunne noter og dem som «spiller vildt».

Berg skriver også kort om bratsj (Alt-Viol) og cello (Bass-Viol). I avsnittet «Om Citaren» tar han for seg ulike klimpreinstrumenter:

---

<sup>529</sup> Se avsnitt 4.2.1.

*Citar* og saadanne indbemeldte Spil, kan, foruden *Claveret*, som udfordrer lang Øvelse, og er et fuldkommen Instrument, passe sig til de smukke Kiøns Musicaliske Fornøjelser.

Disse instrumentene egner seg godt til å akkompagnere sanger og kan tas med i «Skoven eller Marken, hvor man behager», de kan til og med spilles «spadserende». For noen år siden, skriver Berg, er «*Citaren* igjen kommet i Yndest» (s. 33). Han sikter nok spesielt til det instrumentet som nå kalles sister eller citar, og som assosieres med bl.a. Carl Michael Bellmann (1740–95). To manuskripter for dette instrumentet er nevnt i vedlegg 1.

I omtalen av fløyte (s. 40ff) er det utelukkende «*Flauto Traverso* [...] meest utbredet [...] blandt *Musiqvens* Elskere i alle Stæder» som beskrives, og dette tyder på at blokkfløyta ikke lenger var så populær i 1782. Når det gjelder å lage lyd i tverrfløyta, beskriver Berg, som Berlin, begge måter å spille på, men sier at de fleste blåser ovenfra «i det *Flauten* lægges imellem Hagen og Under-Læben». Han viser til nattergalen og lerken som fløytistens forbilder i naturen.

Oboen er gammeldags og «kommen af Moden siden Clarinetterne kom op». Den er vanskelig å spille, men kan «giøre saadant Indtryk, at de maa fælde Taarer» (s. 45ff). Berg har selv, før han kom til «denne forfuskede *Musicant-Tieneste*», opplært «2de Regiments Hoboisterne paa Østlandet her i Norge» i klarinettspill. «Thi paa Østlandet findes mange Skiønnere og Libhabere af god Musiqv». Klarinetten utkonkurrerte ganske snart oboen i militærmusikken.

Berg bruker dessuten anledningen til å beskrive zinken, som også har gått av moten. I avsnittet om dulcian, som også kalles fagott, anbefaler Berg til slutt Berlins *Musicaliske Elementer* «til videre Oplysning».

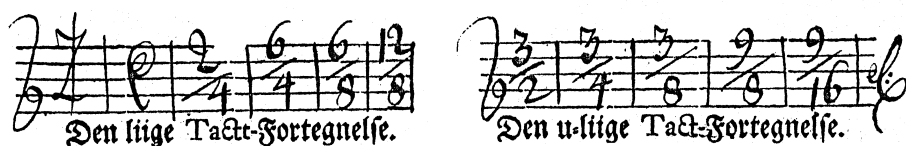
Etter kapitlet om hornet, følger en omfattende beskrivelse av trompeten (s. 65ff). Berg klager over at trompeten er kjent fra «det Kongl. Feldt-Vaaben» og lar seg høre «ved de Kongl. Taffeler», men blir nå misbrukt

paa adskillige Stæder for ringe Folk, som og vil være med. Udi Danmark og Holsteen danzer Bønderne Menuetter for 4 [skilling?] efter *Trompetens* Lyd paa sine Træ-Skoe.

På slutten av dette kapitlet handler det mer om musikkens bedrøvelige tilstand enn om trompeten: «Hvad godt kan der vel ventes af den biergfulde Sandgrunn?»

Men Berg har ennå ikke gitt opp håpet om å så kunnskapens frø: Andre del av *Den første Prøve* [...] handler om musikkteori «saasom: De 12 Toner i hver Oktav, Kryds, b og Quadratum, Claviserne, Tacten, Nodernes Tid, Pauserne, Dur og Mol, Signaturer og Repetitions-Tegn & &». Som Berlin skriver Berg om de ulike nøkler, men reserverer «Fransk Clavis [som] bruges nu sielden» til blokkfløyte. Tysk *Clavis* er for fiolin og de andre «højklingende *Instrumenter*» (s. 74).

«Den fjerde Afhandling [handler om] Hvorledes den liige og u-lige Tact bliver fortegnet med *Ciffere*» (s. 79ff), og her gir han leseren følgende oppstilling:



Ill. 58: L.N. Bergs taktangivelser

Det ser ut til at Berg (som Berlin) skriver en stor bokstav Z i stedet for tallet 2, og vi leter forgjeves etter taktangivelsen 3, med eller uten strek. I motsetning til Berlin, som ikke viser denne varianten, trekker Berg en loddrett strek gjennom 2-tallet. Om denne taktarten skriver Berg at det er to bevegelser, som i «to toendeels Tid» (2/2). Tegnet C betegner at det er 4 bevegelser «og i hver en fjerdedeels Tid». Han uttrykker seg kategorisk og svært konkret i forhold til taktarter og tempo: Dersom nevneren i brøken fordobles går «een Tact dobbelt og dobbelt [sic] saa hastig [...] i Tiden». Likevel er det ikke helt klart hva han mener. Det er fristende å se bort fra at «dobbelt og dobbelt» strengt tatt kan bety fire ganger så fort, men heller tenke seg at f.eks. en takt i 3/4 vil ta dobbelt så lang tid som en 3/8-takt, forutsatt den tilsynelatende selvfølgelighet at en åttendelsnote er halvparten så lang «i Tid» som en fjerdelsnote. Dette blir et svært rigid system, men heldigvis serverer Berg senere en oversikt over tempobetegnelse og andre musikkord som gir rom for modifikasjoner og nyanser: «De udi *Musiqven* meest brugelige Navne og *Characterer*» (s. 99f).

Etter korte beskrivelser av noteverdier og pauser, er det tid for «*Repetitions*-Tegnene og nogle andre brugelige *Signaturer*» (s. 85ff). For-

fatteren understreker at det først og fremst gjelder å spille notene enkelt «som de staaer eller findes i en og anden *Melodie*», men deretter «ziirlig med Maneer, som man kaller *Triller*, Forslag eller *Accorder*, *Mordanter* [...] for at gjøre de blotte *Toner* des meere behageligere». Ornamentene (Maneerene) illustreres i en liten *Menuetto* med innskrevne forsiringer, muligens komponert av Berg selv. Her kommenteres ornamenttegn og spesielle noter i hver enkelt takt. Han bruker ikke så mange forskjellige ornamenttegn som Berlin. Berg skriver ut forslag, som han kaller både *Forslag* og *Accenter*, med små noter, og forklarer ingen andre tegn enn en *t* og *tr* for «*Trille* eller *Tremulant*». Forslagene følger melodilinjen, og trillen begynner fra oversekunden og avsluttes med et etterslag: «Naar *tr.* staaer over *c.* — *dcdcdchc*». I tråd med vanlig praksis på slutten av 1700-tallet er notebildet enklere, men bruk av *forte*, *piano* og *crescendo* er nye innslag. Berg kommer enda en gang med et spark til sine uhøvlede konkurrenter: «det er en almindelig *Regul* for Musici, (men ikke for Bierfedlere) paa *Violin*, at man maa ikke lade nogen løs Stræng høres trillende».

I avsnittet *Tillæg* finner vi interessante utlegninger på dansk-norsk om musikalske ord og uttrykk (s. 97ff). Når en utøver

indretter sin Sang, saa har man dog fornemmelig Stykkets Navn og *Character* at give Agt paa, hvorledes *Musiquen* bør udføres, nemlig: langsom, maadelig eller hastig, traurig, alvorlig, stolt, venlig, medlidende, elskværdig, muntert, frydefuldt, overdreven o. s. v.; For Exempel: Et Stykke, eller udi en *Node*-Stemme viser en hastig *Tact* sig i Fortegnelsen, men over *Melodien* staaer en alvorlig langsom *Character*, saasom: *Largo*, *Grave*, eller *Afectuosso*, *Aria* etc. da ville Stykket blive gandske uordentlig, ifald man ikke inddeelede Spillemaaden og Sangen efter *Characteren*.

Berg fremholder at det er viktig å kunne forstå de italienske ord som brukes av «adskillige *Nationer*», men har lett forgjeves etter gode oversettelser på «vores Sprog». Hans eget forslag til en dansk-norsk ordliste gjengis herved (med sin særegne ortografi):

*Adagio* betyder en meget langsom *Tact*.

*Afecto*: venlig eller medliden; dog en langsom *Tact*.

*Afectuosso*: langsom, skarp, og paa det u-trykkeligste.

*Affelige*: paa en betydelig, bedrøvet og traurig Maade.

*Agustomento*: strikte og efter Messuren.

*Agusto Tempo* [tempo giusto]: en god accorat, dog ikke for hastig *Tact*.

*Allebreve*: en *Mensur* af 2de halve *Tacter*, meget hastig.

*Allegro*: frydefuldt, lystig, gesvindt og modig.  
*Allegreto*: lidet munter; dog angenemt og lystig.  
*Amorosa*: elskværdig, og af en langsom *Tact*.  
*Andante*: gaaende Trin for Trin.  
*Animoso*: frisk, men ikke for gesvindt.  
*Aria* er af en langsom *Tact*, og bruges meest til *Vocal*.  
*Arioso* eller *Anite* er en *Tact* i *Revitatio*.  
*Cantater* er Synge-Stykker.  
*Cantible* er syngeligt.  
*Galiere* [galliard?] ere gesvindte Stykker i *Musicalier*.  
*Gratioso* er givende og en maadelig *Tact*.  
*Grave* heeder i Musiqven sindig.  
*Largo* er en langsom eller alvorlig *Tact*.  
*Moderato* betyder: ikke for hastig; — meer langsom end gesvindt.  
*Mecto* [mesto]: traurig.  
*Mezzo*: middelmaadig.  
*Dolce*: det indfalder behageligt.  
*Dacapo*: at der skal begyndes fra først af.  
*Dacapo all Signo*: der begyndes fra Tegnet.  
*Piano* er sagte. [moderne språk: svakt] *Crescento*: tiltagende. *Forto*: stærkt.  
*Pianissimo*: meget sagte. *Fortissimo* meget stærkt.  
*Tutti*: alle Stemmer lader sig høre.  
*Solo*: een lader sig høre, og Bassen *accompagnerer*.  
*Presto*: hastig. *Prestissimo*: meget hastig eller gesvindt.  
*Poco presto*: noget gesvindt.  
*Presto Assai*: meer hastig.

Selv om Berg bedyrer at han har lett lenge etter gode oversettelser av disse musikkuttrykkene på dansk, står påfallende mange av dem å lese i en bok som kom ut i København nesten 40 år tidligere: Carl August Thielos *Tanker og Regler Fra Grunden af om Musiken*.<sup>530</sup>

---

<sup>530</sup> Thielo 1746:73. Noen eksempler: Bergs forklaringer til *Afectuosso*, *Allegro*, *Allegreto*, *Amorosa* og *Animoso* (og flere) er identiske med Thielos. Det er mulig at Berg også har hentet et og annet herfra han ikke riktig har forstått: Utlegningen av *Arioso* gir mer mening når det er en «Satz i *Recitativ*» (Thielo), og ikke en «*Tact* i *Revitatio*» (Berg).

Stavemåten gjør at det ikke alltid er like lett å forstå hva Berg mener, men det er verdt å legge merke til hvilke følelser som kan uttrykkes gjennom musikkens karakterer, og som delvis tilkjennegis gjennom riktig bruk av slike beskrivende musikkuttrykk. Musikkens karakter står i sentrum og musikkens tempo er ofte mindre viktig. Vi ser det når han definerer *Allegro*, som først og fremst er *frydefull* og *lystig*; den er riktignok *hurtig*, men også *modig*. Her handler tre av fire adjektiver om musikkens karakter, og bare ett av dem om hastighet.

I mitt repertoar er slike detaljerte anvisninger dessverre svært sjeldne. De forekommer enkelte ganger i samlinger for *Claver*, som C og NHC, og litt oftere i *Inger Aalls notebok* (se vedlegg 1), som bl.a. inneholder musikk av Kirnberger og C.Ph.E. Bach.

### 5.3 En egen tradisjon?

Når det gjelder utdanning står både Berlin og Berg, som de fleste stadsmusikanter i Norge, trygt i en nordeuropeisk, først og fremst tysk-dansk tradisjon. Berlin kom da også opprinnelig fra Tyskland, men flyttet som ung til København for å gå i lære hos stadsmusikant Andreas Berg.<sup>531</sup> Da hadde han fått sin grunnutdanning hos sin far, som også var stadsmusikant, og ble allerede regnet som orgelvirtuos i følge kilder fra 17- og 1800-tallet. Som Berg selv skriver i *Den første Prøve [...]* gikk han, som Berlin, i lære i København etter å ha vært student på latinskolen i Odense.<sup>532</sup>

En finlesing av disse lærebøkene avdekker, som vi har sett, små avvik fra de «vanlige» oppføringstradisjonene, her definert som det som synes å være felles i de mest utbredte kildene i samtiden (J.J. Quantz. L. Mozart, C.Ph.E. Bach et al). I første rekke har jeg konsentrert meg om ornament, taktangivelser og enkelte mer kuriøse særtrekk. Ingen av avvikene innenfor disse feltene kan sies å være så store eller betydningsfulle at det gir mening å snakke om en egen norsk (eller rettere: dansk-norsk) oppføringspraksis

---

<sup>531</sup> Michelsen 1987:9f.

<sup>532</sup> Berg 1782:48 og 53.

på 1700-tallet. Det kan likevel ikke utelukkes at forholdene var annerledes tidligere.

Jens Henrik Koudal skriver om de uprivilegerte spillemenns instrumenter og musikk i 1700-tallets Danmark, hvor vi kan snakke om byer og landsbyer med en større selvfølghet enn i et tynt befolket Norge. Han spør: «Er der tale om, at en ny musik trænger den tradisjonelle bondemusik tilbage [...]?».<sup>533</sup> Denne nye musikken, som vi kjenner ganske godt til, ble introdusert av de privilegerte musikerne, stadsmusikanten og hans svenner. Deres instrumenter er også velkjente. Koudal beklager kildenes sparsommelighet, men benytter seg av referanser til bønder og allmue for å danne seg et bilde av hvordan disse impulsene fra det regulerte musikkliv påvirket bondemusikken. Rundt 1650 ble den fremført på langeleik/humle, lire (dreielire og kanskje nøkkelharpe), sekkepipe, fløyter, gige/fidle skalmeie og tromme. Omkring 1800 hadde bondespillemennene også begynt å spille «profesjonelle» instrumenter som obo, fløyte, klarinett og cello.

Koudal hevder at det var dansemusikken som var den store inntektskilden både for stadsmusikanten og bondespillemenn. Repertoaret finnes i håndskrevne notebøker. I Danmark dreier det seg om 48 samlinger med til sammen ca. 6500 melodier. Omtrent en femtedel av disse melodiene stammer fra profesjonelle musikere, komponister og dansemusikere, resten er fra notebøker som har tilhørt amatører. Noen av dem er fra adelige eller borgerlige miljøer, andre har tilhørt spillemenn på landet.

Det er vanskelig å være uenig i at impulsene fra stadsmusikanten forandret musikken på landet, særlig etter å ha trukket frem mange konkrete eksempler på nettopp dette, spesielt i omtalene av *Karileiken* og *Fetter Mikkel*. Men her dreier det seg om det konkrete: selve repertoaret. Hvordan er det så med spillestil? Vi må huske at øverste myndighet og autoritet lå hos stadsmusikanten. Ikke bare gjaldt dette det organisatoriske ansvaret, men også, om enn litt mindre tydelig, det musikkfaglige. Han hadde ansvaret for sine underleverandører musikkforpakterne, han underviste sine svenner og musikkinteresserte borgere, og som vi har sett, publiserte han også musikkfaglig litteratur beregnet på «Liebhavere af *Musiqven*». Musikken han lærte bort, teorien, teknikken og spillestilen han

---

<sup>533</sup> Koudal 2000:438ff.

formidlet videre fikk innflytelse langt utenfor kjøpstedenes grenser, nettopp på grunn av dette systemet.

Koudal synes å tro at musikklivet utenfor bygrensen var av et helt annet slag enn i byen. Når han beskriver musikklivet på landet, tar han utgangspunkt i «sammenstødet mellom to forskjellige musikkulturer» og refererer til byens og bygdens musikk.<sup>534</sup> Konflikter mellom autoritet og gamle tradisjoner er godt beskrevet i rettsprotokoller, og kan naturligvis også tolkes som konflikter mellom ulike musikkformer og spillemåter.

En slik konflikt er beskrevet i et rettsoppgjør fra 1759.<sup>535</sup> Bakgrunnen for uenigheten var at stadsmusikanten i Roskilde sendte sin læregutt Jonas for å spille til de «unges sommergilde». Han hadde med seg både trompet og fiolin, men da han satte i gang med dansespill ble det protester: En tjenestef jente uttalte under den påfølgende rettssaken at han spilte dårlig, og dessuten så det ut som om «han sov, medens han spilte!» De som danset hadde forlangt menuetter og polsdanser, og det hadde Jonas spilt så godt han kunne, men kritikken vedvarte og en festdeltaker ble så oppgitt over musikken at hun gikk hjem. Jonas ble lei av alt dette og ville tilbake til byen, men ble overtalt til å spille til solnedgang. Heller ikke da ville de gi slipp på ham; han fikk valget mellom å la sine instrumenter bli igjen til neste dag eller å fortsette å spille. Han protesterte, ble forulempet og kastet ut, og måtte forlate selskapet uten instrumenter.

«Sandsynligvis er der – ihvert fald delvis – tale om, at bøndene forventet traditionelle melodier spillet på en bestemt måte», skriver Koudal. Bøndene ble skuffet. Likevel holdt de stadsmusikantens læregutt tilbake på stedet og ville ha mer musikk, noe som Koudal hevder måtte bety at han var en habil instrumentalist.

Begrunnelsen kunne vel like gjerne være at bøndene nå en gang hadde betalt for musikken, og at det ikke var noen lokale spillemenn på stedet som kunne overta. I følge referatet hadde et vitne dessuten uttalt at han hadde forstått at Jonas ikke var en ordentlig musikantsvenn, men bare en læregutt, for ellers hadde han vel spilt bedre. Dette kunne nok være ironisk ment, som Koudal antyder, men utsagnet kan også tolkes dit hen at vitnet hadde

---

<sup>534</sup> Koudal 2000:438.

<sup>535</sup> Ibid.:472ff.



en viss tiltro til stadsmusikanten og det tilhørende systemet med autorisert opplæring og musisering.

Det er mulig at bøndene hadde forventet et annet repertoar. Det måtte i så fall ha vært andre menuetter og polsdanser, siden det var det de hadde ønsket seg, men det er ikke så innlysende at det var noe galt med selve *spillemåten*. Koudal argumenterer videre: «[...] og så spillete han på en forkert måte ("som om han sov").» Med ordet *spillemåte* mener jeg oppføringspraksis, og jeg antar Koudal mener det samme. Kunne det ikke være, etter alt han hadde vært igjennom, at læregutten Jonas rett og slett var sur, trett og spilte dårlig?

Videre avstår Koudal å beskrive nøyere «bøndernes egen spillemåde», fordi kildematerialet er for ufullstendig:

Vi må forestille os en vis rytmisk og melodisk frihet med en særlig klang og intonasjon, med et vist indslag af dobbeltgrep og medklingende løse strenge, med en særlig frasering og forsiringer.

Dette kunne kalles en generell beskrivelse av barokkfiolinspill, og ikke bare hos danske bønder. Rytmisk frihet inkluderer agogikk og inegalitet og vektlegging av melodiske høydepunkter. Melodisk frihet dreier seg om melodiske varianter som oppstår på stedet og ikke er notert i noteskrift, men som også kan dokumenteres i form av variasjoner i nedskriftene i ulike kilder. Når det gjelder «en særlig klang» nevner Koudal tidligere

den beskidte klang [...] en støjende og nogle gange bevidst forceret klang, som den fremstår ved hjælp af medklingende piber eller strenge: dessuden finder man en forkærlighed for tomme kvinter og oktaver samt et vidtgående tolerance over for dissonanser.<sup>536</sup>

Denne klangen er naturlig for instrumenter som sekkepipe og dreielire, men kan også frembringes ved bordunspill på fiolin. Her har Koudal et godt poeng: Det er særlig i større, og kanskje støyende, forsamlinger eller utendørs at slike klanger og slikt spill er nødvendig. Men kanskje ikke utelukkende blant bønder? Uttrykket «særlig intonasjon» kan vi også bare spekulere omkring. Det er ingenting konkret som peker på ulik musikkutøvelse i by og bygd på dette området.

Dobbeltgrep og spill på løse strenger hørte til en dyktig fiolinists arsenal av grunnteknikk, og «en særlig frasering og forsiringer» er vel

---

<sup>536</sup> Ibid.:452.

egentlig det barokk oppføringspraksis har som mål. For å sitere en dansk kilde denne gang: Carl August Thielo skriver at «Vel anbragte Maaneerer ziirer et Stykke, og ere lige saa umistelige der i, som Urterne ere i Maden».<sup>537</sup>

Problemets kjerne er at «bymusikkens» oppføringspraksis er rimelig godt beskrevet i samtidens lærebøker, mens «bygdemusikken» og dens klanglige verden ikke ble anerkjent på egne premisser før det som var igjen av den ble oppdaget, innsamlet og vurdert som folkemusikk på 1800-tallet.<sup>538</sup>

Vår egen tids musikkliv er fullt av kreative konfrontasjoner mellom ulike musikkulturer. Vi har lært at det beste er å omgås dem alle med respekt for deres grunnleggende forskjellige musikalske praksiser. Dersom de blandes, forsvinner deres særpreg. Det betyr at kriteriene for hva som er godt og dårlig innenfor en musikkultur eller sjanger ikke automatisk gjelder for en annen. Vår aksept for «den skitne klangen», bordunspill og dissonanser innen enkelte sjangre hindrer oss ikke i å fordømme disse kvalitetene i andre sjangre, hvor nettopp det motsatte er målet: klarhet, skjønnhet og delikate klangfarger. I dag ser det faktisk ut til at det er mulig for utøvere å beherske helt ulike stilarter og musikalske sjangre med stor selvfølghet, og med den nødvendig forståelse for de ulike stilistiske kriterier.

Alt dette er et resultat av vårt historiesyn og den verdirelativismen det bygger på. Her er det rom for et slikt estetisk/ideologisk mangfold, men dette er et moderne fenomen, og gjaldt nok ikke for 1700-tallets notebok-eiere, som f.eks. bondespillemannen Balterud. I hans notebok er det spor av tilsynelatende eldre og svært enkelt stoff av lokalt opphav, men også moderne, teknisk komplisert internasjonal konsertmusikk. Det er vanskelig å tenke seg at han bevisst forholdt seg annerledes til sine estetiske valg når han spilte enkle polsdanser enn når han spilte menuetter, gavotter eller sonatesatser Sannsynligvis fremførte han selv all denne musikken med den samme selvfølghet, med det samme instrumentet, den samme teknikken og den samme spillestilen.

---

<sup>537</sup> Thielo 1746:30.

<sup>538</sup> Se forøvrig diskusjonen på s. 16f.

## 5.4 Inspirasjon fra andre tradisjoner

I artikkelen *In search of a (new?) performance practice* reflekterer jeg over nødvendigheten av å definere en «ny» oppføringspraksis når det gjelder musikken i de håndskrevne notebøkene.<sup>539</sup> Hvordan finner vi frem til den? Andre musikkforskere viser til levende tradisjoner innen jazz, pop og folke-musikk som inspirasjonskilder og forbilder for dagens barokkmusikere. Gunno Klingfors uttaler i et intervju: «En låtspeleman har mycket mer gemensamt med en violinist på Bachs tid än en klassiskt skolerad musiker [...] Lyssna på [pop-soul sangerinnen] Whitney Houston, hennes utsmyckningar är en provkarta på barockornament som de beskrivs i böckerna från 1700-talet.»<sup>540</sup>

Det er fristende, når det ubestridelig handler om en solid tradisjon, å tenke seg at ornamentikken vi fremdeles kan høre hos gamle «spellemenn» har mer til felles med barokkens ornamentikk slik den klang på 1700-tallet enn den vi som regel hører innenfor «klassisk» musikk-utøvelse i dag.<sup>541</sup> Dersom ornamentikken er til stede i det hele tatt, har den i vår «klassiske» tradisjon som regel mistet sin naturlige spontanitet. Og spontanitet er noe vi i våre dager særlig forbinder med jazz (Whitney Houston?), selv om riktignok ikke all jazz er like spontan. Overfladisk sett kan jazzens glide-toner og melodiske fraserings, som jo i bunn og grunn er umulig å indikere i noteskrift, gjerne sammenlignes med barokkens glissandi og rytmisk inegalitet og agogikk.

Likevel er det ikke helt det samme. I barokkmusikk har ornamenten som *forslag* (appoggiatura) svært ofte en harmonisk funksjon. Her utvider de den harmoniske paletten, mens i folkemusikken er det melodien som utsmykkes.<sup>542</sup> I dag låner vi ofte jazzens terminologi når vi skal berømme en god utøver som spiller barokkmusikk: «Det svinger», sier vi, men unnlater å diskutere nøyaktig *hvordan* og *hvorfor* det svinger. Barokkens *inegalitet*

---

<sup>539</sup> Gorset 2005:7ff.

<sup>540</sup> Klingfors 1996:31.

<sup>541</sup> Det er bare så synd at nedskriftene av denne musikken stort sett er fra 1800-tallet, og lydopptakene fra 1900-tallet.

<sup>542</sup> Jeg utdyper dette i ovennevnte artikkel, eksemplifisert ved å sammenligne en nedskrift av «Karileiken» etter O.M. Sandvik med NHC/87 *pol*.

(sterkt forenklet: når f.eks. jevne åttendelsnoter blir spilt lett ujevnt) ligner utvilsomt på jazzens *swing*, men samtidig er den også fundamentalt forskjellig: I «swing jazz» er det svært ofte betoningen på de lette taktslagene som får det til å «svinge», mens i barokkmusikk er det variasjonen i selve tonelengden som er poenget. Slike sammenligninger kan være fruktbare og inspirere til grundigere studier, men det er også viktig å være oppmerksom på nettopp de forskjellene som gjør at barokkmusikk er barokkmusikk, og ikke blir behandlet som folkemusikk eller jazz.

Artikkelen munner ut i et håp om at prominente utøvere innen andre sjangre kan lære oss «klassiske musikere» noe om *holdning* (attitude) til musikken. Det er ikke sannsynlig at Whitney Houston kan lære oss så mye om ornamenten i barokken, men hun kan si oss noe viktig om å dekorere en melodi på en selvstendig måte. Myllarguten kan ikke vise oss den riktige betoningen på gavottens opptakter, men dyktige dansespellemenn som ham setter oss på sporet av en spillestil hvor dans, takt og melodi er uløselig knyttet sammen. Her handler det om en forståelse for musikkens opprinnelige funksjon og en gjenerobring av det individuelle uttrykk.

Klingfors' grunntanke har mye for seg: Dagens spellemenn *kan* inspirere oss, og utøvelse av dansemusikk på 1700-tallet, om den da ikke var av det mest seremonielle slaget, *har* mye til felles med dansespill i de påfølgende århundre. Veien fra inspirasjon til konkrete spilletekniske detaljer er imidlertid lang og vanskelig. Som antydnet i min artikkel er det ikke folke-musikkens ornamentikk det bør fokuseres på, men mer generelle aspekter som rytmisk driv, variasjon i form og repriser, og frie samspillsformer. Det er enighet om at det finnes tydelige spor etter 1700-tallets motedanser i praktisk talt all barokkmusikk, men det er først og fremst satstekniske og formelle forhold som trekkes frem, og det er «verket» i form av et notetrykk eller et manuskript som danner grunnlaget for diskusjonen. Avstanden mellom kunnskap og praksis er stor. Når musikken fremføres i dag er det ikke lett å høre menuettens enkle periodisitet eller courantens stadige veksling mellom to- og tredelt takt. Lange melodiske fraser og hensynet til en vakker og bærende klang kommer ofte i veien for rytmikk, retorikk og uttrykk.



## 6 Resultat: Innspillinger og konklusjoner

Det faller naturlig å presentere tre typer resultater av arbeidet med repertoaret i notebøkene:

Musikken taler ikke bare for seg selv, men den utgjør likevel et fyllestgjørende mål, og foreligger på to vedlagte CD-er.

Beskrivelsene av de enkelte manuskriptene inneholder informasjon og refleksjoner over opprinnelse, innhold og bruksmåter, og danner bakgrunn for en nærmere gjennomgang av repertoaret og drøfting av utvalgte oppføringspraktiske problemstillinger. Resultater av disse foreligger i avsnitt 5.1.

Veien fra kilder til klingende musikk er også til dels allerede omtalt, men får et sterkere fokus i kommentarene til innspillingene, hvor det trekkes forbindelseslinjer fra tidligere diskusjoner til konkrete musikalske utfordringer. Lydeksempelene og kommentarene viser hvor forskjellig slike melodier kan klinge med tidstypiske instrumenter og tidstypisk spill inspirert av studier av oppføringspraktiske kilder.

Disse studiene har ansporet meg til nye måter å spille på og endret mine holdninger til 1700-tallets musikk generelt. Dette diskuteres nærmere nedenfor og settes i sammenheng med spørsmålene stilt innledningsvis: Hvilke innsikter kan overføres til annen slags barokkmusikk? Har dette nyoppdagede repertoaret fremdeles appell?

## 6.1 Holdninger til tradisjoner og kilder

I artikkelen omtalt i avsnitt 5.4, *In search of a (new?) performance practice*, etterlyser jeg en holdningsendring blant klassisk skolerte musikere. Dette kan fortone seg som et urealistisk og vagt ønske. Det er urealistisk fordi en utøver, som alltid har investert mye tid og krefter på å tilegne seg et repertoar, sjelden finner det lett å endre sine musikalske tilbøyeligheter og preferanser. Ønsket er vagt fordi det er vanskelig å identifisere slike holdninger, og de er av svært forskjellig art.

En utøver forholder seg til kildematerialet, formidlingsprosessen og det klingende resultatet på mange ulike måter. For å begynne med kildene: Selv om notene må «restaureres», gjerne ved hjelp av tekstkritiske metoder, har dette arbeidet ikke spilt noen hovedrolle i mitt arbeid. Med unntak av de to menuettene av Freithoff som presenteres i vedlegg 3, har jeg ikke utarbeidet noen kritiske utgaver av melodiene fra notebøkene. En del av materialet er blitt transkribert og arrangert i en slags praktisk utgave spesielt tilrettelagt for oss, men en stor del av repertoaret er innøvd og innspilt direkte fra originalnotasjon.

Slik jeg ser det er det utøveren som er den virkelige formidler av melodiene; han er den uunnværlige mellommann som realiserer musikken i tid. I dette prosjektet har formidleren ansvaret for utviklingen av et konturløst, skisselignende og åpent materiale frem til helt konkrete produkter. Siden det er innspillingene som representerer de ferdige musikalske produktene og det er jeg som er utgiver, utøver og formidler, kan jeg uttale meg rimelig presist om denne prosessen.<sup>543</sup> Først vil jeg trekke noen tråder mellom ulike holdninger og innspillingene.

I boka *Popular culture in early modern Europe* omtaler Peter Burke innstilling og presentasjon av folkekultur på slutten av 1700-tallet. Overføringen av overveiende muntlig overlevert materiale til en skriftlig fremstilling mellom to bokpermer er problematisk. Burkes elegant formulerte beskrivelse av mer eller mindre bevisste utgiverinngrep danner utgangspunkt for en klassifisering som kanskje kan brukes også på mitt område:

---

<sup>543</sup> For enkelhets skyld skiller jeg ikke mellom når jeg selv spiller og når min innsats består i å arrangere eller produsere. Jeg har alltid hatt stor innflytelse på det endelige resultat.

Thus to read the text of a ballad, a folktale *or even a tune* in a collection of this period is much like looking at a Gothic church which was 'restored' at much the same time. One cannot be sure whether one is looking at *what was originally there*, at what the restorer thought *was originally there*, at what he thought *ought to have been there*, or at what he thought *should be there now*.<sup>544</sup>

Burkes «restorer» tilsvarende min «formidler». Nedenfor beskrives fire nivåer som forteller noe om formidlerens holdning til en originalkilde. Det er i første rekke musikeren som er sentrum for denne diskusjonen, selv om det er lett å se at dette også kan handle om rollen som utgiver. Først omtales hvert nivå, så plasseres enkelte av de vedlagte innspillingene på disse nivåene. Slik illustrerer dette også min holdning til mine kilder.

### **Nivå 1: «What was originally there»**

Når det gjelder det skriftlige utgangspunktet, forutsetter jeg her at det ikke bare dreier seg om å gjengi et fragment på en korrekt måte, men at det allerede på dette nivået dreier seg om en modernisering av noteteksten, hvor åpenbare feil er rettet. For å ta et eksempel fra mitt arbeid: En del av melodiene i TJH mangler ofte flere noter fordi min lyskopi er ufullstendig og ikke alltid inkluderer hele siden. Å gjette hva som skulle ha stått der er ikke spesielt vanskelig. Her spørres det etter verifiserbar kunnskap. Imidlertid har det vært umulig å spore opp originalen, så prinsipielt kan jeg derfor ikke vite med sikkerhet om jeg ved hjelp av analyse, sammenligning med andre kilder og sunn musikalsk fornuft har kommet frem til riktige løsninger.

På nivå 1 er målet å gjengi musikken slik den en gang klang, på samme måte som historikeren Ranke i sin tid ønsket å skildre hvordan «det egentlig var» (*wie es eigentlich gewesen*). Her møter vi en ekstremt beskjeden utøver; all autoritet ligger hos komponisten eller i selve kilden, og så lite som mulig overlates til formidlerens personlighet og fantasi. En historisk korrekt oppføringspraksis er tvingende nødvendig. Først da kan «musikken tale for seg selv», hevdes det. Tidligere har jeg argumentert for at dette er umulig.<sup>545</sup> Ingen notasjon kan beskrive alt. Dersom de personlige valgene elimineres, taler hverken utøveren eller musikken til publikum. Likevel er

---

<sup>544</sup> Burke 2001:20 (mine uthevinger).

<sup>545</sup> Se avsnitt 3.4.1.



det grunn til å tro at det er nettopp dette de fleste forbinder med begrepet «autentisitet», og som fremdeles lanseres som et markedsføringsargument.

Blant innspillingene mine er melodiene for solo cembalo og solo klavikord: *Revelle* (CD2/11), *pol* (CD1/12) og *Field Tantzen, Field Tantz og Syvspring* (CD2/09) de som kan sies å komme nærmest slik «det engang var». Enkelte melodier har et veldig detaljert notebilde og er tilsynelatende ikke så åpne for alternative tolkninger og personlige innspill. Det kan dreie seg om stilspesifikke trekk som har store konsekvenser for interpretasjonen dersom de tas på alvor. Et annet godt eksempel er soloversjonen av *Morky* (CD1/20), hvor ornamentene står svært tett i Johan Daniel Berlins manuskript (se ill. 43). Siden Berlins egen ornamenttabell var tilgjengelig, fikk cembalisten Thilo Reinhard beskjed om å bygge sin tolkning på denne. Likevel hører vi små avvik og litt ekstra ornamentikk, så denne versjonen hører vel strengt tatt til nivå 2 (se neste underavsnitt).

I utgangspunktet bør både *Preludium* og *Amable veincoeur* (CD2/01) plasseres på nivå 1. Men: I reprisene i denne siste melodien spilles mange ornamentter som ikke står i *Hvidts notebok*. Melodiens opprinnelse, Campras opera *Hésione*, uroppført i år 1700 i Paris' *Académie royale de musique*, plasserer den trygt i fransk barokkstil, hvor nettopp den type ornamentikk er et tydelig og karakteristisk trekk. Om hverken Hvidt eller nedskriveren Flor hadde hørt melodien på denne måten, var min intensjon å vise hvordan den kunne ha vært spilt andre steder, skal vi si nærmere Paris enn Drammen (jf. ovenfor: «what was originally there»). Slik utvides, om ikke sprenges, den historiske rammen, og melodien havner på nivå 2. Med ettertidens overblikk kan jeg (the restorer) forestille meg en slik tolkning, spesielt siden jeg vet at melodien kom fra Paris. Dette visste kanskje ikke hverken Hvidt eller Flor.

Dette blir enda tydeligere i siste del av denne lille suiten, *Engels Dans* (CD2/01), hvor jeg legger til en komplett og svært fritt ornamentert ekstra gjennomgang av melodien, denne gang uten repetisjoner. Instrumentasjon, toneart og melodikk følger strengt kildens anvisninger, men spørsmålet er om Hvidt ville, eller kunne, spille slik. Det kan hevdes at jeg tar dette stykket opp til et annet nivå både i forhold til det kreative og det virtuose, og at i det minste siste del burde plasseres på nivå 3.

## Nivå 2: «What the restorer [thinks] was originally there»<sup>546</sup>

Dette faller i enkelte tilfelle sammen med nivå 1. Dersom Hvidts manuskript plutselig skulle dukke opp, og det viser seg at tilføyelsene er korrekte, er det ingen forskjell på nivå 1 og 2 når det gjelder dette. Dersom tilføyelsene skulle være forskjellige fra originalen, men likevel passer inn i stilen, hører de til på nivå 3.

Et annet område som kan plasseres på dette nivået er markeringen, som oftest ved hjelp av tegn, av de ornamentene Quantz og andre 1700-tallsforfattere kaller *vesentlige*. Dette er ornamentene med begrenset omfang og relativt bestemt form.<sup>547</sup> Selv om de var uunnværlige for en god musikkutøvelse, var de opprinnelig ofte ikke notert, hverken med noter eller ornamenttegn. Likevel utførte gode utøvere dem på passende steder og med en selvfølkelig sans for tidens stil. Slike dekorasjoner kan naturligvis få plass i et «nytt» notebilde. Her opptrer utgiveren i rollen som «oversetter» og skaper en moderne tekst som dagens utøvere kan bruke. Denne utgiveren blir da i så fall også den første formidler, *før* utøveren kommer til. Tabulaturskrift som transkriberes til vanlig noteskrift, og i prinsipp også generalbass som skrives ut, kan sies å høre hjemme her, selv om det i det siste tilfellet handler om én blant et uendelig antall mulige varianter.

Musikalsk aktivitet på dette nivået impliserer en større innsats fra formidlerens side. Her kartlegges i enda større grad enn på nivå 1 de «manglende bitene i puslespillet». Det er ofte snakk om større biter, og derfor er den tekstkritiske metode ikke lenger tilstrekkelig. Vi trenger også hjelp av den hermeneutiske metode. Dersom vi ønsker å presentere melodiene i tidsriktig form blir det nødvendig å ha oversikt over valgmuligheter mht til arrangement og orkestrering. En forståelse av en historisk virkelighet, tekstens bakgrunn og dens sammenheng med andre kilder er også uunnværlig. I tillegg gir kunnskaper om oppføringspraksis utøveren ikke bare historiske rammer, men også utfordringer på det personlige plan.

---

<sup>546</sup> Jeg tillater meg å endre Burkes formulering fra fortid til nåtid fra nivå 2 og oppover.

<sup>547</sup> Det er disse C.Ph.E. Bach sikter til når han skriver: «No one disputes the need for embellishments. [...] They are, in fact, indispensable. Consider their uses: They connect and enliven tones and impart stress and accent; they make music pleasing and awaken our close attention. Expression is heightened by them; let a piece be sad, joyful, or otherwise, and they will lend a fitting assistance. [...] Without them the best melody is empty and ineffective, the clearest content clouded.» Bach 1974 [1753]:79.

Flere av melodiene i notebøkene har referanse til sangtekster. Enkelte ganger er et helt tekstvers underlagt melodien, slik som *Jeg var knapt een halvvoxen Tøs* (CD1/22). Det er oppsiktsvekkende at dette er første linje av sangens tredje vers slik den foreligger i de trykte kildene.<sup>548</sup> Å spille inn alle de opprinnelige fem versene ville vært fullt mulig, men upraktisk: Det ser ut til at det er fem ulike roller, menn og kvinner, som synger hvert sitt vers. En slik rekonstruksjon ville i så fall ha tilhørt nivå 2. Det står ingen besifring i *Calmars notebok*, men vi syntes melodien trengte akkorder. Dersom akkordspill over ubesifret basslinje anses som noe som *alltid* forekom, hører vår versjon hjemme i nivå 1.

Andre ganger har vi funnet tekst og melodi forskjellige steder og satt dem sammen til en helhet. I *Peter Bangs notebok* heter en melodi *Ak min rose visner bort* (CD1/25). Det viste seg å være førstelinjen i en Brorson-salme fra samlingen *Troens rare Klenodie*. I to andre kilder fant vi bass og akkorder. Selve rekonstruksjonen er nennsom nok til å høre hjemme i nivå 2, men helheten og arrangementet peker i retning av nivå 3, særlig siden vi satte sammen flere melodivarianter.<sup>549</sup>

Når det gjelder ornamentikken, byr den lille suiten fra *Mestmachers notebok* (CD2/02-04) på vesentlige ornamenter som delvis står som ornamenttegn i notene, og delvis er improvisert frem underveis. Som det fremgår av beskrivelsen av neste nivå er det problematisk å skille mellom nivå 2 og 3 på dette området. Det er to grunner til dette: Lærebøkene fra 1700-tallet peker på at både vesentlige ornamenter og de mer frie ornamentene hører hjemme i en god fremføring.<sup>550</sup> Den andre grunnen er mer personlig: Det er rett og slett vanskelig å holde seg i skinnet.<sup>551</sup>

### **Nivå 3: «What he [the restorer, thinks] ought to have been there»**

Her er det snakk om intensjoner, men ikke komponistens. «He» i sitatet ovenfor viser til formidleren eller utøveren, som har en idé om hva som

---

<sup>548</sup> Se Thielo 1751 for resten av teksten.

<sup>549</sup> Se avsnitt 4.1.1 og kommentarer til CD1/25 for detaljer.

<sup>550</sup> For igjen å sitere Quantz (1966 [1752]:163): «And it is from a mixture of small and large embellishments that a universally pleasing, reasonable and good style in singing and playing arises.»

<sup>551</sup> Her berøres et viktig moment: Ikke alt kan (eller skal jeg si *bør*?) planlegges, like lite som alt kan forklares i ettertid. Dette er diskutert i avsnitt 3.5.

«burde ha vært der». Den hermeneutiske metode gir verdifull innsikt i historiske premisser og kontekster som danner bakgrunnen for denne forestillingen. Det hermeneutiske begrepet *innlevelse* inspirerer til en fri og nesten improvisatorisk holdning, noe som var praksis i mange sjangre og former på 1700-tallet. For å ta opp tråden med ornamentet introdusert i beskrivelsen av nivå 2: Etter at en melodi var vel forsynt med de vesentlige (obligatoriske) ornamentene var det på sin plass, særlig i langsomme satser, å dekorere melodilinjen ytterligere med det Quantz kaller «vilkårlige ornamentet». De nærmer seg melodiske variasjoner, og er omfattende og fargerike. «An adagio in a song or a solo is, generally, little more than an outline left to the performers abilities to colour [...]» skriver Charles Burney.<sup>552</sup> Det er ikke bare langsomme satser som dekorerer på denne måten, mange overleverte forbilder fra 1700-tallet viser at også hurtige satser ble dekorert på samme vis.

Blant innspillingene er det flere melodier som har fått mer eller mindre improviserte «vilkårlige» utsmykninger. Siste del av *Engels Dans (CD2/01)* er allerede nevnt. I samme klasse kommer *Aria. Naar man beseer og lærer (CD1/21)*, hvor jeg improviserer i tidens stil i både i repetisjonene og i vers to. Arrangementet er også her en sammenstilling av flere varianter hentet fra ulike kilder, noe som selvfølgelig ikke var mulig den gang.

Jeg er fristet til å plassere mange av arrangementene på dette nivået, særlig de som involverer alternativ instrumentasjon. Duettene *Menuet no 29 (CD1/01)*, *Menuet nr 4 (CD1/03)* og *Menuet nr 1 og Trio (CD1/04)* er alle opprinnelig notert for to fioliner, men øverste stemme lar seg spille på fløyte. *Menuet (CD1/02)*, fra samme kilde, eger seg også like godt for fløyte som fiolin. Selv om slike endringer kan betraktes som dramatiske av dagens musikere, var en slik praksis svært utbredt på denne tiden. Enkelte arrangementer kan også virke usannsynlige, men de er ikke umulige. Hit hører opptakene med fløyte, fele og tromme, *Hallingen og Haappern (CD2/07 og 08)*. Merkelig nok er ikke balansen mellom instrumentene noe stort problem. Dette har vært testet både utendørs og i konsertsaler.

Arrangementer som *Angloisi (CD1/07)* hører hjemme på nivå 3. Her er det den musikalske form som endres for å skape en lytteopplevelse. Selv om denne rekken med melodier sikkert kunne danses til, er det lite sannsynlig

---

<sup>552</sup> Sitert etter Donington 1973:170.

at akkurat denne sammenstillingen av fire melodier forekom. Som kjent er det fra denne perioden overlevert flere notebøker med dansemelodier med tilhørende koreografier. Riktignok består koreografiene til dels av utskiftbare «turer» eller enkeltdeler som «Moulinet» (mølle) og «Chaine» (kjede), men slik de er overlevert i dansebøkene er hver dans planlagt fra begynnelse til slutt. Dette medfører at melodien må repeteres til dansen er gjennomført.

#### **Nivå 4: «What he [the restorer, thinks] should be there now».**

Det lille ordet *nå* betegner et avgjørende skille mellom det tre første nivåene og dette. Hvis hensikten er å tilrettelegge melodiene for dagens musikere, er det omfattende endringer som skal til. De kan foretas uten å tape de musikalske poengene av syne. Et eksempel på dette er Sigurd Hukkelbergs arrangementer i den nye utgaven av *Calmars notebok*. Melodiene er transponert og arrangert for forskjellige vanlige instrumentkombinasjoner, som fløyte og piano, trompet og eufonium osv. Spørsmålet er om slike enkle melodier har gjennomslagskraft uten mer omfattende endringer. Det er fristende å modernisere musikken og ta i bruk moderne instrumenter. Et velkjent eksempel fra musikkhistorien er Mozarts arrangement av Händels *Messias*. Mozart følte at verket trengte å fornyes. Med utgangspunkt i en utgave av partituret fra 1767 la han i 1789 til ekstra stemmer for bl.a. klarinett og horn, transponerte og forkortet enkelte arier, og gjennomførte melodiske og harmoniske endringer.

Dagens publikum er målgruppen for dagens utøver. Fortiden forlates, og intensjonen uttrykkes i presens. Hensynet til historien er fraværende, men ikke nødvendigvis den historiske inspirasjonen, og selve utgangspunktet er naturligvis fremdeles merkbart til stede. Ofte er hensikten å gjenskape musikkens tilsiktede effekt, og dette kan virke vanskelig uten samtidig å ta i bruk nye virkemidler, instrumenter og spillemåter.

Opptakene med folkemusikkgruppa Byttingen illustrerer dette. Et godt eksempel er *Engels Dantz (CD1/11)*, hvor arrangementet ikke akkurat kan kalles tidstypisk. Selv om skjær i prinsipp kunne ha vært et passende slagverksinstrument(er) også på 1700-tallet, er helt sikkert innslaget av en mandola med stålstrenger en anakronisme. Melodien er hentet fra *Mest-machers notebok*, men Leiv Solbergs strengespill tar ikke hensyn til basslinjen og de impliserte akkordene i manuskriptet. Målgruppen for CD-en

*Prim* var et moderne folkemusikkpublikum på slutten av 1900-tallet, og melodiene fra notebøkene utgjorde bare en liten del av gruppas repertoar. Poenget var, som på 1700-tallet, at en god melodi kan brukes på mange måter og tåler det meste.

### **Nivåer og metoder**

En inndeling av innspillingene på dette grunnlaget er vanskelig, men de fleste eksemplene lar seg plassere på nivå 2 og 3. På begge disse nivåene er hensynet til fortidens musikalske praksis tydelig, og så langt mulig benyttes tidstypiske instrumenter. Arrangementene kan realiseres med små ressurser og i slike sammenhenger det er sannsynlig at slike notebøker opprinnelig ble brukt.

Dersom innspillingene betraktes som forskningsresultater, har forholdet mellom bruk av metoder for å komme frem til disse, variert. På nivå 1 og 2 ligger hovedvekten på den tekstkritiske metode, og på nivå 3 og 4 henvises det i større grad til hermeneutisk «innlevelse». Historisk oppføringspraksis er med som premissleverandør på nivå 1–3. Fra nivå 2 til nivå 4 preges resultatet mer og mer av en personlig kunstnerisk innsats.

#### **6.1.1 Fremtidige holdninger**

Ovenfor har jeg plassert allerede ferdige innspillinger på ulike nivåer. Disse nivåene kan imidlertid også brukes som retningsgivende for fremtidige musikalske aktiviteter, utgivelser, konserter og opptak. De blir i så fall preskriptive og uttrykker instruksjoner, om ikke akkurat påbud, som jeg som forsker og utøver kan velge å forholde meg til.

**Nivå 1** virker svært asketisk, og må medføre en notetro gjengivelse med minst mulig inngrep fra formidlerens side. Dersom det er absolutt nødvendig, tillates historisk korrekte korreksjoner. Ikke bare tidstypisk, men også kildebestemt, instrumentasjon er et ufravikelig krav. Slik jeg ser det, blir dette nivået sjelden aktuelt. Hvor ofte er vi fornøyd med å bruke *bare* den informasjonen som originalkilden gir oss? Spesielt de enkleste melodiene i notebøkene ville lide under dette.

**Nivå 2** er for meg straks mer attraktivt: Her dreier det seg om en form for rekonstruksjon i tidsriktig stil og med tidstypiske instrumenter. Også her holder vi oss til det instrumentet kilden er tilrettelagt for, men andre

instrumenter kan trekkes inn i arrangementet dersom det er sannsynlig at dette var vanlig praksis. Ornamentikk omgås friere enn på nivå 1. Dersom en notetekst er svært enkel og skisseaktig, er dette helt klart et godt valg.

**Nivå 3.** Her blir den personlige kreative innsatsen enda tydeligere. Kildene vurderes som mangelfulle i forhold til å oppnå en ønsket virkning, og mye må legges til, gjerne i form av improvisasjon. Likevel er hensynet til fortiden tatt vare på gjennom en forståelse for de historiske premissene. Det betyr at jeg har forholdsvis frie hender innenfor det jeg oppfatter som tidens stil. Instrumenter kan erstattes med andre tidstypiske instrumenter. Den musikalske formen kan endres, og med den, melodiens funksjon. En dansemelodi kan spilles som en instrumental «aria» eller et «spillestykke», eller jeg kan sette sammen flere melodier til en liten suite.

**Nivå 4,** med sin nesten totale frihet, er svært utfordrende. Kanskje ligger den mest spennende utfordringen i å finne særegenheter ved melodiene som kan rendyrkes og utvikles for et moderne publikum, uten hensyn til historisk korrekthet, kontekst eller instrumentarium. Hvor langt kan jeg gå når det gjelder f.eks. instrumentasjon? La oss ta klavikordet, et av periodens mest intime instrumenter, men dessverre også et av de svakeste: Kan det ikke like godt erstattes med et elektronisk instrument som uttrykker den samme intime inderligheten, men for et større publikum? Hvorfor ikke forsterke rytmikken med moderne slagverkinstrumenter? Til nå er dette et temmelig utforsket territorium. Flere av melodiene i notebøkene er svært fengende og har mye til felles med musikk som i dag har et stort og ungdommelig publikum. Her ligger det store muligheter for videre eksperimenter.

## 6.1.2 Holdningsendringer

Her beskrives konkrete eksempler som illustrerer min utvikling i løpet av arbeidet med notebøkene. Tidligere har jeg, både generelt og med referanse til mitt arbeid, drøftet ulike holdninger som danner den teoretiske bakgrunn og begrunnelsen for musikalske valg. Har så mine holdninger endret seg siden jeg begynte på dette prosjektet?

Selv om selve skrivearbeidet først kom i gang i 2002, har jeg som nevnt samlet repertoar og arbeidet med denne musikken siden før 1989, da de første innspillingene ble gjort. Det er klart at lydeksempelene hentet fra *For*

*Borgere og Bønder* er mer preget av min «klassiske» bakgrunn, hvor respekt for noter og «verk» spiller en stor rolle, enn de senere innspillingene.

Man kunne ønske seg at lett identifiserbare musikalske kjennetegn lot seg assosiere med tilegnelsen av og forståelsen for et nytt repertoar. Generelt sett er dette riktig; en åpen utøver samler alltid på nye inntrykk, og det er umulig å forbli upåvirket av ny kunstnerisk erkjennelse. Denne erkjennelsen er imidlertid ofte en form for ubevisst erfaring som vanskelig kan uttrykkes i ord. Derfor er konkrete og direkte musikalske følger av et forskningsprosjekt som dette vanskelig å definere. De er likevel tilstede, påvirker musiseringen, og er med på å forme det ferdige produktet. Erfaring er en viktig del av grunnlaget for alle musikalske valg. Sett i denne sammenheng, og på bakgrunn av diskusjonen i avsnitt 3.5 om sannhetens øyeblikk, eksemplifiserer innspillingene både min personlige musikalske utvikling og noe som kan nyttes uavhengig av innsikt i denne prosessen.

Det bør tilføyes at også annen musikkutøvelse har ført meg i samme retning og bidratt til å endre mine holdninger til musikk. Særlig har medvirkning i flere mer eller mindre eksperimentelle folkemusikkgrupper som Byttingen (representert på **CD1/11** og **CD2/13** og **20**) påvirket meg. Å spille konserter og bidra på innspillinger og TV-opptak uten noter var en ny opplevelse, som definitivt viste vei til et nytt forhold til både melodier og arrangement.

Denne erfaringen har medført at jeg har utviklet et friere forhold til notebildet og i gode øyeblikk fått større tillit til meg selv og mine medmusikanter. Ofte føles denne friheten fremdeles farefull; det er som å kaste seg utpå dypet. Jeg har tidligere sitert Kierkegaard og hans mye omtalte sprang på de «70 000 favners dyp».<sup>553</sup> Erfaringen som gjør et slikt sprang mulig forsøker jeg å ta med meg både i konserter og i opptakssituasjoner. I neste avsnitt beskrives et eksempel på dette, hvor friheten jeg har erobret under arbeidet med notebokmusikken smitter over på J.H. Romans kunstferdige *Larghetto* (**CD2/21**).

---

<sup>553</sup> Se avsnitt 3.5.9.



## 6.2 Overføringsverdi

Jeg har tidligere spurt: Kan omgang med et notebokrepertoar av uklar opprinnelse, samlet og/eller komponert av nesten ukjente spillemenn, lære oss noe nytt om hvordan barokkmusikk av navngitte tonekunstnere som Bach og Händel skal spilles? En forutsetning for et slikt spørsmål er forestillingen om to vesensforskjellige musikkulturer, den folkelige og den kunstferdige. Når det gjelder selve melodiene slik de er overlevert i form av noter, synes repertoarets beskaffenhet og sammenstilling, slik dette er beskrevet i avhandlingens del 4, å motarbeide en slik oppfatning. Det gjør også studiene i takt, tempo, form, ornamentikk og rytme i del 5.

Det blir også vanskelig å opprettholde forestillingen om et skille mellom folkelig og kunstferdig oppføringspraksis på 1700-tallet, iallfall betraktet som to ulike og sidestilte oppfatninger av hvordan musikken skulle spilles. Dersom det fantes et slikt skille ville ikke Balterud og andre «bondespillemenn» blitt akseptert som musikkforpaktere innenfor stadsmusikantsystemet, og repertoaret i deres notebøker hadde ikke vært så allsidig. Lorents Nikolaj Bergs og Lars Roveruds omtale av fuskere i faget handler først og fremst om kunnskapsnivå og ferdigheter, altså gradsforskjeller. For dem er det slik at hverken fuskere eller forpaktere *kan* nok, og de assosieres med bønder og enkle folk, også byfolk, som ikke *vet* bedre, eller som «ingen Anledning eller Lejlighed har at lade sig *informere* i Noderne». <sup>554</sup> Roverud, riktignok tidlig på 1800-tallet, er forferdet: «Jeg veed en By, hvor man dog kan have ordentlig Bass til Dands, men hvor man alligevel foretrækker - en Tromme!» <sup>555</sup>

Dersom dette skillet ikke lenger kan opprettholdes, faller det ikke lenger naturlig å snakke om å overføre spillemåter fra folkemusikk til kunstmusikk. For igjen å påpeke det anakronistiske ved dette: Begrepet folkemusikk hadde ennå ikke noe reelt innhold, og det var lite interesse eller behov for å kultivere særegne og nasjonale trekk som skilte Norge fra det europeiske fellesskapet.

---

<sup>554</sup> Berg 1782:7.

<sup>555</sup> Roverud 1815:20, fotnote. Dette bekrefter igjen at i slike tilfelle var musikkens funksjon i samfunnet vel så viktig som dens egenverdi.

Dette er en ny innsikt som bør få konsekvenser, i første rekke for videre arbeid med den delen av 1700-tallets musikk som stort sett behandles med for mye ærefrykt og for lite kreativitet. Målet må gjerne være å blåse nytt liv i gammelt standardrepertoar, og hva er vel mer standard enn musikk av Händel? I drøftingene ovenfor fortøner Händel og Couperin seg som motpoler. Der hvor Händel tilsynelatende raust tillater store variasjoner, virker Couperin som en pedantisk fanebærer for *le bon goût* (den gode smak), som han naturligvis også selv forvalter. Mellom disse ytterpunktene befinner alle de andre komponistene seg. Det er også viktig å huske at bare personlig kjennskap til komponisten og hans preferanser ville ha noen betydning for utøverens frihet, også på 1700-tallet, og bare i den grad utøveren valgte å ta hensyn til dem. Jeg er tilbøyelig til å betrakte Couperin som et unntak, og hevde at frihet i forhold til notebildet er essensielt når man vil fornøye et publikum, da som nå.

Denne friheten bør gripes på mange måter. I første rekke betyr det noe for min videre utvikling, men et eksempel hentet fra *Northern Delights* kan også illustrere prosessen underveis: Utviklingen mot et friere spill og mer improvisasjon har funnet sted ikke bare innenfor notebokrepertoaret, men også i sonater og kammermusikk hentet fra vanlig barokkrepertoar. Satsen *Larghetto/Andante/Adagio* og den etterfølgende *non presto* fra sonaten i D-dur av Johan Helmich Roman er gode eksempler på fri improvisasjon (CD2/21).

All frihet har sin pris. Moderne musikkformidling byr på nye problemer i denne forbindelse: Dersom alle tagningene i en innspilling blir forskjellige på grunn av omfattende improvisasjon, er det mye vanskeligere i ettertid å sette sammen bitene til en kunstnerisk helhet. I det endelige resultatet, også i dette Roman-eksemplet, har flere spennende frukter av *historisk inspirert intuisjon i sannhetens øyeblikk* måttet vrakes til fordel for et helhetlig inntrykk, hvor de melodiske linjene og akkordene i generalbassen faktisk henger sammen. Det er først og fremst i konsertlivet at improvisasjon på dette nivået er gjennomførbart.

Ill. 59: *Larghetto/Andante/Adagio* og *non presto* av J.H. Roman

Improvisasjonen i denne satsen er grunnlagt på og stimulert av fortløpigheten med alle variantene av lignende enkle melodier i notebøkene. Men det er ikke bare når det gjelder improvisasjon at jeg nå behandler materialet friere. På samme grunnlag føles det også forsvarlig å endre selve formen i et musikkstykke både i notebokrepertoaret og i annen musikk. Eksempler på notebokrepertoarets varierende form i de ulike kildene er allerede demonstrert, og vi har utnyttet disse mulighetene ofte i innspillingene også innenfor den musikken som nå vanligvis regnes som «kunstmusikk». For å henvise til en annen sonate av Roman fra samme innspilling: I *Piva* fra sonate i e-moll forekommer, sett med moderne «klassiske» øyne, forholdsvis drastiske endringer som det ikke er rom for i partituret. Vi understreket det folkelige preget ved å legge til en ekstra innledning og avslutning, og lot bassgamben spille unisont med melodistemmen i reprisene (CD2/22).

## 6.3 Fremdeles fornøyet?

Et av de viktigste målene med denne presentasjonen i tekst og musikk er å løfte frem melodier som appellerte til musikere og tilhørere den gang. Innledningsvis spørres det om denne musikken, som var godt kjent på 1700-tallet, også har noe å gi vår tids publikum.

Jeg har tidligere henvist til Bengtssons ofte siterte kommunikasjonskjede.<sup>556</sup> Etter å ha forlatt komponistens penn havner musikken, forhåpentligvis velvillig og kompetent formidlet av utøveren, til slutt hos tilhøreren. Kanskje det er å følge en tankerekke *ad absurdum*, men: uten publikum, ingen musikk.<sup>557</sup> En eventuell uenighet i dette hindrer ikke at problemet fremtrer tydelig: Vi har historisk musikk av historiske komponister, vi har satt musikken inn i en historisk kontekst, restaurert og rekonstruert historiske instrumenter, og vi har gjenoppdaget historiske oppføringspraktiske tradisjoner, men for hvem? Det finnes ingen historisk tilhører.

Forestillingen om menneskesinnet som noe uforanderlig og stabilt gjennom historien er grunnleggende for all komparativ forståelse av kunst, slik at vi i vår «museumstidsalder» kan sammenligne kunstuttrykk fra alle epoker. Sigrid Undset uttrykker det slik:

Ti sed og skikk forandres meget, alt som tidene lider, og menneskenes tro forandres og de tenker anderledes om mange ting. Men menneskenes hjerter forandres aldeles intet i alle dager.<sup>558</sup>

Det er en utbredt oppfatning at det finnes en påviselig kontinuitet av menneskelige tanker og følelser gjennom historien, innerst i «menneskenes hjerter». Dette synet gjør seg også gjeldende blant musikere: Robert Donington hevder: «[T]here were ordinary human beings under those concealing wigs and crinolines, that deceptive etiquette and courtly protocol.» Vi får faktisk inntrykk av at disse «vanlige menneskene» bare *lot som* om de levde i barokken. Konsekvensen av påstanden blir hans naive konklusjon:

For we are of this modern age; and much have changed [...]. But not our deeper human nature, and not the *essential musicianship* so intimately bound up with our human nature.<sup>559</sup>

Dette er vanskelig å akseptere. Selv menneskenaturen (Donington: human nature) og våre innerste følelser og tanker, og som en følge av dette også smak og behag, må ha blitt påvirket av de dramatiske endringer som

---

<sup>556</sup> Se ill. 2.

<sup>557</sup> Se fotnote 88 om et kunstsosiologisk perspektiv på dette.

<sup>558</sup> Undset 1994:216.

<sup>559</sup> Donington 1973:17 (min utheving). Angående «essential musicianship»: Han kunne like godt ha henvist til «den gode smak» (le bon goût) som så irriterende mange franske kilder fra barokken gjør når språket ikke lenger strekker til..

verden har gjennomgått de siste tre hundre år. Ytre faktorer som tiltagende støynivå og et ekstremt mye høyere informasjonsforbruk, forbundet med økende avhengighet av nedtegning og lagring av kunnskap, må også ha betydd mye for hvordan musikk ble fremført, overlevert og oppfattet. Musikkens virkning reduseres vesentlig ved et høyere forbruk av musikk og lyd.

Et beslektet problem er: Selv om repertoaret i notebøkene for en stor del opprinnelig var knyttet til sosiale funksjoner som f.eks. dans og personlig adspredelse, er det andre situasjoner som dominerer i vår tids «klassiske» musikkliv. Det er den offentlige konserten som sosial omgangsform som utgjør arenaen for denne musikkens nye funksjon: lyttemusikk.<sup>560</sup>

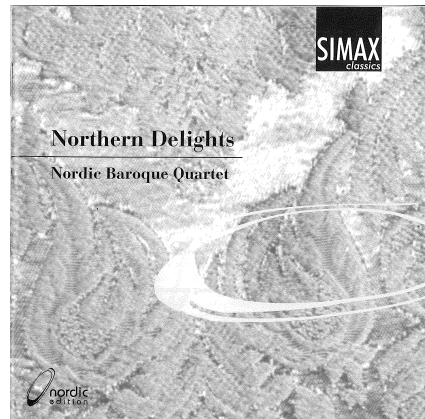
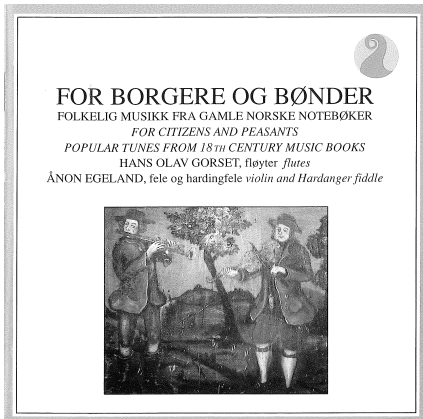
Dette har blitt demonstrert når mitt ensemble Nordisk Barokk Kvartett har presentert små suiter bestående av notebokmelodier sammen med annen, mer «vanlig» og velkjent barokkmusikk på tallrike konserter rundt om i Norden. Denne type konsertprogrammer gir nye perspektiver: både regionale (Norges og Skandinavias forhold til Europa), og musikalske (det enkle og lett tilgjengelige i forhold til det mer gjennomarbeidede og kunstferdige). Innspillingen *Northern Delights* er som helhet et godt eksempel på et slikt blandet program. Enkelte opptak herfra er vedlagt (CD1/07, og CD2/2, 3, 4, 16, 21, 22). Musikk fra notebøkene har også blitt brukt med stor suksess i mer solistiske sammenheng på egne og andres konserter. Det dreier seg om ca. 60 konserter siden 1990.

Som nevnt i kommentarene til *Engels Dantz* (CD1/11) har enkelte av melodiene også slått rot i folkemusikkmiljøet. I februar 2005 gjennomførte folkemusikkstudentene og tidligmusikkstudentene ved Norges musikkhøgskole et felles prosjekt bygget rundt melodiene i notebøkene og deres innflytelse på norsk tradisjonsmusikk. Det resulterte i konsert og opptak i NRKs Studio 19. Programledere var Leiv Solberg, Tom Willy Rustad og Hans Olav Gorset.

To CD-er med repertoar fra mine hovedkilder og andre norske notebøker er utgitt på det internasjonale platemarkedet. At disse faktisk er produsert, utgitt, solgt og godt mottatt, viser at musikken har gjennomslagskraft også i dag. Detaljerte opplysninger om disse CD-ene følger senere, men relevante fakta og omtaler i denne sammenheng er:

---

<sup>560</sup> Se diskusjonen på s. 150f.



***For Borgere og Bønder***, innkjøpt av Norsk kulturråd (innkjøpsordningen).  
Salgstall pr. august 2010: ca. 1840. Nominert til Spellemannspris i 1990.

Omtale:

«[D]et mest originale norske bidrag til den klassiske platebransjen overhodet [...] en enestående demonstrasjon av likheten mellom musikkhistorisk arbeid og framførelse og historieforskning.» (Erling Sandmo, i «På sporet», NRK P2)

***Northern Delights***, innkjøpt av Norsk kulturråd (innkjøpsordningen).  
Salgstall pr. august 2010: ca. 1200.

Omtaler:

«Hvorfor gir jeg da denne CDen en sekser? Fordi den er perfekt gjennomført: spillet, innspillingslyden, presentasjonen i CD-heftet – alt er akkurat som det burde være [...] Jeg vedder på at alle sjarmeres ned i støvlene av denne innspillingen!» (Klassisk, Oslo)

«Bløt, skjør og spenstig barokkmusikk fra hjemlige trakter [...] kyndig og lekkert formet av Nordic Baroque Quartet.» (Verdens Gang, Oslo)

«These are committed performances by fine musicians and the recorded sound is excellent.» (MusicWeb Internet)

## 6.4 Vedlagte innspillinger

En del av det musikalske resultatet av mitt arbeid med repertoar fra norske notebøker fra 1700-tallet er allerede presentert på kommersielle utgivelser beskrevet nedenfor. De to vedlagte CD-ene inneholder utvalgte opptak fra disse. Som nevnt var arbeidet med å presentere musikk fra norske notebøker påbegynt lenge før jeg begynte å skrive om dette repertoaret, derfor er det også relevant å inkludere opptakene fra *For Borgere og Bønder*, *Prim* og *Valravnen*, selv om de er utgitt i henholdsvis 1990, 1991 og 1995. Jeg har valgt å komplettere bildet med et konsertopptak og noen studioinnspillinger av uformell karakter, samt noen få arkivopptak av norsk tradisjonsmusikk spilt av norske tradisjonsbærere.

De vedlagte CD-ene med innspillinger har to formål. De fleste av opptakene er resultater av mitt forskningsarbeid og utgjør derfor samtidig en musikalsk presentasjon av melodiene slik det er presisert i avhandlingens tittel. Andre opptak er tatt med for å illustrere teksten og for å tydeliggjøre argumentasjonen. Dette gjelder naturligvis arkivopptakene fra Norsk folke-musikksamling, men også opptakene av notebokrepertoar hvor jeg ikke selv medvirker.

Opptakene er av to slag, eller rettere: De befinner seg mellom to ytterpunkter. Mange av dem er hentet fra velproduserte og sammensatte CD-er, beregnet for et kresent publikum vant til teknisk perfeksjon og et fullkomment lydbilde. Andre opptak er gjennomført i en tom konsertsal med et enkelt mikrofonoppsett, lite redigeringsarbeid og ingen eller få klipp. Vedlagt er også et konsertopptak med dårlig opptaks-kvalitet og langt fra feilfri musisering (**CD2/5**).

Her er altså ulike måter å presentere musikken på, mer eller mindre i samsvar med 1700-tallets virkelighet, og derfor også mer eller mindre vellykket sett fra det vi på bakgrunn av tidligere drøftinger kan kalle et «fundamentalistisk autentisk» synspunkt. Det kan bemerkes at enkelte av de utøvere som er villige til å gå svært langt for å oppnå et autentisk lydbilde, likevel betrakter moderne teknologi som et nødvendig og nøytralt verktøy. Min erfaring er imidlertid at det er en illusjon å tro at en produktrettet opptakssituasjon og et etterfølgende redigeringsarbeid ikke påvirker

det musikalske resultatet. En videre diskusjon av denne problematikken vil imidlertid føre for langt her.<sup>561</sup>

Nesten all musikken på vedlagte opptak er innspilt på tidstypiske instrumenter. På 23 av opptakene spiller jeg på fløyter jeg selv har bygget. Når jeg ikke er oppført som musiker, har jeg hatt produsentansvar eller vært ansvarlig for utvalg og tilrettelegging av repertoar.

### 6.4.1 *For Borgere og Bønder*

#### **Norsk kulturråds Klassikerserie NKFC D 50025-2 (1990).**

Innspilt i «Salen», Ski, 8. og 10.–12. mai 1989. Produsenter: Hans Olav Gorset og Ånon Egeland. Opptak og redigering: Jørn Ole Pedersen.

**Musikere:** Hans Olav Gorset (fløyter), Ånon Egeland og Haakon Asheim (fele), Thilo Reinhard (cembalo og klavikord), Betteke Groot (viola da gamba), Hanne Mari Ørbæk og Lars Klevstrand (sang), Erik Stenstadvold (barokkgitar og lutt), Sverre Jensen (langeleik og dreielire), Kjell Samkopf (tromme og triangel).

### 6.4.2 *Prim*

#### **Heilo HCD 7069 (1991).**

Innspilt i Hitcompagniets studio, Oslo, november 1990 og februar/mars 1991. Produsenter: Byttingen og Truls Birkeland. Teknikere: Truls Birkeland, Sverre Henriksen og Ingar Helgesen.

#### **Musikere: Byttingen**

Bente Ingholm (sang, fele/hardingfele, rebec, perkusjon), Jørn Jensen (gitar, dulcimer, psalterium, saz, krumhorn, dulcian, perkusjon), Hans Olav Gorset (fløyter, krumhorn, perkusjon). Gjest: Leiv Solberg (gitar, mandola, kontrabass, torader).

---

<sup>561</sup> Dersom et redigert opptak betraktes som et *Work of Phonography* (WP), som Lee Brown kaller det, dvs. en lydkonstruksjon hvor innspillingsteknologiens bidrag er en kreativ ressurs, er dette også en helt legitim form for musisering. Dette argumenterer Tore Simonsen for i sin avhandling (2008:146ff). Men, begrepet «autentisk» blir i så fall enda sterkere knyttet til samtidens musikere og lydprodusenter, og har mindre og mindre med en «historisk autentisitet» å gjøre.



### 6.4.3 *Valravnen*

#### **Norsk kulturråds Klassikerserie NKFC D 50032-2 (1995).**

Innspilt i Eidsvoll kirke, januar 1995. Produsent: Thilo Reinhard. Opptak og redigering: Jørn Ole Pedersen.

**Musikere: Pro Musica Antiqua, Oslo** (ledet av Hans Olav Gorset)

På *Den beske død* (tekst: *O Wenner i Nød*): Ståle Ytterli (sang), Gilles Obermayer (perkusjon), Erik Stenstadvold (lutt), Betteke Groot (viola da gamba), Hans Olav Gorset (fløyte).

### 6.4.4 *Northern Delights*

#### **Simax Classics PSC 1224 (2004).**

Innspilt i Sofienberg kirke, Oslo, 20–23 mai 2003. Opptak: Geoff Miles. Produsent og redigering: Thilo Reinhard.

**Musikere: Nordisk Barokk Kvartett**

Hans Olav Gorset (fløyter), Keren Bruce (viola da gamba), Vegard Lund (theorbe, lutt og gitar), Urban Westerlund (cembalo).

### 6.4.5 Andre opptak

Disse innspillingene skiller seg i vesentlig grad fra de fire kommersielle CD-produksjonene på den måten at alle musikken er tatt opp som om det var en konsert; det vil si nesten uten klipp og redigering. Konsertopptaket fra Stavanger er naturlig nok helt «live».

#### **Levinsalen, Norges Musikkhøgskole (28/10 og 31/10/2008).**

Produsent: Hans Olav Gorset. Tekniker og redigering: Yngve Guddal.

**Musikere:**

Hans Olav Gorset (fløyter), Elizabeth Gaver (barokkfiolin), Kjell Tore Innervik (slåttetromme).

#### **Stavanger Domkirke (21/9/08).**

Konsertopptak fra en turné med ensemblet *Kyrkjelyd*. Teknikere: studenter ved Universitetet i Stavanger.

**Musikere:**

Hans Olav Gorset (blokkfløyte), Petr Wagner (viola da gamba), Andreas Arendt (lutt), Petteri Pitko (cembalo).

#### 6.4.6 Supplerende opptak av norsk tradisjonsmusikk

Opptak i Norsk folkemusikksamling, NRK-magn. 1623/10.

**Musiker:** Hilmar Alexandersen (fele).

Opptak fra 1970 i Norsk folkemusikksamling, NFS Td 1222.

**Musiker:** Erling Kjøk (fele).

Privat opptak fra ca. 1960 fra Jon Faukstad.

**Musiker:** Øystein Lillesæther (enrader trekkspill).

## 6.4.7 Innholdsfortegnelse CD 1 og 2

Opptakene er merket med B&B (*For Borgere og Bønder*), V (*Valravnen*), P (*Prim*), ND (*Northern Delights*), NMH (Norges musikkhøgskole) og Stavanger (konsertopptak). Rekkefølgen følger mine melodikategorier (se avsnitt 4.2.7, spesielt s. 164).

### CD 1

#### — Menuett

01. **Menuet no 29** (B&B)
02. **Menuet** (NMH)
03. **Menuet no 4** (NMH)
04. **Menuet no 1** og **Trio** (NMH)

#### — Engelskdans/Kontradans

05. **Contiliong Menue** (B&B)
06. **Engels Giga** og **Engelsk Dantz** (B&B)
07. **Angloisi** (ND)
08. **Engloise** og **Engelsk Dantz** (B&B)
09. **Engelis** (B&B)
10. **Schomager Dantz** (B&B)
11. **Engels Dantz** (P)

#### — Polsk/polonese/sarras

12. **pol** og **pol** (B&B)
13. **Polonoise, Polonoise, Pols Dans, Pols Dans** (B&B)
14. **Pollonesse** (B&B)
15. **Polonesse** (B&B)

#### — Marsj

16. **March** (NMH)
17. **Christian Marchs** og **Marsch** (B&B)
18. **Strømsøe March** (NMH)
19. **Bragnæs March** (NMH)

#### — Murky

20. **Morky og Murchie** (B&B)

— Vise/Aria

21. ***Aria. Naar man beseer og lærer*** (B&B)
22. ***Jeg var knapt een halvvoxen Tøs*** og ***Gigue*** (B&B)
23. ***Aria del Kingo. Kaldet Lundinae Yndighed*** (B&B)

— Salme

24. ***Se dagen bryder frem med magt*** (B&B)
25. ***Aria*** og ***Ak min rose visner bort*** (B&B)

## CD 2

— Spillestykke

01. ***Preludium, Amable veincoeur*** og ***Engels Dans*** (NMH)
02. ***Sarabande*** (ND)
03. ***Menuet*** (ND)
04. ***Gigue*** (ND)
05. ***Viole de Span*** og ***Paspie*** (Stavanger)
06. ***Paspie*** (NMH)

— Nasjonal referanse

07. ***Hallingen*** (NMH)
08. ***Haappern*** (NMH)
09. ***Field Tantzen, Field Tantz*** og ***Syv-spring*** (B&B)
10. ***Garsenhauer*** (B&B)
11. ***Revelle*** (B&B)
12. ***Leyer-Tantz*** (B&B)

— Diverse opptak

13. ***Hallingen til Wolfgang*** (P)
14. ***Reinlender etter Knut Juveli*** (P)
15. ***Reinlender*** (Norsk folkemusikksamling)
16. ***Herr B.xxx: Variasjoner over «Gestern Abend»*** (ND)
17. ***Stutar-Kari*** (Norsk folkemusikksamling)
18. ***Springleik*** (Privat opptak)
19. ***Den Beske Død*** (V)
20. ***Folia Halling*** (P)
21. ***Larghetto/Andante/Adagio*** og ***non presto*** (ND)
22. ***Piva*** (ND)

## 6.5 Kommentarer til innspillingene

Kommentarene redegjør for besetning, kilder og arrangementer. Når ingen arrangør er navngitt, følger musikerne vanlig 1700-tallspraksis slik vi forstår den i dag, basert på det opprinnelige notebildet. Dette omfatter også naturligvis realisering av generalbassen. Deretter følger noen betraktninger omkring oppføringspraksis og referanser til tidligere drøftinger.

### CD 1

**01. *Menuet no 29*** (barokkfløyte og fiolin) Kilde: HNB/32.

**02. *Menuet*** (fløyte solo) Kilder: HNB/238 og 282. Arr.: Gorset.

**03. *Menuet no 4*** (barokkfløyte og barokkfiolin) Kilde: HNB/292.

**04. *Menuet no 1* og *Trio*** (barokkfløyte og barokkfiolin) Kilde: HNB/304.

Selv om duettene i *Balteruds notebok* sikkert som oftest ble spilt på to fioliner, er det flere av dem som nesten uten endringer kan spilles på fløyte og fiolin. Førstestemmen i HNB/304 måtte imidlertid omskrives litt for at den skulle passe, siden den går lavere enn fløytas omfang. Som flere av Balteruds menuetter har den en trio i parallelltonearten. Dobbeltgrepene i «Secundo» (annenstemmen) tyder på et godt kjennskap til instrumentet.

Mange av menuettene for fiolin solo ligger også godt for fløyte. Det er kanskje ikke så rart, når vi vet at Balteruds «sjef», stadsmusikant Høeg, var en habil fløytist.<sup>562</sup> Solomenuetten (HNB/238 og 282) er sammensatt av to varianter av samme menuett. Vi ser av plasseringen i manuskriptet at de må ha vært notert på ulike tidspunkt. Balterud kan ha hatt adgang til to skriftlige kilder, eller kanskje han har skrevet ned melodien etter to ulike utøvere. Det er også mulig at det er Balterud selv som har utviklet melodien videre, siden den andre nedskriften (HNB/282) er mer utarbeidet og dekorert enn den første. Inspirert av dette spiller jeg her, særlig i reprisene, med enda flere ornamentter enn opprinnelig foreskrevet i Balteruds bok.

I avsnittet om ornamentikk (5.1.2) redegjør jeg for ulike holdninger blant 1700-tallets komponister på dette området. I denne solomenuetten

---

<sup>562</sup> Se Huitfeldt 1876:69 om konserten i 1767, hvor «Sigr. Høeg» spilte en «Flautesolo».

tar jeg meg til rette, muligens med pedanten Couperins misbilligende blikk fra oven, men i håp om at Marpurg, som jeg tror representerer flertallet, ville ha regnet meg som en utøver i besittelse av *den gode smak*.<sup>563</sup>

For dessuten å knytte en forbindelse til moderne pedagogisk teori (se avsnitt 3.5, særlig 3.5.2): Dette illustrerer hvordan en utøver (her: jeg) opptrer i rollen som «ekspert», som i avgjørende situasjoner handler intuitivt. De fleste av ornamentene ble til i øyeblikket.

De to siste menuettene spilles på barokkfiolin av Elizabeth Gaver. Klangbildet kan derfor sies å være mer tidstypisk enn den første menuetten, hvor Ånon Egeland spiller et instrument «av nyere dato, men med stol og tarmstrenger som på 1700-tallet».<sup>564</sup>

### **05. Contiliong Menue** (blokkfløyte, fiolin og tromme)

Kilde: PB2/44. Arr.: Gorset og Egeland.

I notebøkene står ofte flere typer dansemelodier rett etter hverandre under én tittel slik som her, og som f.eks. i TJH/49 *Engelsk Dants Menuet Borrée* (se CD2/01). Dette kan korrespondere med koreografier hvor ulike danse typer dannet en helhet. I så tilfelle er det underlig at menuettmelodien er skrevet først, men står til sist i tittelen. Den samme melodien heter *Polske Menuet* hos Balterud (HNB/342).

Melodien er notert enstemt både i PB2 og i B, men vi legger til en annenstemme og en tromme. I følge den tekstkritiske metodes tre faser, vil denne endringen finne sted i *emendatio*, hvor feil rettes opp (se avsnitt 3.1). Her er det naturligvis ikke «feil», men et tillegg, og noe som viser vår *holdning* til kildene. Dette er beskrevet i avsnitt 6.1, og kan passe inn på nivå 3 (Hva som *burde* ha vært der). Enkel flerstemthet av denne typen ble sikkert også improvisert, men vi finner lignende annenstemmer i *Hvidts notebok* og i *Ole Aamodts notebok* (se vedlegg 1).

I følge eldre kilder var bruk av tromme i samspill med fele og fløyte ikke uvanlig.<sup>565</sup>

---

<sup>563</sup> Se s. 222f.

<sup>564</sup> Gorset og Egeland 1990:24.

<sup>565</sup> Ibid.:25.

**06. Engels Giga og Engelsk Dantz** (blokkfløyte, tromme og triangel)

Kilder: PB2/63 og JB/3. Arr.: Gorset.

**07. Angloisi** (fløyte, cembalo, gitar og viola da gamba)

Kilder: JM/139, 140, 20 og 131. Arr.: Gorset og Nordisk Barokk Kvartett.

På konserter setter vi ofte slike engelskdanser sammen til en enhet. Det er lite sannsynlig at de to første ble spilt rett etter hverandre til dans på 1700-tallet. De kommer fra forskjellige kilder, og Johannes Bruus engelskdans, den siste av de to, har dessuten sin egen koreografi. Samlingen den er hentet fra heter derfor *Nogle engelske dantzer med sinne Thourer*.

Slike rekkedanser kunne vare lenge, siden alle parene skulle danse seg igjennom alle «turene» (vendingene). Egil Bakka skriver om nødvendigheten av å sette grenser: «Det var nok ikkje utan grunn at Det Stavangerske Klubselskab i 1823 lovfeste at ingen [engelsk]dans måtte ta meir enn ein time».<sup>566</sup> Siden vi både på konserter og innspillinger er mer opptatt av musikkens variasjon (lyttemusikk) enn funksjon (dansemusikk), tar vi ikke den musikalske utfordringen det ville ha vært å spille den samme melodien så mange ganger. *Angloisi* er en suite av fire rekkedanser fra samme kilde, og først og sist hører vi *Fetter Mikkel*.<sup>567</sup> To av de andre melodiene, JM/140 og JM/20, er også å finne i dansesamlingene utgitt av den franske koreografen Feuillet (Paris, 1706 og senere).

**08. Engloise og Engelsk Dantz** (fiolin, fløyte, gambe og cembalo)

Kilder: Carl August Thielo, *Første Samling Af de ODER som paa den Danske Skue-Plads udi Kiøbenhavn ere blevne opførte* (1752) og JM/124.

Arr.: Gorset og Egeland.

**09. Engelis** (fløyte og to fioliner) Kilde: HNB/313. Arr.: Gorset og Egeland.

Den første melodien er kjent fra flere manuskripter som *The Drummer* (England) og *Drømmeren* (Danmark), og i levende tradisjon på Hebridene.

---

<sup>566</sup> Bakka 1978:111. Riktignok gjelder dette tidlig på 1800-tallet, men det er sannsynlig at behovet for en tidsbegrensning ble oppfattet tidligere, ikke minst av musikerne.

<sup>567</sup> Se avsnitt 4.4.2.

Den ble også brukt i syngespillet *Den fortrolige moder*, først oppført i 1750 ved teateret i København.<sup>568</sup>

Vi ønsket å behandle begge disse melodiene som engelsk/irsk/skotsk folkelig materiale, men kompletterte arrangementet av den første melodien med en generalbass fra de dansk/norske 1700-tallskildene. Først spilles basslinjen slik Thielo presenterer den, så kommer Mestmachers variant.

Ånon Egeland er den av oss med mest kjennskap til denne tradisjonsmusikken. Min musikerrolle i denne forbindelse ble ikke diskutert. I utgangspunktet kjente jeg ikke spesielt godt til fløytespill på de britiske øyer, og tenkte at det var bedre å rendyrke det som «lå i fingrene» på mine instrumenter heller enn bevisst å oppsøke dagens engelsk/skotske fløyte-tradisjoner. Innflytelsen av instrumentet som pedagog (se avsnitt 3.5.5) blandet seg nok likevel med vage inntrykk av levende tradisjonsmusikk, for det er sannsynlig at jeg uten å vite det allerede var påvirket av spill på blikkfløyter («tin whistles») og det som nå kalles «Irish flutes» (enkle tre-fløyter fra 1800-tallet).

Dette forholdet gjelder i høy grad også Balterudmelodien *Engelis*, som har etterskriften «Christiania den 6te Feb 1762». Om Balterud hørte den der og da, eller selv komponerte den nettopp denne dagen, er uvisst. Arrangementet og spillestilen er også her inspirert av musikkarven fra de britiske øyer, med nyskrevne annen- og tredjestemmer. Disse er så enkle at de på 1700-tallet sikkert ble improvisert, men til dette opptaket ble de «komponert».

#### **10. Schomager Dantz** (fløyte og cembalo) Kilde: JM/73. Arr.: Gorset.

Dette er et godt eksempel på hvor vanskelig det er å plassere melodier i kategorier. Jeg har kalt *Schomager Dantz* en Engelskdans/Kontradans, men slik den spilles her, med stor rytmisk frihet, er den i høyeste grad blitt til et Spillestykke. For å gi melodien et karakteristisk preg ønsket vi å utforske tempovariasjoner, og dermed løsrive den helt fra sin sannsynligvis opprinnelige koreografiske sammenheng.

---

<sup>568</sup> Opplysninger fra Gorset og Egeland 1990:22. For dateringen av premieren, se Jensen 2010.



### 11. *Engels Dantz* (fløyte, perkusjon og mandola)

Kilde: JM/65. Arr.: Gorset, Jensen og Solberg.

I denne innspillingen var vi ikke opptatt av å være historisk korrekte, og brukte mandola som akkompagnementsinstrument. Vi vet at cister, et lignende strengeinstrument med metallstrenger, var på mote i Skandinavia på slutten av 1700-tallet, noe notebøkene til Mette Kirstine Dedekam og Edvard Storm vitner om.<sup>569</sup>

Denne fengende melodien har i vår tid slått rot i det norske folke-musikkmiljøet. Leiv Solberg, kjent spelemann, lektor og musikkformidler i NRK, tok med seg melodien videre i sitt musikerliv etter innspillingen med Byttingen i 1990. Han lærte den bort til folkemusikkstudentene ved Norges musikkhøgskole på et seminar, og noen år senere spilte de den på konsert. Den ble så brukt på skolekonsertturné for Rikskonsertene.<sup>570</sup> Her ser vi et interessant eksempel på både muntlig og skriftlig overlevering (se avsnitt 4.2.1): Jeg lærte melodien ved hjelp av notene i *Mestmachers notebok*, Leiv Solberg lærte den «på øret» av meg, og overleverte den i sin tur videre ved å spille den for andre. Det betyr også at den «nye» versjonen ikke lenger inkluderer Mestmachers basslinje og akkorder. Denne traderingshistorien illustrerer tydelig melodiens makt.

### 12. *pol* og *pol* (cembalo solo) Kilder: NHC/87 og NHC/88.

Den første av disse *pol*[onesene] beskrives i et eget avsnitt (4.4.1), ikke minst pga dens forbindelse med levende norsk folkemusikk. Den andre melodien, også kalt *pol*, har også en avlegger i norsk tradisjonsmusikk; den er svært lik visa *Samtale imellom Kong David og Profeten Nathan* i Øystein Gaukstads *Toner fra Valdres*.<sup>571</sup> Den var dessuten godt kjent i Finland og Sverige, og Carl Michael Bellman brukte en variant av melodien til sin tekst *Mina björnar, samlen eder*, nr. 20 i *Fredmans sånger*.<sup>572</sup> Melodiene spilles ganske enkelt som de står, men med enkelte ekstra triller og forslag. At det

---

<sup>569</sup> Se vedlegg 1.

<sup>570</sup> I følge telefonsamtale med Leiv Solberg, 4/5/09.

<sup>571</sup> Se Gaukstad 1973:23 og noteeks. 69.

<sup>572</sup> Se Dencker 1929.

var vanlig blant enkelte klaverspillere, men ikke alltid anbefalelsesverdig, å dekorere litt ekstra, bekrefter Carl August Thielo i 1746:

En vis Secte af Claver-Spillere er i den Tanke, at naar de slog een Node an, foruden at tilføye den en Maneer [ornament], begik de en heslig Feyl, de forderve heller Melodien saaledes, at man formedelst lutter Maneerer neppe kand kiende Melodien af Stykker. Man var endda fornøyet naar de brugte deres udzierende Flikkerie paa behørige Steder, men hvor der skal gøres en Trillo, saa gjøre de en Mordente, og i Steden for et Forslag eller Accent en Sløyfe, og bæver med Tonerne, (nemlig med Tremuletterne) saa jammerlig, at man skulde tænke, man hørde i den koldeste Vinter et Echo af en halv Skok heedsultene Ulve.<sup>573</sup>

### **13. Polonoise, Polonoise, Pols Dans, Pols Dans**

(klavikord, fløyte, gitar, cembalo og viola da gamba)

Kilder: JM/62 og 97, PB2/5. Arr.: Gorset.

Det er interessant at en og samme melodi noteres både i dur og i moll. Dette fenomenet kan også påvises i velkjente 1600-tallskilder som John Playfords *Dancing Master*, hvor det finnes melodier i flere tonale varianter. I forordet til den nye utgaven av disse samlingene, som først ble trykt i London i perioden 1651–1728, skriver Jeremy Barlow:

The way in which tunes were changed from the minor to the major mode and vice-versa is intriguing. Some of the changes may simply have been corrections, others the result of editorial taste. When one takes into account sources of the tunes outside *The Dancing Master* there can be no doubt that a flexible attitude existed towards the modality of popular tunes in the 17th century.<sup>574</sup>

Også i de norske kildene kan det virke som om dur eller moll ikke var den mest stabile, eller mest identifiserbare, egenskapen ved en melodi. Mestmacher skriver den i moll, og i PB2 står den i dur. Vi har valgt å presentere den på begge måter. Etter en kanskje overtydelig pedagogisk gjennomgang av tre versjoner hentet fra JM og PB2, følger en mulig syntese på historisk grunnlag med en nyskrevet basslinje inspirert av bassene i JM/62 og 97. Dersom flere musikere kjente melodien, slik det jo fremgår av kildene, kunne resultatet gjerne blitt til noe slikt som denne siste versjonen. Det forutsetter riktignok enighet om tersens størrelse.

---

<sup>573</sup> Thielo 1746:29. Det kan også sees i sammenheng med den tidligere diskusjonen om Couperins og Marpurgs forhold til ornamentikk. Se bla. a. kommentar til CD1/1–4.

<sup>574</sup> Barlow 1985:10.

**14. *Pollonesse*** (fløyte og to fioliner)

Kilde: HNB/267. Arr.: Gorset og Egeland.

**15. *Polonesse*** (to fioliner) Kilde: HNB/341.

Hos Balterud brukes titler som *P*, *Paals Dans* og *Polonesse* om hverandre, og navnebruken ser ikke ut til å indikere større eller mindre folkelig opphav. Selv om nettopp denne første melodien heter *Pollonesse*, ligner den på tradisjonsmusikk og behandles deretter, både i arrangement og spillestil. Det er stort sett samme melodi som spilles av alle tre medvirkende, men med et sterkt innslag av løse strenger og tilsiktet unøyaktighet.

Den andre melodien med samme navn kan godt kalles en «sextondels-polska», slik den beskrives nærmere i avsnittet om Balterud (4.1.2), og som klinger svært svensk. Det er slående likheter mellom slike tradisjonelle samspillsformer vi også kan høre i dagens Sverige, med sine karakteristiske parallelle terser og sekster, og en del av duettene vi finner i *Balteruds notebok*. Det er kanskje ikke så rart, tatt i betraktning at Aurskog ligger svært nær svenskegrensen. Begge stemmene spilles her slik de er notert i manuskriptet.

**16. *March*** (to militærfløyter og trommer)

Kilde: TJH/2. Arr.: Gorset og Innervik.

**17. *Christian Marchs* og *Marsch*** (viola da gamba solo, piccolofløyte, cembalo og tromme) Kilder: PB1/16 og JM/64. Arr.: Gorset.

Denne melodien var godt kjent under navnet *Christian Marchs* og er sannsynligvis identisk med den beryktede *Dragoner March*.<sup>575</sup> Varianten i *Hvidts notebok* er notert som duett.

Her er påfallende mange ornamenter, som alle faktisk står notert med små tegn i TJH, og som her spilles stort sett på riktig sted. Dette er sjelden kost i manuskripter tilrettelagt for melodiinstrumenter, men mer vanlig i musikk for tasteinstrumenter, slik det demonstreres i CD1/12 og 20. Riktig så mange ornamenter som foreskrives her var nok ikke vanlig å høre når marsjen ble brukt til troppeforflytninger. For oss virker det som om ornamentene står i veien for melodien, men jeg er tilbøyelig til å tro at vi i våre

---

<sup>575</sup> Se avsnitt 4.3.4 om marsjer, spesielt s. 173.

dager fremdeles ikke gjør nok for å venne oss til en slik instrumental praksis. Den samme marsjen står i tabulatur for bassgambe i PB1, og dette blir absolutt en innendørsvariant. Ornamentene er, som i TJH/2, indikert med symboler.<sup>576</sup> Til slutt følger Mestmachers nedskrift av melodien.

Denne marsjen fremtrer her i to svært forskjellige kontekster, den ene nært forbundet med yrkesutøvelse (militærvesenet), og den andre med hyggemusikk i et velstående hjem, for eksempel hos kjøpmann Mestmacher. Instrumenteringen og arrangementet bærer preg av dette. Fløyta som benyttes i den første utgaven av marsjen er en kopi av en militærfløyte som ofte ble brukt sammen med tromme for å gi signaler ute i felten. Den er sylindrisk, er laget i ett stykke, har seks fingerhull og ingen klaffer, og kan spilles sterkt. I den andre versjonen spiller jeg på en 1700-talls utgave av en piccolofløyte. Den er, som den vanlige barokkverrfløyta, konisk, bygget i fire deler, og har én klaff.

Om disse to instrumentene skriver Michel Corrette i sin fløytelærebok fra 1735: «Militærfløyta er som barokkfløyta bortsett fra at den er sterkere og klangen er skarpere og lysere, og den er kortere [...]». Senere forteller han: «Man har presentert i Paris små tverrfløyter i oktaven [en oktav høyere enn vanlig] som har en sjarmerende virkning [i musikk som er] laget spesielt for fløyte [...]»<sup>577</sup> Etter hvert ble disse piccolofløytene, som har en mykere klang enn militærfløytene, tatt i bruk i orkestre. Jeg ønsket å vise at de også fungerer i mindre ensembler.

I de tidlige opptakene med perkusjon (hentet fra *For Borgere og Bønder* og *Prim*) har tromme og triangel vært brukt på det vi kan kalle en «vanlig», akkompagnerende måte, med enkle og repetitive figurer som ikke tilfører melodien noe annet enn støttende rytmiske impulser. Under arbeidet med avhandlingen har jeg blitt nærmere kjent med den norske trommeslåttstradisjonen som i stor grad bygger på Johannes Sundvors (1871–1941) samlerarbeid og beskrivelser.<sup>578</sup> Her er ikke plass til en om-

---

<sup>576</sup> Se ill. 3 og 4.

<sup>577</sup> «Le Fifre ne differe d'avec la Flute Allemande qu'en ce qu'il parle plus fort, que ses sons sont plus aigres, et plus éclatans, et qu'il est plus court [...] On fait présentement à Paris des petites Flutes Traversieres à l'Octave qui sont un effet charmant dans [...] les Concerts faits exprès pour la Flute.» Corrette 1975 [1735]:11.

<sup>578</sup> Mer om trommeslåtter i *Mistereggen* 2001, se særlig avsnittet *Sundvortradisjonen*, s. 81f. Takket være sønnesønnen Eirik Sundvor sirkulerer Johannes Sundvors manuskripter i det norske slagverkmiljøet

fattende redegjørelse for denne tradisjonen, men en del av slagverkeren Birger Mistereggens definisjon bør siteres:

Idiomatisk for trommeslåttene er en kontinuerlig underliggende virvel, som danner en klangbunn. I forgrunnen av denne klangbunnen spilles en tematikk eller «melodi» i form av aksentuerte enkeltslag. [...] Trommeslåttspillet er et bordunspill. Tematisk består trommeslåttene av rytmiske celler basert på forskjellige kombinasjoner av enkle og doble slag.<sup>579</sup>

Et mål har vært å undersøke om denne type trommespill egner seg for samspill i notebokrepertoaret, og innspillingene med Kjell Tore Innervik er det foreløpige resultatet av disse eksperimentene. Trommestemmen i den første versjonen av marsjen er bygget på Sundvors nedtegnelser av gamle slåtter for tromme. Her er det ofte at trommen fungerer nesten som et melodiinstrument, og derfor lar vi trommestemmen ta opp i seg elementer fra marsjmelodien. En tremolofigur fungerer som en bordun. I tillegg spilles det lett ornamentert med det som i slagverksterminologi kalles ruffer og sleipslag, og med små rytmiske endringer. Taktslagene betones kraftig. Trommen er en gammel tretromme med diameter på ca. 17 tommer, oppspent med hjorteskin og påmontert en snare av hestetagl. Den klinger dypere enn en moderne marsjtromme og spilles med tunge trommestikker. Det er to trommer og to fløyter på dette opptaket.

Et rytmisk poeng ved notasjonen i TJH/2 er drøftet tidligere.<sup>580</sup> Jeg lot meg inspirere av den her omtalte *inegaliteten*, men marsjens tempo og en avslappet musisering talte imot en altfor tydelig markering av denne.

### **18. Strömsöe March** (militærfløyte og tromme)

Kilde: TJH/16. Arr.: Gorset og Innervik.

### **19. Bragnæs March** (militærfløyte og tromme)

Kilde: TJH/14. Arr.: Gorset og Innervik.

Mangelen på kilder når det gjelder 1700-tallets militærmusikk fra er, som tidligere nevnt, påtagelig, derfor er de fem marsjene i TJH som har klar referanse til norske steder ekstra kjærkomne. To av dem kalles *Strömsöe March* og tre *Bragnæs March* (TJH/14–17 og TJH/19). I Strømsø og Brager-

---

<sup>579</sup> Ibid.:4.

<sup>580</sup> Se avsnitt 5.1.3, spesielt s. 225.

nes var militære avdelinger stasjonert, og det er rimelig å anta at disse marsjene hadde en tilknytning til disse.<sup>581</sup>

Det er bare melodiene som er overlevert. Ved å kombinere disse med trommestemmer inspirert av trommeslåttstradisjonen har vi forhåpentligvis funnet tilbake til noe som kunne ligne fløyte- og trommespill på 1700-tallet. I *Strömsöe March* brukes en av Sundvors trommemarsjer som utgangspunkt, lett tilpasset pga melodiens lengde. I den andre marsjen er håndsettingen inspirert av amerikanske tradisjoner, slik de er dokumentert i Bruce og Emmets *The Drummers' And Fifers' Guide* fra 1861, men trommestemmens «melodi» er hentet fra *Trondhjemmaren*, en marsj som i følge Sundvor stammer fra en «Tambur paa Vardø i 1854-55. Tamburen var fraa Trondhjem».<sup>582</sup> Den passet oppsiktsvekkende godt sammen med *Bragnæs March*.

## **20. Morky og Murchie** (cembalo solo, fløyte og cembalo)

Kilder: JDBa2/s. 14 og C/22. Arr.: Gorset.

Det er blitt hevdet at denne melodien er skrevet av J.S. Bach.<sup>583</sup> Dette er en av tidens aller mest utbredte melodier, og blir med rette kalt en *Gassenhauer* (landeplage) av musikkritikeren og komponisten Marpurg i 1761.<sup>584</sup> Vi tillater oss en banal og direkte modulasjon mellom de to variantene. Denne vendingen omtales i 1700-talls litteraturen som en *fettermikkel* (se avsnitt 4.4.2).

Den første varianten av denne melodien er så rikt dekorert at dersom alle ornamentene skal spilles, får dette store konsekvenser for tempoet. Det kan også tenkes at notasjonen i dette tilfellet like gjerne beskriver Johan Daniel Berlins egen kompetanse i faget, og ikke noe som absolutt må imiteres av andre. Derfor følger heller ikke cembalisten Thilo Reinhard teksten til punkt og prikke. Hos Calmar står den samme melodien nesten uten ornament, og egner seg godt for fløyte og cembalo.

---

<sup>581</sup> Mer om dette viktige områdets rolle i norsk 1700-talls historie i avsnittet om *Hvidts notebok*, se særlig s. 142.

<sup>582</sup> Opplysninger og faksimile i *Mistereggen* 2001:106.

<sup>583</sup> Om Bach som mulig opphavsmann, se Spitta 1885:92ff. Etter å ha vurdert tidligere teorier er hans konklusjoner overveiende negative.

<sup>584</sup> *Ibid.*:92.

**21. Aria. Naar man beseer og lærer** (blokkfløyte, lutt og viola da gamba)  
Kilder: JM/46, PB2/13 og C/71. Arr.: Gorset.

Det er sannsynlig at denne melodien har vært brukt i et syngespill, men ingen referanse er dukket opp. Siden det ikke står tekst i noen av kildene, fremføres melodien instrumentalt, som et Spillestykke. Første vers er bygget over Mestmachers bass, deretter følger Calmars versjon. Begge gjenomspillingene utsmykkes med ornamenter.

**22. Jeg var knapt een halvvoxen Tøs og Gigue** (sang, cembalo og fløyte)  
Kilder: C/66 og JM/98. Arr.: Gorset.

Denne melodien ble brukt i syngespillet *Myndlingen*, oppført i København i 1750. Her presenteres teksten til tredje vers, slik den er nedskrevet i *Calmars notebok*. Melodien er komponert av J.H. Freithoff og opptrer både som gigue og menuett i andre kilder. At Calmar nøyde seg med å skrive ned vers tre, kan tyde på at det var nettopp dette som var mest kjent. I en dansk kilde, *Brødrene Basts nodebog*, er også bare dette ene tekstverset overlevert.

I instrumentalversjonen *Gigue* (JM/98) spiller vi med vilje en asymmetrisk frase i annen del, slik det faktisk står i notene, men at annen del mangler en halv takt kan naturligvis like godt være en skrivefeil. Argumentet for dette er at akkurat der det mangler noe er det gjentagende melodibevegelser som lett lar seg forveksle i en avskriftsprosess. («Hvor langt var jeg kommet, egentlig?») I all tolkning må slike forhold vurderes: Hva er feil og hva er særpreg? Dette er grunnleggende i enhver edisjonspraksis, men også i muntlig overlevering og i all levende musikkgjengivelse. Ordet «levende» viser hvor vanskelig det er å bli enige. I egen praksis diskuterer jeg ofte forholdet mellom skrivefeil/trykkfeil og intensjon med mine medmusikanter. Vi får nesten aldri et klart svar på spørsmålet som jeg stilte til slutt i avsnitt 4.4.1 om melodien *Karileiken*: Når blir «feil» til «tradisjon»?

### **23. *Aria del Kingo. Kaldet Lundinae Yndighed***

(cembalo, sang, barokkgitar og viola da gamba) Kilder: NHC/35 og C/61.

### **24. *Se dagen bryder frem med magt*** (sang og cembalo) Kilde: C/93.

Salmedikteren Thomas Kingos friervise *Chrysillis du mit Verdens Guld* ble skrevet rundt 1670 og har 16 vers. Vi fremfører bare det første, som er gjengitt under notene i *Calmars notebok*. Som forspill spilles en ornamentert instrumentalversjon, *Aria Grysillis*, fra NHC. En god melodi tjener mange formål. Den andre teksten til samme melodi er en salme hentet fra Hans Adolph Brorsons *Troens rare Klenodie*. Dette arrangementet fra *Calmars notebok* er tilpasset teksten og har en annen basslinje enn *Aria del Kingo* (CD1/23). Også her er første verset skrevet under notene. Siste del i denne varianten går i tredelt takt. Denne melodien, Chrysillismelodien, er viet et eget avsnitt (4.4.5), ikke minst på grunn av de store variasjonene kildene viser når det gjelder takt og rytme (se ill. 47 og 48).

Vi ønsket å vise at slike melodier like godt kunne synges av visesangere som av skolerte sangere innenfor den klassiske tradisjonen, så derfor engasjerte vi Lars Klevstrand til å synge Kingos tekst, og barokksopranen Hanne Mari Ørbæk til å synge Brorsons salme. Det er tydelig at disse to sangerne har ulike idealer. Der Klevstrand i beste visetradisjon retter oppmerksomheten mot enkeltord, har Ørbæk mer kontroll over klangen og de lange linjene. Begge bestreber seg på å gjengi ornamentikken i kildene.

Da *For Borgere og Bønder* ble innspilt, var bakgrunnen for valg av ulike sangere å polarisere ulike sangtradisjoner. Vi hadde først spurt en kjent sanger innenfor norsk tradisjonsmusikk til å synge Kingos tekst, men av forskjellige grunner ble dette umulig. Tolkningene av de to Chrysillis-variantene hadde også da blitt svært ulike, men på andre måter. Diskusjonen i avsnitt 5.3 og 6.2 om tradisjoner og overføringsverdi kaster nytt lys på denne problematikken. Dersom forskjellene mellom oppføringspraktiske tradisjoner blir utydelige, er det heller eksperimenterende sangere vi bør etterlyse, sangere som tør å lete etter nye uttrykksmåter som passer til dette repertoaret. Men som det fremgår ovenfor, er mange av oss instrumentalister ofte skuffet over sangerens forholdsvis konservative syn på klang og stemmebruk (se også avsnitt 3.5.5 om instrumentet som pedagog).



**25. *Aria* og *Ak min rose visner bort*** (klavikord solo, sang, lutt, viola da gamba, fløyte) Kilder: JM/15, NDS/2 og PB2/58. Arr.: Gorset.

Også denne teksten er hentet fra Brorsons *Troens rare Klenodie*. I to av de tre kildene kalles melodien *Aria*, men i *Peter Bangs notebok* viser tittelen tydelig at det er salmemelodien som gjengis. Salmen har opprinnelig 13 vers, men her synges bare tre.

Denne typen melodi ligner veldig på en fransk *brunette*, en svært populær sjanger på denne tiden. Komponisten Michel Pignolet de Montéclair skriver i forordet til sin samling *Brunet[t]es Anciènes et Modernes* at «ingenting er så rørende som å høre disse små visene fra en skjønn stemme ledsaget i enklang av en fløyte [...]», derfor følges hans råd i siste vers.<sup>585</sup>

## CD 2

**01. *Preludium, Amable veincoeur* og *Engels Dants*** (blokkfløyte solo) Kilder: TJH/1, 43 og 49.

Dette korte preludiet minner om lignende musikk i de mange engelske, trykte samlingene for solo blokkfløyte fra rundt 1700, som den tidligere nevnte *The Genteel Companion [...]* (se ill. 23). *Aimable vainqueur*, en melodi fra André Campras opera *Hésione* (1700), hører til «stormaktstidens 10 i topp» i følge en artikkel av Jan Olof Rudén.<sup>586</sup> Engelskdansen forekommer også i JM.

Her forestiller jeg meg en enslig blokkfløytespiller som koser seg med sine favorittmelodier, gjerne i en engere krets. Utgangspunktet er det tidligere siterte innledningsdiktet i *Hvidts notebok*:

Her Er Een Note bog, paa fløytes Lyd og spild,  
for den, som den forstaar, er denne meget snild

---

<sup>585</sup> «[...] car rien n'est si touchant que d'entendir ces petits airs par une belle voix accompagnée a l'unisson par une flûte traversiere [...]». Montéclair, Paris u.å.

<sup>586</sup> Rudén skriver om de mest utbredte melodiene i Sverige på 15-, 16- og 1700-tallet (1976:25).

Gid ieg ved dette kand, Min tid fordrifve saa.  
at ieg af fløyte spild, kand lyden passe paa  
for Eenlighed og ieg, forlystes kan der ved,  
ja ej alleene ieg, Mens ogsaa andre med: [osv.]

Sammen danner disse satsene en suite, og spilles her som ett Spillestykke. Både Campras melodi, som i *Hésione* forekommer både som aria med tekst og som instrumentalmelodi, og engelskdansen er egentlig dansemusikk, men av to ulike typer. Engelskdansen er nok av det enklere slaget, men til *Aimable vainqueur* hører flere avanserte koreografier brukt ved solkongens hoff i Versailles og i Paris. Dette er grunnlaget for min tolkning, og jeg lar meg inspirere av hoffets forkjærlighet for «agrémens» (ornamenter). Som Jacques Hotteterre skriver i sin lærebok *Principes de la flûte traversière [...] fra 1720 (først trykt i 1707)*: «Disse ornamentene er ikke markert i alle musikkstykker, vanligvis bare i dem som læremestrene skriver for sine elever [...]»<sup>587</sup> Deretter følger en liten melodi med de nødvendige tegn. Hvordan disse tegnene skal tolkes forklarer han andre steder i boka og i forordet til sine suiter. Hotteterre fortsetter:

Man kan ikke gi sikre regler om hvor slike ornamenters skal plasseres, det er [den gode] smaken og praksis som lærer oss å bruke dem på riktig måte, heller enn teorien.<sup>588</sup>

Min egen «gode smak» bygger på Hotteterres lærebok og hans musikk, samt den omtalte «pratique», bl.a. innstuderingen og innspillingen av Hotteterres kollega Pierre Danican Philidors (1681–1731) samtlige suiter for fløyte og generalbass.

Philidor er interessant fordi han bruker mange av de samme tegnene som Hotteterre, men unnlater å beskrive hvordan ornamentene skal utføres. Det fremgår av den musikalske sammenhengen at ornamenttegnene ikke kan bety det samme som hos Hotteterre.<sup>589</sup> I første omgang tvinger

---

<sup>587</sup> «Ces agréments ne se trouvent pas marquez dans toutes les Pieces de Musique, & ne le sont ordinairement que dans elles que les Maîtres écrivent pour leurs Ecoliers [...]». Hotteterre 1973 [1720]:37.

<sup>588</sup> «On ne peut guere donner de Regles plus certaines de la distribution de ces agréments, c'est le goût & la pratique, qui peuvent apprendre à s'en servir à propos, plutôt que la Theorie.» Ibid.:37f.

<sup>589</sup> Se Gorset 1997.

dette frem en reflektert gjennomgang av melodien og hvordan den kan ornamenteres, men dette endrer seg over tid: Etter hvert spiller jeg melodier som *Aimable vainqueur* uten å bestemme på forhånd hvordan de skal formes og dekoreres.<sup>590</sup> Så også her: Dette opptaket presenteres uten redigering og klipp, og representerer en av prinsipielt sett utallige versjoner. Derfor demonstrerer det også min oppfatning av repertoaret i notebøkene som skisser og øyeblikksbilder, ikke ferdige eller uferdige «verk».<sup>591</sup>

**02. Sarabande** (fløyte, viola da gamba, cembalo og lutt) Kilde: JM/5.

**03. Menuet** (fløyte, viola da gamba, cembalo og lutt) Kilde: JM/5.

**04. Gigue** (fløyte, viola da gamba, cembalo og lutt) Kilde: JM/5.

Slik de er plassert i *Mestmachers notebok* ser satsene *Sarabande Menuet Gigue* ut til å høre sammen. I første og siste sats legger vi til en *petite reprise*, en gjentakelse av de siste taktene, noe som ofte forekommer i fransk musikk fra denne tiden. Menuetten minner mye om Händels musikk, særlig siste sats fra Hallenser sonate nr. 2 (HWV 375, også for fløyte og generalbass), men jeg har ennå ikke funnet den blant hans verk.

Ved hjelp av ornamentikken, som er mer omfattende enn manuskriptet foreskriver, fremhever vi de velklingende melodiene. I første sats lar vi også bassgamben spille melodien og ikke, som i normal praksis, forsterke bassstemmen. Denne basslinjen er faktisk ikke så veldig spennende, så heller enn å åpenbare musikkens svakheter, gjør vi som dyktige musikere på 1700-tallet: forbedrer originalen.

**05. Viole de Span og Paspie** (blokkfløyte, viola da gamba, cembalo og lutt) Kilde: TJH/48 og 42. Arr.: Gorset.

Hvidts La Folia-variant har ingen basstemme, men siden mine medmusikanter på denne konserten inkluderte dyktige utøvere på lutt, cembalo og viola da gamba, skrev jeg en bass inspirert av Folia-komposisjonene til Corelli, Vivaldi og Marais. I tillegg studerte jeg variasjonene hos Calmar og i NHC. Heldigvis var vi i stand til i stor grad å ignorere dette forarbeidet og i

---

<sup>590</sup> Se også kommentarer til CD1/01–04.

<sup>591</sup> Se avsnitt 3.1 om den tekstkritiske metode, særlig s. 36.

stedet improvisere forholdsvis fritt etter variasjonenes karakter. De siste variasjonene er preget av mindre aktivitet enn de foregående, så det var naturlig å fortsette med en ny melodi, en *passepied*, også kjent fra mange andre norske og utenlandske kilder. Bare melodistemmen er nedtegnet i *Hvidts notebok*. Basstemmen er komponert av meg med basis i andre samtidige kilder. Utarbeidelsen av dette arrangementet kan derfor sies å være enda et eksempel på den tekstkritiske metodes *emendatio*.

## **06. *Paspie*** (militærfløyte og tromme)

Kilde: TJH/42. Arr.: Gorset og Innervik.

Her hører vi den samme *passepieden* (som over) i en annen utgave, denne gangen slik den kunne ha vært spilt av militærmusikere på aftenens ball:

Hver morgen spiller oboistene [fellesnavn for militærmusikerne] foran offiserenes kvarter en marsj som faller i smak, en *entrée* og et par *menuetter*, som obersten liker spesielt godt. Og om kvelden gjentar dette seg, eller dersom obersten har gjestebud, lar de seg høre på fioliner, *gamber*, *blokkfløyter* og andre instrumenter.<sup>592</sup>

Dette sitatet er hentet fra Hans Friedrich von Flemings bok *Der vollkommene teutsche Soldat* (Leipzig 1726), men kunne ha relevans også i den dansk-norske hær. Spørsmålet er: Dersom de samme musikerne spilte de samme melodiene, riktignok med andre instrumenter, ute om morgenen og inne i ballsalen om kvelden, i hvor stor grad spilte de annerledes?<sup>593</sup> Instrumentene i seg selv måtte bety mye; som vi hører i disse to opptakene er en «militærpipe» noe helt annet enn en «flûte douce», og fravær eller tilstedeværelse av tromme er absolutt med på å forme fraseringen.

Også her er trommespillet basert på Sundvors manuskript. Utgangspunktet er en sekstolbasert grunnrytme som Sundvor beskriver som en

---

<sup>592</sup> «Es machen die *Hautboisten* alle Morgen vor des Obristen-Quartier ein Morgen-Liedgen, einem ihm gefälligen *March*, eine *Entree*, und ein paar *Menuetten*, davon der Obriste ein Liebhaber ist; Und eben dieses wird auch des Abends wiederholet, oder wenn der Obriste Gastgebothe oder *Assembleen* anstellt, so lassen sie sich auf *Violinen* und *Violons*, wie auch *Fleutendoucen* und andern Instrumenten hören.» Sitert etter Owens 1995:335.

<sup>593</sup> Se diskusjonen i avsnitt 5.3.

«mjuk» utgave av reveljen; han kaller den også en variant i moll.<sup>594</sup> Melodien følges forholdsvis nøye. De hørbare hemiolene mot slutten av opptaket er imidlertid vår egen idé, basert på danserytmene fra 1700-tallet.

**07. Hallingen** (blokkfløyte, barokkfiolin, tromme)

Kilde: PB2/49. Arr.: Gorset og Innervik.

**08. Haappern** (blokkfløyte, barokkfiolin, tromme)

Kilde: PB2/28. Arr.: Gorset og Innervik.

Dersom vi regner med at *Peter Bangs notebok* ble til rundt 1750, er dette en av de tidligste nedskriftene vi har av en halling. *Haappern* er en springarlignende melodi i tretakt.

Ideen med kombinasjonen av fele, fløyte og tromme er å gjenskape en mulig konstellasjon av arbeidsløse «fuskere» på jobb: en oppsagt militærmusiker eller to (fløyte og tromme) og en stadsmusikantsvenn (fele), som hadde oppgitt tanken på å fullføre læretiden eller latt seg friste av lettjente penger. Stadsmusikanter, fuskere og militærmusikere er nevnt mange ganger tidligere, men det er særlig omtalen i Hernes' bok (se 2.2) som ga meg inspirasjonen til dette «ensemblet». Det er sannsynlig at musikersvennen kunne lese noter, selv om han kanskje ikke hadde fullført sine studier (som f.eks. Calmar, se avsnitt 4.1.4). Militærmusikerne derimot, lærte iallfall sine signaler, og kanskje også annen musikk, via muntlig overlevering. Derfor falt det naturlig å spille inn disse dansene uten noter og uten redigering, og med improviserte annenstemmer.

Trommespillet i *Hallingen* er svært fritt. I *Haappern* er det basert på Sundvors revelje i dur.

**09. Field Tantzen, Field Tantz og Syv-spring** (klavikord solo)

Kilder: NHC/43 og 45, JM/49.

Forstavelsen «Field» peker på noe folkelig. De to første melodiene er påfallende lik langeleiksmusikk, særlig den første, med sin bordunstemme i bassen.

---

<sup>594</sup> Benevnelsene *dur* og *moll* i forbindelse med trommeslåtter har ingenting med tonalitet å gjøre, men refererer til durus (latin for *hard*) og molle (latin for *myk*).

*Syv-spring* er kjent i levende tradisjon i Norge, både som slått og som dans.<sup>595</sup> Melodien finnes også i senere danske kilder. På 1700-tallet var nok *Syv-spring* en engelskdans/kontradans med sin egen koreografi. Den ble senere brukt som folkedans, og gjerne også med tromme. Mistereggen drøfter Sundvors opptegnelser av trommeslåtter med samme navn, og redegjør for utbredelse og omtale i europeisk folkedans- og folkemusikk-litteratur.<sup>596</sup>

Fremført på klavikord klinger denne «folkemusikken» både naivt og subtilt, og minner oss om en svært kunstferdig imitasjon av naturen. Mens komponistene ved det franske hoff imiterte sekkepiper og dreielirer, var det tydeligvis langeleiken som var forbildet lenger nord. Her behandles melodiene som Spillestykker, og med store tempovariasjoner. Når dansemusikk fremføres løsrevet fra «selve dansen» eller koreografien, må forholdet til tempo og takt vurderes på nytt. Likevel leter vi etter et betoningsmønster som har en stimulerende virkning på det musikalske uttrykk, også når det som her «reduseres» til lyttemusikk (se diskusjonen om dansemusikk i avsnitt 4.2.8).

#### **10. Garsenhauer** (blokkfløyte, to fioliner og tromme)

Kilde: PB2/1. Arr.: Gorset og Egeland.

Bygget over en ekstremt enkel akkordrekke bestående av tonika, subdominant, dominant og tonika, gjorde *Bergamasca* nytten som utgangspunkt for utallige melodier og visestubber helt fra 1500-tallet til vår egen tid. Ikke rart den kalles landeplage (tysk: Gassenhauer).<sup>597</sup> Som *La Folia* var *Bergamasca* en av de mest brukte utgangspunktene for improvisasjon, og den lille 8-taktige nedtegnelsen i PB2 blir utbygget med improviserte mellomspill. Som i alle opptakene fra *For Borgere og Bønder* er improvisasjonene stort sett innøvd på forhånd. Som nevnt er det først på de senere innspillingene jeg forholder meg friere til dette.

---

<sup>595</sup> Se s. 177.

<sup>596</sup> Se Mistereggen 2001:88f.

<sup>597</sup> Det ser ut til at Peter Bang insisterer på å kalle den Garsenhauer (med r).

### 11. *Revelle* (cembalo solo) Kilde: NHC/103.

Melodien med de mange navn (*Revelle*, *Musette*, *Bourlesque* og *Boure*) må også ha vært en landeplage, siden den forekommer i så mange notebøker, bl.a. i Johan Daniel Berlins manuskripter (JDBa1–3) og i *Balteruds notebok*. I NHC er *Revelle* et flott lite cembalo- eller klaverstykk, men Balterud skrev ned bare melodien. Det kunne naturligvis også hende at noen kunne akkompagnere Balteruds fiolinspill uten noter, men jeg er tilbøyelig til å ta også dette til inntekt for melodiens gjennomslagskraft.

### 12. *Leyer-Tantz* (blokkfløyte, fiolin, cembalo og dreielire)

Kilde: NHC/81. Arr.: Gorset og Egeland.

Det er ganske sikkert dreielire (Leyer) det siktes til i tittelen, og vi har derfor brukt dette instrumentet i arrangementet. De franske dreielirene fra høybarokken var ofte svært rikt dekorert og ble traktert av de fineste frøknere når de lekte «tilbake til naturen» i slottshagene. Dette eksemplet illustrerer at de kulturelle impulsene av og til gikk begge veier, ikke bare fra den kulturelle elite til folket, slik vi ofte tar for gitt, men også motsatt vei. I følge Peter Burke er dette også nevnt i Redfields teori om den store og lille tradisjon.<sup>598</sup>

### 13. *Hallingen til Wolfgang* (blokkfløyte, hardingfele, dulcimer)

Kilde: *Jens Smeds notebok*. Arr.: Gorset, Ingholm og Jensen.

Det er en utbredt oppfatning at denne skal være komponert av W.A. Mozart (1756–91), men melodien var kjent i Frankrike allerede i første halvdel av det 18. årh.<sup>599</sup> Den kalles *Halling* i noteboka til Jens Smed (1804–88) fra Røros, som vi brukte som utgangspunkt for vårt arrangement. Den står også i *Mestmachers notebok* som JM/48 *Aria*.

Vår idé her, som ellers på denne CD-innspillingen med det vi kalte «arrangert folkemusikk» (jf. CD1/11 og CD2/20), var å skape et moderne arrangement med de instrumentene vi hadde til rådighet.

---

<sup>598</sup> Se diskusjonen s. 18f.

<sup>599</sup> Opplysninger fra *Neue Mozart Ausgabe*, se Fischer 2010.

**14. Reinlender** etter Knut Juveli (sjøfløyte)

Kilde: Egen transkripsjon av privat opptak av Knut Juveli.

**15. Reinlender** med Hilmar Alexandersen (fele).

Opptak fra Norsk folkemusikksamling.<sup>600</sup>

Disse opptakene er tatt med for å vise hvor variert variantene av samme melodi kan bli, fra den engelsk/franske kontradansen *Angloise* (CD1/07), via tyske *Gestern Abend war Vetter Michel da* (CD2/16), og til disse reinlenderne fra det norske runddansmiljøet.

Knut Juveli (1865–1956), fra Numedal, er en av de siste av de få sjøfløytespillerne vi har lydopptak av. Opptakene er av svært vekslende kvalitet, og det kan være vanskelig å forstå hans intensjoner. Når jeg spiller min versjon etter Knut Juveli, er intensjonen å fremføre denne melodien på folkemusikkvis. Steinar Ofsdal og Per Midtstigen har arbeidet mye med Juvelis slåtter og spilt inn det meste av det overleverte sjøfløyterepertoaret på nytt på CD-en *Sjøfløyta*.<sup>601</sup> Jeg er påvirket både av Ofsdals og Midtstigens innspilling og av Juvelis originalopptak. Hilmar Alexandersen fra Steinkjer fremfører så sin versjon av reinlenderen, med et par tekstlinjer aller først.

**16. Herr B.xxx: Variasjoner over «Gestern Abend»** (fløyte solo)

Kilde: DKB, Kbh. Gieddes samling I, 26 mu 6210.2934. Arr.: Gorset.

Det finnes utallige variasjonsverk bygget på denne melodien. Wernickes ambisiøse prosjekt er tidligere nevnt.<sup>602</sup> Det finnes også flere lignende, litt enklere, variasjonsrekker for fiolin i Dansk Folkemindesamling. På konsert har vi i Nordisk Barokk Kvartett av og til spilt dette stykket med et akkordinstrument og bassgambe, men siden akkordene er så enkle og basstemmen ikke er tilpasset hver enkelt variasjon, har jeg sløffet bass og akkorder denne gangen.

Vi vet ikke hvem herr B.xxx er. På 1700-tallet var det vanlig å anonymisere opphavsmenn på denne måten, både når det gjaldt litteratur og musikk. I slike tilfelle er det ikke uvanlig at den første bokstaven er korrekt,

---

<sup>600</sup> NRK-magn. 1623/10.

<sup>601</sup> Slager HCD 77038, utgitt 1989.

<sup>602</sup> Se s. 194 for mer om Wernickes *Arietta* [...].



og derfor kan medlemmer av både Bach-familien og Benda-familien være mulige kandidater.

**17. *Stutar-Kari*** med Erling Kjøk (fele).

Opptak fra 1970 i Norsk folkemusikksamling.<sup>603</sup>

Melodien blir drøftet i et eget avsnitt (4.4.1). I denne sammenheng kan det være interessant å rette oppmerksomheten på den ujevne tretakten i Erling Kjøks spill. Dersom vi belyser dette fenomenet med et par eldre sitater om polsdans og springdans (springleik), aner vi en linje som muligens går et stykke bakover i tid. Lars Roverud forteller at

Nationaldandsene, *Polskdands* og *Halling* spille Mange meget færdig og net, men, for deres besynderlige Character Skyld - helst den første, som ei engang kan sættes rigtig paa Noder -, have de ei synderlig Interesse uden for Norskfødte, især dem, som ere opdragne paa Landet.<sup>604</sup>

Kan det være fordi de ikke helt passer inn i en vanlig noterbar tretakt at de ikke kan «sættes rigtig»? Anders Heyerdahl skriver om musikken i Aurskog:

De ældste Dandse her var visstnok Springdands og Halling. Springdansen spilles med en egen Rhythmus, som bestod i at gjøre 1ste og 2den Fjerdedel i hver Takt længere eller iallefald betone dem stærkere enn den tredje.<sup>605</sup>

Roverud skriver om musikklivet rundt 1800, og Heyerdahls bok er fra 1882, men handler om gamle dager. Spørsmålet melder seg: Er det verdt å utprøve lignende måter å spille 1700-tallsmusikk på? Vi har klare paralleller til slik rytmisk asymmetrikk i valsespill, slik det har utviklet seg på 1800-tallet. Dette er en idé for videre studier.

**18. *Springleik*** med Øystein Lillesæther (enrader).

Privat opptak fra ca. 1960.

Når denne melodien, *Karileiken*, (ref. CD1/12 og CD2/17) spilles på enradertrekkspill, blir harmoniene radikalt forenklet. Her er det ingen tvil: Melodien spiller hovedrollen.

---

<sup>603</sup> NFS Td 1222.

<sup>604</sup> Roverud 1815:20.

<sup>605</sup> Heyerdahl 1882, sitert etter Gorset og Egeland 1990:7.

### **19. *Den Beske Død*** (sang, fløyte, lutt, gambe og perkusjon)

Kilder: Tekst fra *Svanings Haandskrift* (København ca. 1580), og melodi fra Anders Christensen Arreboes *Dauids Psalter* (København? 1627). Arr.: og mellomspill: Gorset.

Dette er et eksempel på den tidlige Folia-typen.<sup>606</sup> Kildene er fra 1600-tallet, men melodien, og kanskje også teksten, var kjent også på 1700-tallet, derfor er dette aktuelt materiale.

Mellomspillene ble komponert, men burde ha vært improvisert. Da opptaket fant sted (1995) var dette ikke naturlig for meg. At jeg nå, iallfall på konsert, gjerne improviserer slike mellomspill, skyldes ikke minst arbeidet med melodiene fra notebøkene.<sup>607</sup> Reservasjonen «iallfall på konsert» har sammenheng med opptakenes permanentet. Konsertopptaket av Foliamelodien fra *Hvidts notebok (CD2/5)* er det nærmeste jeg kommer en slik holdning til fri utfoldelse over en akkordrekke.

### **20. *Folia Halling*** (fløyte, fele, dulcimer, mandola og perkusjon)

Kilde: Halling etter Kristian Stenstuen fra Heidal i Gudbrandsdalen (opptak i Norsk folkemusikksamling). Arr.: Gorset, Jensen, Ingholm og Solberg.

Dette er en litt østlig inspirert versjon av den sene Folia-typen i et moderne folkemusikkidiom. Se diskusjonen omkring holdninger til tradisjoner og kilder (6.1). Dette kan kalles et fritt, på grensen til hensynsløst, arrangement av en tradisjonell halling. Vi *har* imidlertid tatt hensyn til tempo.

### **21. J.H. Roman: *Larghetto/Andante/Adagio* og *non presto***

(fløyte, barokkgitar, cembalo, viola da gamba).

Arrangementet utnytter til fulle mulighetene av å ha to akkordinstrumenter i ensemblet. Melodien akkompagneres først av gitar, så cembalo, og til slutt tolker begge den samme generalbasstemmen.

---

<sup>606</sup> Se mer om Foliatypene i avsnitt 4.4.4.

<sup>607</sup> Dette har blitt drøftet flere steder, se kommentarer til CD2/10 og avsnitt 6.2 om Romans langsomme sats (CD2/21), og bør sees i sammenheng med dette.

Opptaket av denne langsomme satsen fra fløytesonate i D viser, riktignok i redigert form, omfattende improvisasjon over en besifret bass. Dette utdypes i avsnitt 6.2.

## **22. J.H. Roman: *Piva*** (fløyte, barokkgitar, cembalo, viola da gamba)

Her er det først og fremst formen som avviker fra partituret. Som nevnt i avsnitt 6.2 endrer vi basstemmens rolle og legger til en innledning og en avslutning. Valget av «folkelighet» i slik musikk kan alltid diskuteres; på konserter spiller vi ofte denne satsen mer *alla rustica*.

## 6.6 Etterord

Etter nærmere tre hundre sider med tekst er det behov for et avsluttende overblikk. Først vil jeg knytte noen bemerkninger til de to innfallsvinklene som hele tiden har preget mitt arbeid, og som begge er berørt i avsnitt 3.3: den objektive og den subjektive. Som antydnet her kan teori og praksis både angripes og begripes på begge måter. Dette gjelder også selve forskningsmaterialet.

Innholdet i notebøkene representerer et mangfoldig repertoar som på mange måter unndrar seg vanlige musikkvitenskapelige beskrivelsesmodeller og prosedyrer. Det vil si, det er vel heller slik at det er først ved å trekke inn elementer fra en kunstnerisk prosess at det er mulig å sette dette materialet inn i en musikkhistorisk sammenheng som gjør det tilgjengelig for et moderne publikum. Samtidig har arbeidet med teorien stimulert min kreativitet som skapende musiker. Dette kan kalles anvendt musikkvitenskap, hvor historiske studier, teori og praksis har samme målsetning: å presentere musikken på en best mulig måte. Uttrykket «best mulig» røper at et etter mitt syn er subjektiviteten avgjørende: Det virker banalt, men naturligvis er det jeg, i rollen som subjektiv utøver, som til syvende og sist vurderer musikkens potensiale, og på bakgrunn av oppføringspraktiske studier former det klingende resultatet. Mitt forhold til historisk oppføringspraksis har spilt en avgjørende rolle, og oppsummeres i avsnitt 3.4.3.

Studiene av kildematerialet og den praktiske prosessen bak fremføringen av musikken har gitt meg den nødvendige autoriteten som er nødvendig for å kunne følge min *historisk inspirerte intuisjon* når interpretatoriske valg må tas i *sannhetens øyeblikk*. Dette er redegjort for i avsnitt 3.5. Siste del av dette avsnittet (3.5.9), som handler mer om tro enn om viten, legger vekt på det eksistensielle perspektivet. For meg oppleves dette som minst like betydningsfullt som de pedagogiske og psykologiske forklaringsmodellene nevnt tidligere i samme avsnitt. De siste setningene kan derfor oppfattes som en slags konklusjon, her uttrykt på en annen måte: Musikerens væremåte i *sannhetens øyeblikk* er, hinsides all tvil, å skape, ved å velge.

Disse, for en stor del introspektive, betraktningene beskriver primært min oppfatning av virkeligheten, men de vekker kanskje også gjenklang hos andre. Lenger kommer vi ikke; introspeksjon er selvfølgelig en subjektiv prosess som i tradisjonell vitenskapelig forstand ikke kan objektiviseres – heller ikke av meg.

Subjektiviteten gjør seg også gjeldende i valg av kilder. Målet har vært å finne melodier jeg kan bruke i min virksomhet som utøver. Utvalget er preget av mine musikalske preferanser og påvirket av min erfaring som aktiv musiker. Dette er drøftet i avhandlingens innledning. Dessverre må vi fremdeles etterlyse den fullstendige oversikten over håndskrevne notebøker fra 1700-tallets Norge som Hampus Huldt-Nystrøm ønsket seg i 1978. Først må flere slike notebøker identifiseres, og allerede dette er et omfattende arbeid. Som det fremgår av kritikken av Aksdals kategorier i avsnitt 2.3 og i oversikten over Koudals og mine forsøk i avsnitt 4.3, er det vanskelig å finne tilfredsstillende kjennetegn som gjør en slik oversikt mulig, hensiktsmessig, men også dessverre nesten uunnværlig for videre studier når det gjelder dette repertoarets representativitet og utbredelse.

Når jeg nå velger å benytte oppføringspraktiske kilder som inspirasjon til egne musikalske innspill, danner studier av de utvalgte kildene og notasjonen i de utvalgte melodiene likevel et tilfredsstillende utgangspunkt for mine interpretatoriske valg. Enkelte notasjonsrelaterte særtrekk er redegjort for i avsnitt 4.4.1–5 og 5.1.1–3, og oppsummeres i 5.1.4. På et mer generelt plan er kanskje den viktigste lærdommen herfra at musikalsk notasjon alltid må forstås og evalueres i forhold til funksjon. En avskrift er noe annet enn en huskelapp. Begge ytterpunkter er til stede i notebøkene,

ofte i en og samme kilde. Det vanskelige for oss i ettertid er å avgjøre hva som er hva, for deretter å fastslå hvilken autoritet vi ønsker å tillegge hver enkelt overlevering. Vi kommer altså heller ikke her utenom det subjektive.

Både muntlige og skriftlige overleveringsmåter synes å være representert. Stor variasjon i rettskriving og manglende forståelse for fremmede språk når det gjelder titler og navn tyder på muntlig overlevering. Den gode melodien har blitt spilt, lyttet til og spilt igjen, og på denne måten formidlet videre fra musiker til musiker. Variasjon i notasjonsmessige detaljer som taktarter og ornamentikk peker i samme retning, men her spiller en annen faktor inn: Hver enkelt musiker og formidler kan ha gitt melodien sin egen form og forsiringer, og satt sitt eget preg på det musikalske uttrykket. I hvor stor grad dette har skjedd, også i selve nedskriften, kan vi heller ikke avgjøre i ettertid. Denne usikkerheten er til å leve med; den stimulerer til personlig kreativitet.

Undersøkelsene av kilder og enkeltmelodier har vist seg å være nyttige når det gjelder å bestemme repertoarets proveniens og dets innflytelse på musikklivet i Norge. Asbjørn Hernes' arbeid om kulturelle impulser fra utlandet har fått en bred plass i avhandlingens gjennomgang av tidligere forskning på området (avsnitt 2.2). På mange måter hadde Hernes rett: Mye av denne musikken er helt klart av utenlandsk opprinnelse, selv om lokale spillemenn og komponister som Balterud, Calmar, Hareton og enkelte andre også har bidratt med sine menuetter og småstykker.

Blant enkeltmelodiene som ble undersøkt nærmere er alle mine kategorier representert, men heller ikke mellom disse er vanntette skott: Selv noe så «typisk» og tilsynelatende identifiserbart som en murky kan gjøre tjeneste som en marsj, og *Karileiken* er både polsdans, polonese, springleik og vise med en viss nasjonal referanse (se avsnitt 4.4.1). Komparative studier av disse enkeltmelodiene (4.4), gjennomgangen av norske lærebøker (5.2) og vurderingene av andre mulige kilder til inspirasjon (avsnittene 5.3–4) har ansporet til refleksjoner omkring oppføringspraksis, både når det gjelder dette repertoaret og annen musikk fra 1700-tallet. Refleksjonene har inspirert til musikalske eksperimenter som har vært presentert både på konserter og i form av innspillinger.

Disse eksperimentene er bygget på kunnskap om 1700-tallets oppføringspraksis basert på historiske kilder og min egen musikalske erfaring. Jeg har understreket instrumentets rolle som pedagog (avsnitt 3.5.5), men

intens omgang med selve repertoaret i notebøkene er også en lærerik prosess som ikke skal undervurderes. Fortroligheten med blandingen av klisjeer og stereotyper som likevel ofte er velklingende, måten melodi-variantene er bygget opp på ved å sette sammen enkelte deler og utelate andre, og ikke minst de mange ulike ornamenttegnene og deres plassering, bidrar, i vekselvirkning med erfaringen fra annet repertoar, til nye perspektiver på «bruksmusikk» og «kunstmusikk». Hvordan alt dette påvirker utøverens egen oppføringspraksis har sammenheng med forholdet til kilder (se avsnitt 6.1). Ulike holdninger gir ulike musikalske resultater. Hvordan mine holdninger har påvirket mine musikalske valg redegjøres for i samme avsnitt og i kommentarene til innspillingene (6.5).

Måten vi i dag velger å beskrive 1700-tallets musikkliv på er sterkt preget av vår egen erfaringsverden, vårt syn på kunstmusikken og vårt «kunstmusikkliv», og har avgjørende betydning for hvordan denne musikken fremføres – hovedsakelig nettopp som kunstmusikk. I utgangspunktet betraktet også jeg notebokrepertoaret som folkelig musikk, og som noe, iallfall litt, annerledes enn kunstmusikk. Etter hvert har skillelinjen mellom disse sjangrene blitt mindre tydelig og virker nesten like anakronistisk og kunstig som å kalle deler av dette repertoaret for folkemusikk, selv om mange av melodiene riktignok har vandret i den retning. Studiene av oppføringspraktiske indikasjoner i de nedskrevne melodiene, sammenlignet med lignende musikalsk materiale fra europeiske tradisjoner vi er mer fortrolig med, bekrefter dette synspunktet. Dersom vi ikke lenger klart kan skille mellom folkelig musikk og kunstmusikk, åpnes det opp for nye måter å fremføre 1700-tallsmusikk på.

Vår oppfatning av 1700-tallets musikkliv blir ikke komplett uten å ta hensyn til repertoaret i notebøkene, og vår måte å fremføre annen 1700-tallsmusikk på bør påvirkes av innsikten dette gir oss. Studiet av dette repertoaret har lært meg noe om melodiens overlevelsessevne, anvendelighet og gjennomslagskraft. Den musikalske lærdommen kan best beskrives som en utvikling mot større frihet. Etter min mening er dette en frihet som bør gripes så ofte som mulig, ikke bare i dette repertoaret, og ikke bare av meg.

## Vedlegg 1 Kildeoversikt

### Hovedkilder

Navn og forkortelse	Katalogsignatur	Antall melodier	Skrevet	Instrument
Peter Bangs notebok (PB1, PB2)	NBO/NMS Mus ms 294:35a og b	100	ca. 1750	Viola da gamba (PB1) og fiolin (PB2)
Hans Nielsen Balteruds notebok (HNB)	NBO/NMS Mus ms a2390:1061	390	1758– ca. 1772	Fiolin (også duetter)
Jacob Mestmachers notebok (JM)	VK 3282 (34/1891)	263	ca. 1755– ca. 1780	Tasteinstrument (og melodiinstr.)
Martinus Calmars notebok (C)	UBIT XM 238	93	1751	Tasteinstrument (og partiturer)
Node-Bog med Haand-stykker til Claveer (NHC)	UBIT XA HA mus 3C	111	ca. 1750	Tasteinstrument
Truels Johannessøn Hvidts notebok (TJH)	I privat eie. Kopi i Bjørndals samling, Griegakademiet, UiB	137	1722	Blokkfløyte (også duetter) og obo

Med «Tasteinstrument» menes alle former for klaverinstrumenter utenom orgel, i praksis klavikord, cembalo og hammerklaver. Forkortelsene av navnene på kildene er mine egne og brukes i teksten.

## **Andre norske kilder jeg har konsultert og som det refereres til:**<sup>608</sup>

### *Anders Heyerdahls manuskript*

NBO/NMS 2328:187. Klaver. Avskrifter fra eldre kilder, bl.a. *Ebbe Carsten H Kosens ... [notebok] dat. 28. October 1780* og *Ole Aamodts notebok*

### *Danse-Bog Kiøbenhavn 1753*

UBIT XA HA mus 3b. 46 melodier for fiolin med tilhørende dansebeskrivelser, skrevet ca. 1750 i København.

### *Ebbe Carsten Henric von Coldevins notebok [Ebbe Carsten H Kosens ...]*

NBO/NMS 4982:447 (mikrofilm, originalen er forsvunnet). Ca. 40 melodier for tasteinstrument, skrevet ca. 1780. I tillegg en del tekster uten melodi.

### *Edvard Storms notebok*

DKB Collin 491-4 vol. 1. 40 melodier i tabulatur for cister og i noteskrift for sang og tasteinstrument, skrevet ca. 1770 i København?

### *Hertzbergmanuskriptet*

NBO/NMS Mus ms a5038:1170. Ca. 100 melodier notert i tabulatur for barokkgitar, skrevet ca. 1720 i København?

### *Inger Aalls notebok (U)*

Ulefos hovedgaard UA-6730. 266 melodier (og noen preludier uten nr.) for tasteinstrument, datert 1791, skrevet i København?

Johan Daniel Berlins håndskrevne tillegg til tre trykte eksemplarer av *Musicaliske Elementer* (Trondheim 1744), derfor sannsynligvis skrevet mellom 1744 og 1787, for tasteinstrument:

- UBIT XM Oct. 8 (kopi: NBO/NMS ms 9850:772) (JDBa1). 58 melodier
- NBO/NMS ms 4427:338 (JDBa2). 32 melodier
- NBO/NMS ms 1438:100. (JDBa3). 40 melodier

---

<sup>608</sup> Også enkelte av disse kildene har forkortelser i parentes som brukes i teksten.



Johannes Bruu: *Nogle engelske dantzer med sinne Thourer* (JB)  
I privat eie (utgitt som Norsk musikksamlings publikasjon nr. 10, 1980).  
16 melodier for fiolin med tilhørende dansebeskrivelser,  
datert Tønsberg 1777.

*Mette Kirstine Dedekams notebok*  
Aust-Agder kulturhistoriske senter. 21 melodier for cister,  
datert Strømsøe 1799.

*Noder til den danske skueplads* (NDS)  
NBO/NMS Mus ms a2493:1064. Fra 1700-tallet. 38 melodier for taste-  
instrument (inkl. noen salmer) og 8 melodier uten bass, delvis med tekst.

*Ole Aamodts notebok* (Å)  
NBO/NMS Mus ms a2388:1061. 89 melodier (inkl. 4 duetter)  
for blokkfløyte, fra 1700-tallet (tilført noen melodier i 1826).  
Vanskelig å tidfeste nøyaktig.

*Ole Andreas Lindemans manuskript*  
UBIT, mikrofilm og fotokopi (kat 84-01-05 VSB Film 269).  
For tasteinstrument. Originalen er i København(?).

*Otto Colletts notebok*  
NBO/NMS Mus ms 302:36. 26 melodier for fiolin,  
skrevet ca. 1798 i Christiania?

*Rebachs duettnotebok*  
NBO/NMS Mus ms a5035:1169. 181 duetter for forskjellige besetninger.  
Skrevet ca. 1740–80. Opprinnelig fra notesamlingen til stadsmusikant Johan  
Jacob Rebach og hans kompanjong Cordt Hellevad i Odense, senere overtatt  
av nevøen Edvard Jensen Rebach, stadsmusikant i Arendal.<sup>609</sup>

---

<sup>609</sup> Se Koudal 2000:500ff.

### **Danske notebøger som omtales i teksten:**

*Brødrene Basts nodebog*

DKB CII 5

*Erik Jensens nodebog*

DFS 1929/40 A:4

*Hans Pedersen Adrians nodebog*

DFS 1984/2

*Jens Christian Svabos nodebog*

DKB CII23

*Lars Olsens nodebog*

DFS 1906/36 B:12

*Laurits Hansen/Jens Millersen Bjergs nodebog*

DFS 2929/40 C:33

*Laurits Pedersens klaverbog*

DFS 1906/36 A:15

*Mads Nielsens nodebog*

DFS 1906/36 A:14

### **Søkbare ressourser på internett:**

Folkmusikkommissionens notsamling och Musikmuseets spelmansböcker

<<http://www.smus.se/earkiv/fmk/>>

Dansk Folkemindesamling – Spillemandsmelodier

<<http://130.226.232.62/spillemand/>>

## Vedlegg 2 Melodioversikt

Oversikten viser alle melodiene i mine hovedkilder. Feltene viser:

**Id. kode** – består av forkortelsen for noteboka samt min nummerering av melodien. Duetter angis slik: TJH/63,1 er *Arie Cantus 1mus* (førstestemme) og TJH/63,2 er *Arie Cantus 2dus* (annenstemme). At disse ikke står etter hverandre i tabellen, avspeiler at de heller ikke står etter hverandre i noteboka: Rekkefølge i tabellen viser rekkefølge i boka. Sonatesatser eller andre stykker som henger sammen er som regel gitt en Id. kode hver, unntatt når jeg har beholdt originalnummereringen i kilden. Detaljer redegjøres for i omtalen av hver enkelt kilde. Noen ganger har nedskriveren utelatt enkelte melodier i sin nummerering. Står det x1 til slutt i Id. kodefeltet, betyr det at f.eks. JM/242x1 er den første unummererte melodien mellom JM/242 og JM/243. Slik faller antall Id. koder sammen med antall melodier, slik de fleste av oss vil regne det. Unntaket er at samme melodi får ny Id. kode dersom den forekommer flere ganger i samme kilde.

**Originaltittel** – viser all tekst som står over hver enkelt melodi.

**Kategori** – viser til min klassifisering av melodiene. For en nærmere redegjørelse, se avsnitt 4.2.7 og 4.3 om kategorier. Annenstemmen i duettene har ikke blitt tildelt noen kategori.

**Taktart** – I tillegg til de vanlige taktangivelser som er i bruk i dag og som gjengis som brøk, f.eks. 2/4, forekommer en del andre former:



C med gjennomtrukket strek er vi kjent med som «alla breve», men de fire andre angivelsene er ikke lenger i bruk. Av praktiske hensyn kalles de i tabellen henholdsvis 2, 2strek, 3 og 3strek. Se avsnitt 4.4.5 for en diskusjon omkring betydningen av disse. Dersom melodien består av flere deler, står taktarten angitt for hver del.

**Toneart** – angir dur med store bokstaver, moll med små. Dersom melodien består av flere deler, står tonearten angitt for hver del.

**Komponist/Konkordanser** – viser sannsynlig komponist og melodiers utbredelse. Noen ganger står komponistens navn i kilden, andre ganger fremgår dette av andre kilder.

Det er bare interne konkordanser, dvs. fra mine hovedkilder, som er angitt med id. kode. Ellers henvises til andre 1700-talls kilder på denne måten: N betyr at melodien også står i andre kilder fra Norge, DK betyr Danmark, S er Sverige, FI er Finland, D er Tyskland, E er England, I er Italia, H er Holland, B er Belgia, F er Frankrike og P er Polen. Står det Europa i dette feltet, betyr dette at melodien er kjent praktisk talt over alt i 1700-tallets europeiske musikkultur (et godt eksempel er La Folia).

Det er naturligvis også slik at språket antyder en opprinnelse som ikke nødvendigvis kommer frem i selve kilden. For eksempel kan det være at de fleste melodiene med franske navn er importert fra Frankrike eller England (ofte tilhører de kategorien Engelskdans/Kontradans), men siden jeg ikke kan være sikker står det ikke E eller F her. Jeg har heller ikke inkludert salmer i konkordansefeltet.

Informasjonen i dette feltet er mer et resultat av langvarig omgang med materialet og ofte nesten tilfeldige assosiasjoner som så blir kontrollert, enn et systematisk arbeid. Det vil alltid være mulig å navngi flere komponister og finne flere konkordanser. Særlig gjelder dette engelskdansene og menuettene, som ofte sikkert er hentet fra de mange samlingene som Telemann, Montéclair og mange andre komponister utga.<sup>610</sup>

[?] – betyr uleselig tekst.

---

<sup>610</sup> Som for eksempel Telemann: Sept fois sept et un menuet (Hamburg 1728), oppfølgeren Zweytes sieben mal sieben und ein menuet (Hamburg 1730), og Michel Pignolet de Montéclair: Pieces en Menuets tant anciens que nouveaux, Deuxième recueil, 3e–6e recueils (alle utgitt før 1709).

Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
PB1/1	[Ingen]	Ss	C	G	Norsk trad., PB2/1, Europa
PB1/2	Allemand	Ss	♩	G	E
PB1/3	Nu vel an vær frisk til mode	Sa	♩	G	NHC/80
PB1/4	Menue	Me	3/4	G	PB2/6
PB1/6	Jeg vil din pris udsjunge	Sa	3/4	G	
PB1/7	Marchs de Brandenburg	Ma	♩	G	E?
PB1/8	Marchs	Ma	♩	G	PL
PB1/9	Engels Klokenstil	Ss	3/4	G	Simon Ives, E
PB1/10	Allemand	Ss	♩	G	
PB1/11	Aria	Ss	♩ og 3/4	G	
PB1/12	Marchs	Ma	♩	G	
PB1/13	Menue	Me	3/4	G	PB2/19, NHC/27, NHC/65, JM/29, DK, D, B, F
PB1/14	Jesu dine dybe vunder	Sa	♩	G	NHC/4
PB1/15	Menue Angloise	Me	3/4	G	
PB1/16	Christian Marchs	Ma	♩	G	PB2/3, JM/64, TJH/2, N, DK
PB1/17	Rabel Giga	EK	6/8	G	JM/19, N, DK, E,
PB1/18	Menue	Me	3/4	a	
PB1/19	Rigadon	Ss	♩	a	Jean-Louis og Louis Lully, E
PB1/20	Aria	Ss	3/4	a	
PB1/21	Menue	Me	3/4	a	PB2/14, NHC/46
PB1/22	Saraband Aria	Ss	3/4	D	
PB1/23	Gavott	Ss	♩	D	
PB1/24	Menue	Me	3/4	D	
PB1/25	Menue	Me	3/4	D	PB2/55, F
PB2/1	Garsenhauer	Ss	♩	C	Norsk trad., PB1/1, Europa
PB2/2	Menue	Me	3/4	C	
PB2/3	Marchs	Ma	♩	C	PB1/16, JM/64, TJH/2, N, DK
PB2/4	Menue	Me	3/4	C	
PB2/5	Pols Dans	Po	3/4	C	Norsk og svensk trad., JM/62, JM/97, DK, S
PB2/6	Menue	Me	3/4	G	PB1/4, DK

Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
PB2/7	Engels Dantz	EK	¢	G	D, E
PB2/8	Sarras	Po	3/4	G	DK
PB2/9	Menue	Me	3/4	G	
PB2/10	Europa Galante	Me	3/4	G	JM/6, TJH/38
PB2/11	Menue	Me	3/4	G	N, DK
PB2/12	Menue	Me	3/4	F	
PB2/13	Aria	Ss	¢	g	C/67, C/71, JM/46
PB2/14	Menue	Me	3/4	g	PB1/21, NHC/46
PB2/15	La ere de Malte	Me	3/4	D	JM/34, DK
PB2/16	Menue	Me	3/4	D	N, B
PB2/17	Menue	Me	3/4	C	
PB2/18	Menue	Me	3/4	G	S
PB2/19	Menue	Me	3/4	G	PB1/13, NHC/27, NHC/65, JM/29, DK, D, B, F
PB2/20	Menue	Me	3/4	a	
PB2/21	Caveler Dantz	EK	6/8	a	JM/71, TJH/46, TJH/133, DK
PB2/22	Menue	Me	3/4	a	DK
PB2/23	Sarras Osandals Vise	Po	3/4	G	Norsk trad., NHC/87, S
PB2/24	Contiliong	EK	¢	D	JM/45, E, NL, D
PB2/25	Sarras	Po	3/4	D	HNB/105, S
PB2/26	Studenter Marchs	Ma	¢	D	Fredrik den store el. J.F.Agricola(?), NHC/6, NHC/11, NHC/21, DK, S, B, E
PB2/27	Sarras Vessele Genta	Po	3/4	G	TJH/80, S
PB2/28	Haappern	Nr	3/4	d	
PB2/29	Menue	Me	3/4	D	
PB2/30	Menue	Me	3/4	d	
PB2/31	Menue	Me	3/4	g	TJH/102, S
PB2/32	Menue	Me	3/4	g	
PB2/33	Menue	Me	3/4	g	Norsk trad.?, JM/25, N, DK
PB2/34	Menue	Me	3/4	G	
PB2/35	Menue	Me	3/4	C	
PB2/36	Murky	Mu	¢	D	J.S. Bach(?), C/22, N, DK, D, B, NL, P, S
PB2/37	Menue	Me	3/4	F	
PB2/38	Schuster Dantz	EK	¢	d	JM/73, DK
PB2/39	Menue	Me	3/4	G	
PB2/40	Menue	Me	3/4	G	

Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
PB2/41	Menue	Me	3/4	G	
PB2/42	Kruren	Po	3/4	G	HNB/182, DK, S
PB2/43	Den forliebte Feber	EK	♩	D	C/4, TJH/56
PB2/44	Contiliong Menue	EK	3/4, 2/4	d	HNB/342, DK, B
PB2/45	Menue	Me	3/4	G	
PB2/46	Menue	Me	3/4	C	
PB2/47	Menue	Me	3/4	g	
PB2/48	Lavicitte	EK	♩	g	NL
PB2/49	Hallingen	Nr	♩	D	Norsk trad.?
PB2/50	[ingen]	Me	3/4	e	Norsk trad.
PB2/51	Schaluci Dantz	EK	3/4	d	
PB2/52	Menue	Me	3/4	G	
PB2/53	Anshuc	Me	3/4	g	Å/67, TJH/44, S, DK, D
PB2/54	Passpie	Ss	3/4	d	TJH/42, DK, S, F, D
PB2/55	Menue	Me	3/4	F	PB1/25
PB2/56	Sarras	Po	3/4	G	Norsk trad., NHC/78, NHC/88, JM/161, FI, S
PB2/57	Menue	Me	3/4	B	
PB2/58	Ak min rose visner bort	Sa	♩	g	JM/15, N
PB2/59	Menue Alternativ	Me	3/4	D	
PB2/60	Polonese	Po	3/4	D	
PB2/61	Menue	Me	3/4	c	
PB2/62	Menue	Me	3/4	g	Jean-Pierre Guignon?, I?
PB2/63	Engels Giga	EK	6/8	B	E
PB2/64	Menue	Me	3/4	B	
PB2/65	Aria. Hvad Tanker maa ieg falde i	AV	♩	D	Christoph Foltmar, C/20
PB2/66	Ravel Menue	Me	3/4	D	
PB2/67	Menue	Me	3/4	G	
PB2/68	Menue	Me	3/4	g	
PB2/69	Menue	Me	3/4	c	
PB2/70	Aria. Chrisillis du mit Verdens Guld	AV	♩, 3/4	g	NHC/35, C/61, C/93 TJH/69, DK, NL
PB2/71	Sarras	Po	3/4	G	DK, S
PB2/72	Er end Himlen fuld af Skyer	AV	♩	d	J.B. Lully, S, D, DK
PB2/73	Menue	Me	3/4	F	
PB2/74	Menue	Me	3/4	A	DK

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
PB2/75	Menue	Me	3/4	B	
PB2/76	Menue	Me	3/4	B	DK
HNB/1	Menuet no 1 A-dur	Me	3/4	A	
HNB/2	Menuet no 2	Me	3/4	A	Tradisjonsmusikk?
HNB/3	Menuet no 3	Me	3/4	A	
HNB/4	Paals Dans	Po	3/4	D	
HNB/5	Menuet no 4	Me	3/4	A	
HNB/6	Menuet no 5	Me	3/4	A	
HNB/7	Menuet no 6	Me	3/4	A	
HNB/8	Menuet no 7	Me	3/4	A	
HNB/9	Menuet no 8	Me	3/4	A	
HNB/10	Menuet no 9	Me	3/4	A	
HNB/11	Menuet no 10	Me	3/4	A	
HNB/12	Menuet no 11	Me	3/4	A	
HNB/13	Menuet no 12	Me	3/4	A	
HNB/14	Polonesse 13	Po	3/4	A	
HNB/15	Støken	EK	2/4	C	
HNB/16	Støken	EK	2/4	C	
HNB/17	Menuet no 14	Me	3/4	A	
HNB/18	Menuet no 15	Me	3/4	A	
HNB/19	Menuet no 16	Me	3/4	A	
HNB/20	Menuet no 17	Me	3/4	A	
HNB/21	Menuet no 18	Me	3/4	A	
HNB/22	Menuet no 19	Me	3/4	A	
HNB/23	Menuet no 20	Me	3/4	A	
HNB/24	Menuet no 21	Me	3/4	A	
HNB/25	Menuet no 22	Me	3/4	A, A	
HNB/26	Menuet no 23	Me	3/4	A, A	
HNB/27	Menuet no 24	Me	3/4	A	
HNB/28	Menuet no 25	Me	3/4	A, A	
HNB/29	Menuet no 26	Me	3/4	A, A	
HNB/30	Menuet no 27	Me	3/4	A, A	
HNB/31	Menuet no 28	Me	3/4	A	
HNB/32,1	Menuet no 29 Prima	Me	3/4	A	
HNB/33,1	Menuet no 30	Me	3/4	A, a	
HNB/34,1	Menuet no 31	Me	3/4	A	
HNB/32,2	Secundo no 29		3/4	A	
HNB/33,2	Secundo no 30		3/4	A	
HNB/34,2	Secundo no 31		3/4	A	
HNB/35,1	Menuet no 32	Me	3/4	A	
HNB/36,1	Menuet no 33	Me	3/4	A	
HNB/37,1	Menuet no 34	Me	3/4	A, a	
HNB/35,2	Secundo no 32		3/4	A	



Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
HNB/36,2	Secundo no 33		3/4	A	
HNB/37,2	Secundo no 34		3/4	A, a	
HNB/38	Menuet 35	Me	3/4	A, A	
HNB/39	Menuet no 36	Me	3/4	A	
HNB/40	Menuet no1 B:dur	Me	3/4	B	
HNB/41	Menuet no 2	Me	3/4	B	
HNB/42	Polonesse no 3	Po	3/4	B	
HNB/43	Menuet no 4	Me	3/4	B	
HNB/44	Menuet no 5	Me	3/4	B, B	
HNB/45	Menuet no 6	Me	3/4	B	
HNB/46	Menuet no 7	Me	3/4	B, B?	
HNB/47	Menuet no 8	Me	3/4	B, B	
HNB/48	Menuet no 9	Me	3/4	B	
HNB/49	Boure D: Deur	Ss	[2/4]	D	NHC/103, N, D
HNB/50	Menuet	Me	3/4	F	
HNB/51	Secundus	Me	3/4	B, B	
HNB/52	Secundo	Me	3/4	B, B	
HNB/53	Menuet no 12	Me	3/4	B, B	
HNB/54	Menuet no 13	Me	3/4	B, B	
HNB/55	Engelis	EK	2/4	?	
HNB/56	Menuet no 14	Me	3/4	B	
HNB/57	Menuet 15 Fru Eliesons Nye 1760	Me	3/4	B, B	
HNB/58	Menuet 16 Stockfletes Nye 1760	Me	3/4	B, B	
HNB/59	Menuet	Me	3/4	B	
HNB/60	Menuet	Me	3/4	B	
HNB/61	Menuet	Me	3/4	B	
HNB/62	Menuet H Mol	Me	3/4	h	
HNB/63	Menuet 1772	Me	3/4	D	
HNB/64	Menuet Dis Deur	Me	3/4	Ess	
HNB/65	Menuet	Me	3/4	A, a	
HNB/66	Me:	Me	3/4	a	
HNB/67	Menuet	Me	3/4	A, a	
HNB/68	Menuet	Me	3/4	A, a	
HNB/69	Menuet	Me	3/4	A, a	
HNB/70	Menuet	Me	3/4	a	Norsk trad.?
HNB/71	Menuet Fretoft	Me	3/4	E, e	J.H. Freithoff
HNB/72	Menuet no 1 C:Dur	Me	3/4	C	
HNB/73	Menuet no 2	Me	3/4	C, C	
HNB/74	Menuet no 3	Me	3/4	C, C	
HNB/75	Menuet no 4	Me	3/4	C	
HNB/76	Menuet no 5	Me	3/4	C	

Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone-art	Komponist/ Konkordanser
HNB/77	Menuet no 6	Me	3/4	C	
HNB/78	Menuet no 7	Me	3/4	C	
HNB/79	[ingen]	Me	3/4	C	
HNB/80	Menuet no 9	Me	3/4	C	
HNB/81	Menuet no 10	Me	3/4	C, c	
HNB/82	Menuet D:Deur	Me	3/4	D	
HNB/83	Menuet no11	Me	3/4	C, c	
HNB/84	Pollonesse	Po	3/4	C	
HNB/85,1	Menuet No	Me	3/4	C, a	
HNB/86,1	Menuet No	Me	3/4	C	
HNB/87,1	Menuet No	Me	3/4	C	
HNB/85,2	Secundo		3/4	C, a	
HNB/86,2	Secundo No		3/4	C	
HNB/87,2	Secundo		3/4		
HNB/88	Menuet No	Me	3/4	C, c	
HNB/89	Menuet No	Me	3/4	C	
HNB/90	Menuet No	Me	3/4	C	
HNB/91	Aria	Ss			
HNB/92	Menuet	Me	3/4	C, c	
HNB/93	Menuet	Me	3/4	G, g	
HNB/94	Menuet	Me	3/4	A	
HNB/95	Menuet	Me	3/4	C	
HNB/96	Polonesse	Po	3/4	D	
HNB/97	Menuet Fretoft	Me	3/4	E	J.H. Freithoff
HNB/98	Menuet	Me	3/4	A, a	
HNB/99	[ingen]	Me	3/4	D	
HNB/100	Menuet	Me	3/4	D	
HNB/101	Menuet no 1 D:Dur	Me	3/4	D	
HNB/102	Menuet no 2	Me	3/4	D	
HNB/103	Menuet no 3	Me	3/4	D	
HNB/104	Menuet no 4	Me	3/4	D	
HNB/105	Pollonesse no 5	Po	3/4	D	PB2/25, S
HNB/106	Pollonesse no 6	Po	3/4	D	
HNB/107	Menuet no 7	Me	3/4	D	
HNB/108	Menuet no 8	Me	3/4	D, D	
HNB/109	Menuet no 9	Me	3/4	D	
HNB/110	Menuet no 10	Me	3/4	D	
HNB/111	Menuet no 11	Me	3/4	D	
HNB/112	Pollonece 12	Po	3/4	D	
HNB/113	Menuet no 13	Me	3/4	D	
HNB/114	Polonels no 14	Po	3/4	D	
HNB/115	Menuet no 15	Me	3/4	D, D	
HNB/116	Menuet no 16	Me	3/4	D	

Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
HNB/117	Polonesse no 17	Po	3/4	D	NHC/50, D
HNB/118	Menuet no 18	Me	3/4	D	
HNB/119	Menuet no 19	Me	3/4	D	
HNB/120	Menuet no 20	Me	3/4	D	
HNB/121	Menuet no 21	Me	3/4	D	
HNB/122	Menuet no 22	Me	3/4	D	
HNB/123	Menuet no 23	Me	3/4	D, d	
HNB/124	Menuet no 24	Me	3/4	D	
HNB/125	Menuet no 25	Me	3/4	D	
HNB/126	Menuet no 26	Me	3/4	D	
HNB/127	Menuet no 27	Me	3/4	D	
HNB/128	Menuet no 28	Me	3/4	D	
HNB/129,1	Menuet no 29 Prima	Me	3/4	D	
HNB/130,1	Menuet no 30	Me	3/4	D	
HNB/131,1	Menuet no 31	Me	3/4	D	
HNB/129,2	Secundus		3/4	D	
HNB/130,2	Secundus		3/4	D	
HNB/131,2	Secundus		3/4	D	
HNB/132	Menuet no 32	Me	3/4	D	
HNB/133	Menuet no 33	Me	3/4	D, D	
HNB/134	Menuet no 34	Me	3/4	D, D	
HNB/135	Menuet no 35	Me	3/4	D	
HNB/136	Menuet no 36	Me	3/4	D	
HNB/137	Polonece no 37	Po	3/4	D	
HNB/138	Menuet no 38	Me	3/4	D, D	
HNB/139	Menuet no 39	Me	3/4	D	
HNB/140	Contra dans	EK	2/4	D	
HNB/141	Menuet no 41	Me	3/4	D	
HNB/142	Menuet no 42	Me	3/4	D, D	
HNB/143	Secondo	Me	3/4	G?	
HNB/144	Menuet no 43	Me	3/4	D, D	
HNB/145	Menuet no 44	Me	3/4	D, D	
HNB/146	Menuet no 1 F dur	Me	3/4	F	
HNB/147	Menuet no 2	Me	3/4	F	
HNB/148	Menuet no 3	Me	3/4	F	
HNB/149	Menuet no 4	Me	3/4	F	
HNB/150	Polonesse no 5	Po	3/4	F	
HNB/151	Menuet no 6	Me	3/4	F	
HNB/152	Menuet no 7	Me	3/4	F	
HNB/153	Menuet no 8	Me	3/4	F, F	
HNB/154	Menuet no 10 Christopher Haratons Egen Digt Menuet	Me	3/4	F, F	Chr. Hareton

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
HNB/155	Menuet no 11	Me	3/4	F	
HNB/156	Menuet no 12	Me	3/4	F	
HNB/157	Menuet no 12	Me	3/4	F	
HNB/158	Menuet no 14	Me	3/4	F	Chr. Hareton
HNB/159	Menuet	Me	3/4	F	
HNB/160,1	Menuet no 17	Me	3/4	F	
HNB/161,1	Menuet no 18	Me	3/4	F	
HNB/162	Engelis Dans	EK	2/4	E?	
HNB/163	Menuet	Me	3/4	A	
HNB/160,2	Secundo no 17		3/4	F	
HNB/161,2	Secundo no 18		3/4	F	
HNB/164	Engelis	EK	2/4	C	
HNB/165	Menuet	Me	3/4	G	
HNB/166	Menuet	Me	3/4	D, d	
HNB/167	Menuet	Me	3/4	G, g	
HNB/168	[ingen]	Me	3/4	G, g	
HNB/169	Menuet	Me	3/4	G, g	
HNB/170	Menuet	Me	3/4	G	
HNB/171	Menuet	Me	3/4	G, g	
HNB/172	Menuet	Me	3/4	G, g	
HNB/173	Menuet	Me	3/4	G, g	
HNB/174	Menuet	Me	3/4	C	
HNB/175	Menuet	Me	3/4	A	
HNB/176	Menuet	Me	3/4	A	
HNB/177	Menuet	Me	3/4	A	
HNB/178	Menuet F Deur	Me	3/4	F, F	
HNB/179	March	Ma	♩	G	
HNB/180	Menuet no 1 G Dur	Me	3/4	G	
HNB/181	Menuet no 2	Me	3/4	G	
HNB/182	Pollonesse no 3	Po	3/4	G	PB2/42, DK, S
HNB/183	Menuet no 4	Me	3/4	G	
HNB/184	Menuet no 5	Me	3/4	G	
HNB/185	Menuet no 6	Me	3/4	G	
HNB/186	Menuet no 7	Me	3/4	G	
HNB/187	Menuet no 8	Me	3/4	G	
HNB/188	Menuet no 9	Me	3/4	G, e	
HNB/189	Menuet no 10	Me	3/4	G	
HNB/190	Menuet no 11	Me	3/4	G	
HNB/191,1	Menuet no 12	Me	3/4	G	
HNB/191,2	Secundo		3/4	G	H.N. Balterud
HNB/192	Menuet no 13	Me	3/4	G	
HNB/193	Polonesse 14	Po	3/4	G	
HNB/194	Menuet no 15	Me	3/4	G	

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
HNB/195	Menuet no 16	Me	3/4	G	
HNB/196	Menuet no 17	Me	3/4	G	
HNB/197	Menuet no 18	Me	3/4	G	
HNB/198	Menuet no 19	Me	3/4	G	
HNB/199	Menuet no 20	Me	3/4	G, G	
HNB/200	Menuet no 21	Me	3/4	G	
HNB/201	Menuet no 22	Me	3/4	G	
HNB/202,1	Menuet no 23 Prima	Me	3/4	G	
HNB/203,1	Menuet no 24 Prima	Me	3/4	G	
HNB/204,1	Menuet no 25 Prima	Me	3/4	G	
HNB/205	Menuet no 26	Me	3/4	G	
HNB/202,2	Secundo		3/4	G	
HNB/203,2	Secundo		3/4	G	
HNB/204,2	Secundo		3/4	G	
HNB/206	Menuet no 27	Me	3/4	G	
HNB/207	Menuet no 28	Me	3/4	G	
HNB/208	Menuet no 29	Me	3/4	G	
HNB/209	Menuet no 30	Me	3/4	G	
HNB/210	Menuet no 31	Me	3/4	G	
HNB/211	Menuet no 32	Me	3/4	G	
HNB/212	Menuet no 33	Me	3/4	G	
HNB/213	Menuet no 34	Me	3/4	G	
HNB/214	Menuet no 35	Me	3/4	G	
HNB/215	Menuet no 36	Me	3/4	G	
HNB/216	Menuet no 37	Me	3/4	G	
HNB/217	Menuet no 38	Me	3/4	G	
HNB/218	Menuet no 39	Me	3/4	G	
HNB/219	Menuet no 40 H:B:	Me	3/4	G	H.N. Balterud?
HNB/220	Menuet no 41	Me	3/4	G, G	
HNB/221	Menuet no 42 C: Haraton	Me	3/4	G, G	Chr. Hareton
HNB/222	Menuet no 43	Me	3/4	G, g	
HNB/223	Menuet no 44	Me	3/4	G	
HNB/224	Menuet no 45	Me	3/4	G	
HNB/225	Menuet no 46	Me	3/4	G	
HNB/226	Menuet no 47	Me	3/4	G, G	
HNB/227	Menuet no 48	Me	3/4	G	
HNB/228	Menuet G-maal	Me	3/4	g	
HNB/229,1	Menuet no 2	Me	3/4	g	
HNB/229,2	Menuet no 3 Secundo		3/4	g	
HNB/230	Menuet no 4	Me	3/4	g	
HNB/231	Menuet no 5	Me	3/4	g	
HNB/232	Menuet no 6	Me	3/4	g	

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
HNB/233	Menuet no 7	Me	3/4	g	
HNB/234	Me	Me	3/4	D	
HNB/235	Balet	EK	2/4	D	
HNB/236	Menuet no 6	Me	3/4	D, D	
HNB/237	Trio til Menuet næst forestaaende no 5	Me	3/4	D	
HNB/238	Menuet no 7	Me	3/4	D	HNB/282
HNB/239	Menuet no 8	Me	3/4	D, D	
HNB/240	Menuet no 1	Me	3/4	e	HNB/369
HNB/241	Menuet	Me	3/4	e	
HNB/242	Engelies Kieden	EK	2	B	
HNB/243	Menuet no 1	Me	3/4	G, g	
HNB/244	Menuet no 2	Me	3/4	G	
HNB/245	Pollones no 1	Po	3/4	D?	
HNB/246	Pollonesse	Po	3/4	D?	H.N. Balterud
HNB/247	Pollonels	Po	3/4	D?	
HNB/248	Pollonese	Po	3/4	D?	
HNB/249	Pollonesse	Po	3/4	D?	
HNB/250	Pollonesse	Po	3/4	D?	
HNB/251	Polonesse	Po	3/4	D?	
HNB/252	Polonesse	Po	3/4	D?	
HNB/253	Polonesse	Po	3/4	D?	
HNB/254	Polonesse N 10	Po	3/4	D?	
HNB/255	Polonesse 11	Po	3/4	D?	
HNB/256	Polonesse 12	Po	3/4	D?	
HNB/257	Pols Dans	Po	3/4	D?	
HNB/258	Pols Dans	Po	3/4	D?	
HNB/259	pols Dans	Po	3/4	D?	
HNB/260	Polsdans	Po	3/4	D?	
HNB/261	polsdans	Po	3/4	D?	
HNB/262	Pols	Po	3/4	D?	
HNB/263	Pollonesse	Po	3/4	D?	
HNB/264	Pollonesse	Po	3/4	D?	
HNB/265	Pollonesse No	Po	3/4	D?	
HNB/266	Pollonesse	Po	3/4	D?	
HNB/267	Pollonesse	Po	3/4	D?	
HNB/268	P	Po	3/4	D?	
HNB/269	Polonis	Po	3/4	D?	
HNB/270	Polonsse	Po	3/4	D?	
HNB/271	Polonesse	Po	3/4	D?	
HNB/272	[ingen]	Po	3/4	D?	
HNB/273	Menuet Polonesse	Po	3/4	D?	
HNB/274	P	Po	3/4	D?	

Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
HNB/275	Polnesse	Po	3/4	D?	
HNB/276	Poll	Po	3/4	D?	
HNB/277	P	Po	3/4	D?	
HNB/278	P	Po	3/4	D?	
HNB/279	Polonesse	Po	3/4	D?	
HNB/280	Menuet	Me	3/4	D, D	
HNB/281	[ingen]	EK	2/4	D	
HNB/282	Menuet	Me	3/4	D	HNB/238
HNB/283	Menuet	Me	3/4	D	
HNB/284,1	March Primo	Ma	♩	G	NHC/91, DK
HNB/285	Polonoise	Po	3/4	D	JM/172, N, DK, S
HNB/286	[?]	Po	3/4	D	
HNB/284,2	March Secundo		♩	G	
HNB/287	Menuet no 1 D Deur	Me	3/4	D, D	
HNB/288	Menuet no 2	Me	3/4	D, D	
HNB/289	Polonesse no 1	Po	3/4	G	
HNB/290	Menuet no 2	Me	3/4	D, D	
HNB/291,1	Menuet no 3	Me	3/4	D	
HNB/292,1	Menuet no 4	Me	3/4	D	
HNB/293,1	Menuet no 5	Me	3/4	D	
HNB/294	Pols dans	Po	3/4	D	
HNB/291,2	Secundo no 3		3/4	D	
HNB/292,2	Secundo no 4		3/4	D	
HNB/293,2	Secundo		3/4	D	
HNB/295,1	Menuet no 6	Me	3/4	D, D	
HNB/296,1	Menuet no 7	Me	3/4	D	
HNB/297,1	Menuet no 8	Me	3/4	D	
HNB/295,2	Secundo no 6		3/4	D	
HNB/296,2	Secundo no 7		3/4	D	
HNB/297,2	Secundo no 8		3/4	D	
HNB/298	Menuet no 9	Me	3/4	D	
HNB/299	Menuet no 10	Me	3/4	D, d	
HNB/300	Menuet no 1 G: Deur	Me	3/4	G	
HNB/301	Menuet no 2	Me	3/4	G	
HNB/302	Menuet no 3	Me	3/4	G, g	
HNB/303	Menuet	Me	3/4	C	
HNB/304,1	Menuet no 1	Me	3/4	G, g	
HNB/305,1	Menuet no 2	Me	3/4	G	
HNB/304,2	Secundo no 1		3/4	G, g	
HNB/305,2	Secundo no 7		3/4	G	
HNB/306	Menuet	Me	3/4	G	
HNB/307,1	Menuet no 3	Me	3/4	G	
HNB/308,1	Menuet no 4	Me	3/4	G	

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
HNB/309	Menuet no 5	Me	3/4	G	
HNB/307,2	Secundo no 3		3/4	G	
HNB/308,2	Secundo no 4		3/4	G	H.N. Balterud
HNB/310	Menuet no 6	Me	3/4	G, G	
HNB/311	Menuet no 7	Me	3/4	D, d	
HNB/312	Menuet no 8	Me	3/4	D, d	
HNB/313	Engelis	EK	2/8 [2/2]	G	H.N. Balterud
HNB/314	Engelies	EK	2/4	C, c	
HNB/315	Menuet no 1	Me	3/4	A	
HNB/316	Engelis	EK	2/4	D, d	
HNB/317	Menuet H:B: Nye 1762	Me	3/4	G, G	Balterud?
HNB/318	Murchy Violino 1mo	Mu	♩	G	
HNB/319	[ingen]	Po	3/4	D	
HNB/320	Menuet	Me	3/4	g	
HNB/321	Menuet	Me	3/4	A	
HNB/322	Ballet A Deur	EK	2/4	A	
HNB/323	Engelies	EK	2/4	A	
HNB/324	Engelis	EK	2/4	A	
HNB/325,1	Violino Primo Polonens	Po	3/4	A	
HNB/326	Menuet H:B	Me	3/4	A, A	Balterud
HNB/325,2	Violino Secundo		3/4	A	
HNB/327	Menuet no 1 H:B:	Me	3/4	A	Balterud
HNB/328	Menuet Spiritouso A:Mol	Me	3/4	a	
HNB/329	Engelis	EK	2/4	A	
HNB/330	Violino Comodo Giga	Ss	2/8 [2/2]	F	
HNB/331	Gavota	Ss	C	B	
HNB/332	Sonata Violino Preludio	Ss	C	B	
HNB/333	Allegro Sonate Violino	Ss	♩	D	
HNB/334	Menuet No Allegro tempodi	Ss	3/4	F	
HNB/335	Gigue	Ss	6/8	D	
HNB/336	Murchy 1mo	Mu	♩	D	
HNB/337	Menuet	Me	3/4	D, D	
HNB/338,1	Allegro	Ss	♩	e	
HNB/339	Menuet	Me	3/4	A	
HNB/338,2	Secundus		♩	e	
HNB/340	Pols Dans	Po	3/4	D	
HNB/341,1	Violino Primo Polonesse	Po	3/4	D	



Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
HNB/342	Polske Menuet	Po	3/4	d	PB2/44, DK
HNB/341,2	Violino Secundo		3/4	D	
HNB/343	Secundo Prøissens	Ma	♩	D	
HNB/344,1	March Prima Prøissens	Ma	♩	D	JM/147
HNB/344,2	Secundus		♩	D	
HNB/345	Arie	AV		D?	
HNB/346	[ingen]	Me	3/4	g	
HNB/347	Menuet no 8	Me	3/4	g	
HNB/348	Menuet no 9	Me	3/4	g	
HNB/349	Menuet no 10	Me	3/4	g, g	
HNB/350	Menuet no 11	Me	3/4	g	
HNB/351	Menuet no 12	Me	3/4	g	
HNB/352	Menuet no 13	Me	3/4	g	
HNB/353	Menuet no 14	Me	3/4	g	
HNB/354	Temp Menuetto del Signor Schiulstad	Me	3/4	g, g	Skjulstad
HNB/355,1	March Como Primo	Ma	C	D	
HNB/355,2	March Secundo		C	D	
HNB/356	Menuet	Me	3/4	D, D	
HNB/357	Menuet no 1 Dis Duhr	Me	3/4	Ess	
HNB/358	Menuet no 2	Me	3/4	Ess, Ess	
HNB/359	Menuet no 3	Me	3/4	Ess	
HNB/360	Pollonesse no 4	Po	3/4	Ess	
HNB/361	Menuet no 5	Me	3/4	Ess, Ess	
HNB/362	Menuet no 6	Me	3/4	Ess	
HNB/363,1	Menuet 1mo	Me	3/4	G, e	
HNB/363,2	Menue Secundo		3/4	G, e	
HNB/364	Menuet no 1 C:Mol	Me	3/4	c	
HNB/365	Menuet no 2	Me	3/4	c	
HNB/366	Menuet no 3	Me	3/4	c	
HNB/367	Menuet no 4	Me	3/4	c	
HNB/368	Menuet no 5	Me	3/4	Ess, c	
HNB/369	Menuet no 6	Me	3/4	c	HNB/240
HNB/370	Polonesse	Po	3/4	C	
HNB/371	Menuet	Me	3/4	D	
HNB/372	Menuet forstæmt e ij c d ij e g ij a	Me	3/4		
HNB/373	Contra Dans	EK	2/4	A	
HNB/374	Menuet	Me	3/4	D, D	
HNB/375	Contra Dans A Deur	EK	2/4	A	
HNB/376	Menuet no 1 E:Mol	Me	3/4	E, E	

Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
HNB/377	Menuet no 2	Me	3/4	e	
HNB/378	Menuet	Me	3/4	G, G	
HNB/379	Menuet forstæmt e i j c d i j e g i j a	Me	3/4		
HNB/380	Menuet no 1 De Dur	Me	3/4	D, D	
HNB/381,1	Menuet no 2	Me	3/4	D	
HNB/381,2	Secunodo Menuet		3/4	D	
HNB/382	Menuet no 3	Me	3/4	D, D	
HNB/383	Menuet no 4	Me	3/4	D	
HNB/384	Menuet no 5	Me	3/4	D, d	
HNB/385	Menuet no 6	Me	3/4	D	
HNB/386	Menuet no 7	Me	3/4	D	
HNB/387	Menuet no 8	Me	3/4	d	
HNB/388	Menuet	Me	3/4	d	
HNB/389	Menuet no 11	Me	3/4	d	
HNB/390	Menuet no 5	Me	3/4	D	
JM/1	Rigadon	Ss	2 strek	A	
JM/2	Burleske	Ss	2/4	A	
JM/3	Menuet en Trio	Me	3/4	G	N
JM/4	Menuet	Me	3/4	F	
JM/5	Sarabande Menuet Gigue	Ss	3/4, 3/4, 6/8	D, h, D	
JM/6	Europa Glante	Me	3/4	F	PB2/10, TJH/38
JM/7	Menuet Princesse	Me	3/4	G	
JM/8	Engels Dantz	EK	2/4	D	
JM/9	Engels Dantz	EK	2/4	A	
JM/10	Engels Dantz	EK	2/4	F	
JM/11	Conttilong	EK	♩	G	USA, Europa
JM/12	Conttilong	EK	♩	G	
JM/13	Menuetto	Me	3/8	F	
JM/14	Conttilong	EK	3/4	G	
JM/15	Aria	Ss	C	a	PB2/58
JM/16	Menuet	Me	3/4	F	
JM/17	Engels Dantz Transp: 112	EK	♩	F	JM/112
JM/18	Polsh Menuet	Me	3/4	a	JM/111
JM/19	Engels Dantz	EK	6/8	A	PB1/17, N, DK, E
JM/20	Engels Dantz	EK	♩	G	TJH/53, C/30, DK, F, H, E?
JM/21	Engels Dantz	EK	♩	D	TJH/51, S
JM/22	Engels Dantz	EK	♩	G	

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
JM/23	Engels Dantz	EK	¢	D	
JM/24	Engels Dantz	EK	¢	F	TJH/58
JM/25	Aria	Ss	3/4	a	Norsk trad.?, PB2/33, N, DK
JM/26	Fecht Contillong	EK	2strek	G	DK
JM/27	Aria	Ss	2strek	C	
JM/28	Engels Dantz	EK	C	a	
JM/29	Menuet	Me	3/4	G	PB1/13, PB2/19, NHC/27, NHC/65, JM/29, DK, D, B, F
JM/30	Menuet	Me	3/4	G	
JM/31	Engels Dantz	EK	2strek	a	Marin Marais, DK, E, F
JM/32	Engels Dantz	EK	6/8	D	DK, S, E
JM/33	Engels Dantz	EK	2strek	d	
JM/34	Marsch	Ma	3/4	D	PB2/15, DKs
JM/35	Menuet	Me	3/4	D	
JM/36	Engels Dantz	EK	2strek	D	
JM/37	Polonoise	Po	3/4	G	
JM/38	Aria	Ss	3/8	G	
JM/39	Aria	Ss	¢	c	
JM/40	Harlequinade	Ss	2/4	D	
JM/41	Menuet	Me	3/4	A	
JM/42	Marchs	Ma	C	C	
JM/43	Menuet	Me	3/4	G	
JM/44	Menuet	Me	3/4	G	
JM/45	Contilliong	EK	¢	C	PB2/24, E
JM/46	Aria	Ss	¢	a	PB2/13, C/67, C/71
JM/47	Menuet A[...]atre	Me	3/4	G	
JM/48	Aria	Ss	C	C	Europa
JM/49	Syv-spring	Nr	C	D	Norsk trad., DK
JM/50	Murky	Mu	C	A	
JM/51	Fantasia	Ss	C	G	
JM/52	Murky	Mu	2/4	B	
JM/53	Gavotte Alternativement	Ss	C	e, E	
JM/54	Menuet	Me	3/8	F	J.H. Freithoff, JM/98, C/66, DK
JM/55	Menuet	Me	3/4	d	
JM/56	Aria	Ss	C	C	
JM/57	Gigue	Ss	6/8	F	
JM/58	Polonoise	Po	3/4	B	

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
JM/59	Menuet	Me	3/4	g	
JM/60	Menuet	Me	3/4	G	
JM/61	Menuet Amoer	Me	3/4	g	
JM/62	Polonoise	Po	3strek	d	Norsk trad.?, JM/97, DK, S
JM/63	Murqui	Mu	2/4	F	D. Warncke
JM/64	Marsch	Ma	2strek	G	PB1/16, PB2/3, TJH/2, N, DK
JM/65	Engels Dantz	EK	6/8	G	NL
JM/66	Marsch	Ma	2/4	D	
JM/67	La Bomine Engels Dantz	EK	♩	D, d	N, DK
JM/68	Kieden	EK	2/4	G	N, DK
JM/69	Compliment Dantz	EK	2/4	D	DK
JM/70	Maskerade	EK	2/4	G	N, DK
JM/71	Cavilier Dantz	EK	3/4	g	PB2/21, TJH/46, TJH/133, DK
JM/72	Engels Dantz	EK	♩	G	
JM/73	Schomager Dantz	EK	2/4	d	PB2/38, DK
JM/74	Paspie Burgunde	Ss	3/4	d	
JM/75	Paspie de la Compertanje	Ss	2strek, 3strek	C	S
JM/76	Engels Dantz	EK	2/4	D	
JM/77	Contilliong Frans=Morgenstjerne	EK	2strek	a	DK
JM/78	Contilliong	EK	2/4	G	N, DK
JM/79	[?] til Roschild	EK	♩	G	
JM/80	Paysane Fransche Dantz	EK	2/4	d	
JM/81	Engels Dantz	EK	2/4	D, d	
JM/82	Engels D	EK	2/4	D, d	
JM/83	Engels Dantz	EK	2/4	G	N, DK
JM/84	Engels Dantz	EK	♩	G	
JM/85	Den Drukne Bonden	EK	6/8	G	N, DK
JM/86	Engels Dantz	EK	2/4	A, a	N, DK
JM/87	Contilliong	EK	2/4	G	DK, S
JM/88	Engels Dantz	EK	2strek, 3/4	B	TJH/49-50, D
JM/89	Engels Dantz	EK	2/4	G	N, DK
JM/90	Contilliong	EK	♩	G	
JM/91	Menuet	Me	3/4	d	
JM/92	Menuet	Me	3/4	A	
JM/93	Menuet	Me	3/4	C	

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
JM/94	Menuet	Me	3/4	D	
JM/95	Menuet	Me	3/4	G	
JM/96	Menuet	Me	3/4	A	
JM/97	Polonoise Transp: 62	Po	3/4	g	Norsk trad.?, JM/62, S, DK
JM/98	Gigue	Ss	6/8	F	J.H. Freithoff, JM/54, C/66, DK
JM/99	Menuet	Me	3/4	F	
JM/100	Menuet	Me	3/4	F	
JM/101	[ingen]	Me	3/4	g	
JM/102	Polonoise	Po	3/4	C	
JM/103	Polonoise	Po	3/4	F	
JM/104	Menuet	Me	3/4	D	
JM/105	Polonoise	Po	3/4	D	
JM/106	March	Ma	♩	D	
JM/107	Menuet	Me	3/4	F	
JM/108	Hane Dantz	EK	3/4, 2strek (3.del)	D	
JM/109	Menuet	Me	3/4	Ess	
JM/110	Menuet	Me	3/4	e	
JM/111	Transp. 18	Me	3/4	a	JM/18
JM/112	Transp. 17	EK	♩	F	JM/17
JM/113	Menuet	Me	3/4	D	
JM/114	Menuet	Me	3/4	D	
JM/115	[ingen]	Me	3/4	D	
JM/116	Menuet	Me	3/4	D	
JM/117	Menuet	Me	3/4	Ess	
JM/118	Menuet	Me	3/4	G	
JM/119	Engels Dantz	EK	♩	G	N, DK
JM/120	Engels Dantz	EK	♩	G	N, DK
JM/121	Engels Dantz	EK	2/4	D	
JM/122	Engels Dantz	EK	♩	G	
JM/123	Engels Dantz	EK	♩	D	
JM/124	Engels Dantz	EK	♩	d	N, DK, E
JM/125	Polonese	Po	3/4	F	
JM/126	Taniec	Po	3/4	D	
JM/127	Aria	Ss	2/4	D	
JM/128	Aria	Ss	6/8	c	
JM/129	Menuet	Me	3/4	F	
JM/130	Menuet	Me	3/4	D	
JM/131	Engels Dantz	EK	2/4	D	N
JM/132	Menuet	Me	3/4	D	

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
JM/133	Marsch	Ma	2/4	D	
JM/134	Menuet	Me	3/4	D	
JM/135	Menuet	Me	3/4	D	
JM/136	Menuet	Me	3/4	e	
JM/137	Menuet	Me	3/4	C	
JM/138	Engels Dantz	EK	2strek	C	
JM/139	Angloisi	EK	2/4	C	DK, E, D, USA
JM/140	[ingen]	EK	2/4	D	F, E
JM/141	Murque	Mu	C	A	
JM/142	Contilliong	EK	6/8	D	N, DK, S, E
JM/143	Menuet	Me	3/4	G	
JM/144	[ingen]	Ss	2/4	A	
JM/145	Aria En Ærlig B[?]	Mu	2/4	F	
JM/146	Engels Dantz	EK	2/4	D	N, DK
JM/147	Angloise	EK	2/4	G	HNB/344
JM/148	Polonoise	Po	3/4	D	
JM/149	Murky	Mu	C	D	C/77
JM/150	Menuet	Me	3/4	D	
JM/151	Aria	Ss	2/4	G	NHC/95, DK
JM/152	Menuet	Me	3/4	E	
JM/153	[ingen]	Me	3/4	C	
JM/154	Præludium	Ss	¢	F	
JM/155	Tempo de Menuetto	Me	3/4	C, c	
JM/156	March	Ma	2/4	D	
JM/157	Engels Dantz	EK	6/8	F	
JM/158	Engels Dantz	EK	2/4, 2/4, 3/4	C	
JM/159	Engels Dantz	EK	2/4	Ess	
JM/160	Gigue	Ss	6/8	D	N
JM/161	Aria	Ss	6/8	G	PB2/56, NHC/74, NHC/88, N, S, FI
JM/162	Engels Dantz	EK	2/4	D	
JM/163	Menuet	Me	3/4	D	
JM/164	Menuet en Trio	Me	3/4	D	N, DK
JM/165	Menuet	Me	3/4	F	C/10
JM/166	Allegro et Trio	Ss	3/4	G, g	
JM/167	Engels Dantz	EK	¢	G	
JM/168	Engels Dantz	EK	6/8	G	
JM/169	Aria	Ss	3/8	G	
JM/170	Menuet	Me	3/4	F	
JM/171	Aria	Ss	2/4	D	
JM/172	Aria	Po	3/4	D	HNB/285, N, DK, S

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
JM/173	Sarabande	Ss	¢	C	NHC/82, NHC/100
JM/174	Polonoise	Po	3/4	F	
JM/175	Menuet	Me	3/4	A	
JM/176	Menuet	Me	3/4	F	
JM/177	Menuet et Trio	Me	3/4	D	
JM/178	Murque	Mu	2/4	D	
JM/179	Aria	Ss	¢	C	
JM/180	Menuet	Me	3/4	D	
JM/181	Menuet en Trio	Me	3/4	G	
JM/182	Menuet	Me	3/4	C	
JM/183	Menuet	Me	3/4	A	
JM/184	Aria	Ss	¢	D	
JM/185	Boure	Ss	2/4	D	
JM/186	Aria	Ss	¢	G	
JM/187	Boure	Ss	¢	D	
JM/188	Aria	Ss	¢	G	
JM/189	Engels Dans	EK	2/4, 3/8	G	
JM/190	Engels Dans	EK	2/4	G	JM/240
JM/191	Engels Dans	EK	2/4	D	
JM/192	Engels Dans	EK	2/4	G	
JM/193	Engels Dans	EK	3/8	G	
JM/194	Engels Dans	EK	2/4	F	
JM/195	Engels Dans	EK	2/4	D	
JM/196	Engels D	EK	2/4	A	
JM/197	Aria	Ss	3/4	F	
JM/198	Engels D	EK	2/4	B	
JM/199	Engels D	EK	2/4	B	
JM/200	Engels D	EK	2/4	G	
JM/201	E D	EK	2/4	A	
JM/202	E D	EK	2/4	B	
JM/203	Polonoise	Po	3/4	F	
JM/203x1	Engels D	EK	2/4	F	
JM/204	Menuet	Me	3/4	F	
JM/205	Menuet	Me	3/4	F	
JM/206	Engels D	EK	2/4	D	
JM/207	Allegro	Ss	3/4	A	
JM/208	Aria	Ss	2/4	F	
JM/209	Aria	Ss	3/8	G	
JM/210	Engels D	EK	¢	F	
JM/211	Engels D	EK	2strek	B	
JM/212	Contra Dans	EK	6/8	G	
JM/213	Engels D	EK	2/4	D	

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
JM/214	Aria	Ss	3/4	C	
JM/215	Engels D	EK	2/4	G	
JM/216	Engels D	EK	2/4	B	
JM/217	Engels D	EK	2/4	G	
JM/218	Engels D	EK	2/4	G	
JM/219	Engels D	EK	2/4	F	
JM/220	Engels D	EK	2/4	G	
JM/221	Engels Dans	EK	2/4	F	
JM/222	Dueto	Ss	2/4	D	
JM/223	Engels Dans	EK	2/4	G	
JM/224	Engels D	EK	2/4	B	
JM/225	Engels D: Allegro	EK	2/4	G	
JM/226	Engels D	EK	2/4	D	
JM/227	Engels D	EK	2/4	G	
JM/228	Engels D	EK	2/4	G	
JM/229	Menuet	Me	3/4	F	
JM/230	Engels D	EK	2/4	G	
JM/231	Engels D	EK	2/4	G	
JM/232	Engels D	EK	2/4	G	
JM/233	Engels Dans	EK	2/4	F	
JM/234	Aria	Ss	♩	F	
JM/235	March	Ma	♩	D	N
JM/236	Engels D	EK	2/4	A	
JM/237	Engels D	EK	2/4	G, C	
JM/238	Engels D	EK	6/8	B	
JM/239	Engels D	EK	6/8	F	
JM/240	Engels D	EK	2/4	G	JM/190
JM/241	Engels D	EK	6/8	g	
JM/242	Engels D	EK	2/4	G	
JM/242x1	Menuet & Trio	Me	3/4	G	
JM/243	Engels D	EK	3/8	F	
JM/244	Engels D	EK	6/8	G	
JM/245	Aria	Ss	6/8	B	N
JM/246	Burlesque	Ss	♩	B	
JM/247	Aria	Ss	2/4	D	
JM/248	Aria	Ss	3/4	D	DK, S
JM/249	Aria	Ss	2/4	D	
JM/250	Aria	Ss	♩	F	
JM/251	Aria	Ss	3/4	D	
JM/252	Aria Allegro Violino et Cembalo No1	Ss	♩	G	Telemann
JM/253	Aria Allegro No 2	Ss	6/8	G	Telemann
JM/254	Aria Vivace No 3	Ss	2/4	G	Telemann



Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
JM/255	Aria Affettuoso No 4	Ss	6/4	G	Telemann
JM/256	Aria Presto No 5	Ss	♩	G	Telemann
JM/257	Aria Tempo di Minue No 6	Ss	3/4	G	Telemann
JM/258	Preludium Partia No 7 Adagio	Ss	3/2	c	Telemann
JM/259	Scherzo	Ss	2/4	D	
JM/260	Aria	Ss	2/4	D	
JM/261	Pastorella	Ss	2/4	D	
C/1	Murchia per M: C:	Mu	♩	d	M. Calmar
C/2	Menuet: del Calmar	Me	3strek	D	M. Calmar
C/3	Menuet del: Sr. Telleman	Me	3/4	A	Telemann
C/4	Angloes	EK	♩	C	PB2/43, TJH/56
C/5	Aria	Ss	♩	a	
C/6	Menuet	Me	3/4	C	
C/7	Aria Allegro	Ss	3/8	G	
C/8	Menuet. Var: 6	Me	3/4	g	
C/9	Murchie	Mu	C	F	
C/10	Menuet	Me	3/4	a	JM/165
C/11	Bourre	Ss	♩	F	
C/12	Murchie	Mu	♩	G	
C/13	Menuet	Me	3/4	D	
C/14	Rondeaux. P.N. Moll	Ss	♩	D	P.N. Moll
C/15	Menuet	Me	3/4	G	
C/16	Murchie	Mu	C	G	
C/17	Aria	Ss	C	C	
C/18	Murchie	Mu	C	C	
C/19	Menuet	Me	3/4	C	
C/20	Aria	Ss	C	F	Christoph Foltmar, PB2/65, DK
C/21	Aria. S. Radix	Ss	3/4	D	S. Radix
C/22	Murchie	Mu	C	D	J.S. Bach(?), PB2/36, N, S, DK, D, NL, PL
C/23	Menuet	Me	3/4	D	NHC/10
C/24	Menuet	Me	3/4	C	
C/25	Soll die Hoffnung immer Trügen und mein Leyden ewig seyn etc:	AV	3/8	h	J.F. Gräfe
C/26	[ingen]	Ss	C	E	

Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
C/27	Ode. Gedult und Hoffnung, Zeit und Glücke etc:	AV	3/8	D	J.F. Gräfe
C/28	Mein Vergnügen ist gestorben, meine Lust ist ganz vorbei etc:	AV	♩	f	J.F. Gräfe
C/29	[ingen]	Mu	2/4	a	
C/30	Aria	EK	C	G	JM/20 , TJH/53, DK, F, H, E?
C/31	Menuet	Me	3/4	G	
C/32	Polonesse	Po	3/4	G	
C/33	Polonesse	Po	3/4	G	
C/34	Murchie del Singr Kell	Mu	C	D	Kell
C/35	Menuet Alternativ:	Me	3/4	C, c	
C/36	Murchie	Mu	C	B	
C/37	Menuet. Comp: per M: Calmar. 1751	Me	3/4	e, e	M. Calmar
C/38	Menuet	Me	3/4	A	
C/39	Menuet	Me	3	D	
C/40	Paisan	Ss	2strek	D	
C/41	Aria. Ihr holde wangen etc.	AV	3/8	F	D
C/42	Menuet	Me	3	F	
C/43	Polonesse	Po	3/4	C	
C/44	Menuet	Me	3	D	
C/45	Menuet	Me	3	F	NHC/76, N
C/46	Aria dell Opera Tygranes	AV	3/8	G	
C/47	Menuet	Me	3	G	
C/48	Menuet	Me	3/4	E	
C/49	Aria dell Opera Ulysses	AV	2/4	d	
C/50	Sarabanda	Ss	3/4	d	Händel
C/51	Aria	Ss	C	d	NHC/73
C/52	Menuet di Teleman	Me	3	a	Telemann
C/53	Menuet	Me	3	D	
C/54	Aria dell Sign. Lotti	AV	2/4	G	Lotti
C/55	Allemande del Singr. Kirchhoff	Ss	C	g	G. Kirchhoff, NHC/59, D
C/56	Courante	Ss	3/4	g	G. Kirchhoff, NHC/60, D
C/57	Gavotta	Ss	2strek	g	G. Kirchhoff, NHC/61, D
C/58	Menuet	Ss	3	g	G. Kirchhoff, NHC/62, D

Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
C/59	Bouree	Ss	C	g	G. Kirchhoff, NHC/63, D
C/60	Aria. Del: Singr Gio: Ballod Pergolesi	AV	C	B-dur	Pergolesi
C/61	Aria del Kingo. Kaldet Lundinae Yndighed	AV	C	g	PB2/70, NHC/35, C/93, TJH/69, DK, NL
C/62	Boure eller den taalige Magnus	Ss	♩	g	
C/63	Menuet	Me	3strek	A	
C/64	Adante	Ss	C	d	
C/65	La Volie de Espagne	Ss	3/4	d	TJH/48, NHC/18, norsk og svensk trad., Europa
C/66	Giga	Ss	6/8	D- dur	J.H. Freithoff, JM/54, JM/98, DK
C/67	Aria	Ss	♩	a	PB2/13, C/71, JM/46
C/68	[ingen]	Sa	♩	G	
C/69	Aria. Af Høyheden opr.	Sa	♩	C	
C/70	Aria	Ss	2strek	a	
C/71	Aria. Naar man beseer og lærer etc.	AV	♩	a	PB2/13, C/67, JM/46
C/72	Den Ædelmodige. Mourqui	Mu	C	D	
C/73	Aria. del Sgr J.S. Coussers	AV	2strek	A	J.S. Kusser
C/74	Præludium ex G: Moll	Ss	♩	g	
C/75	Aria del Sr Hendel	Ss	3	E	Händel
C/76	Menuet. Vide. invenitur rector p:5799	Me	3/4	E	
C/77	Murphy	Mu	♩	D	JM/149
C/78	Menuet	Me	3/4	D	
C/79	Menuet	Me	3/4	G	
C/80	Allemande di Sig: Hendel	Ss	C	B	Händel
C/81	Courante	Ss	3/4	B	Händel
C/82	Aria	AV	2/4	C	l
C/83	[ingen]	Ss	C	B	
C/84	Menuet	Me	3/8	B	
C/85	Mourqui	Mu	♩	g	
C/86	Et er nødigt dette eene	Sa	♩, 3/4	F	

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
C/87	Jesus er mit liv i live	Sa	¢	g	
C/88	Af høyheden oprunden er	Sa	¢	F	
C/89	O Frelser, som er lys og lived	Sa	¢	A	
C/90	Jesu din søde foreening at smage	Sa	3strek	G	
C/91	Mit hierte vi gremmer du dig	Sa	¢	G	
C/92	Rind nu op i Jesu navn	Sa	¢	d	
C/93	See dagen bryder frem med magt	Sa	¢ og 3strek	d	
NHC/1	Jesu søde Hukommelse	Sa	¢	a	
NHC/2	Gavott ô Aria	Ss	¢	C	
NHC/3	Aria	Ss	¢	C	
NHC/4	Som Hiorten med tørst befangen	Sa	¢	G	
NHC/5	Menuett	Me	3/4	C	
NHC/6	Marsch	Ma	¢	D	Frederik den Store eller Agricola(?), NHC/6, NHC/11, PB2/26, DK, S, B, NL, E
NHC/7	Bourè	Ss	¢	G	
NHC/8	Polonoise	Po	2/4	G	
NHC/9	Menuett	Me	3/4	G	
NHC/10	Menuett	Me	3/4	D	C/23
NHC/11	Jenischer March	Ma	2strek	F	Frederik den Store eller Agricola(?), NHC/6, NHC/11, PB2/26, DK, S, B, NL, E
NHC/12	Menuett	Me	3/4	C	
NHC/13	Aria	Ss	3/4	D	
NHC/14	Aria	Ss	¢	G	
NHC/15	Cupido	Ss	2/4	D	
NHC/16	Hiertelig mig nu længes	Sa	¢	a	
NHC/17	Menuett	Me	3/4	D	
NHC/18	La Folie d'Espagne	Ss	3/4	d	TJH/48, C/65, norsk og svensk trad., Europa
NHC/19	Angeliquer	Ss	3/4	d	H. Purcell, E
NHC/20	Rondeau	Ss	¢	G	NHC/34

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
NHC/21	Marsch	Ma	♩	G	Frederik den Store eller Agricola(?), NHC/6, NHC/11, PB2/26, DK, S, B, NL, E
NHC/22	Menuett	Me	3/4	D	
NHC/23	Boure	AV	♩	G	D
NHC/24	Menuett	Me	3/4	G	
NHC/25	Menuett	Me	3/4	D	
NHC/26	Menuett	Me	3/4	G	
NHC/27	Menuet	Me	3/4	G	PB1/13, PB2/19, NHC/65, JM/29, DK, D, B, F
NHC/28	Menuett	Me	3/4	G	
NHC/29	Menuet	Me	3/4	C	
NHC/30	Aria	AV	♩	F	D
NHC/31	Menuet	Me	3/4	G	
NHC/32	Menuet	Me	3/4	C	
NHC/33	Polonoise	Po	3/4	D	
NHC/34	Rondeau	Ss	♩	G	NHC/20
NHC/35	Aria Grysillis	Ss	♩	e	PB2/70, C/61, C/93 TJH/69, DK, NL
NHC/36	Prelud: ex C Duhr	Ss	♩	C	
NHC/37	[Preludium] et G Duhr	Ss		G	
NHC/38	Af Høyheden oprunnen er	Sa	♩	F	
NHC/39	Aria	AV	♩	F	D
NHC/40	Engeliske Nachttegall	Ss	3/4	e	E?
NHC/41	Revellie	Ss	♩	H	
NHC/42	Menuet	Me	3/4	G	
NHC/43	Field tanzen	Nr	♩	d	Norsk trad.?
NHC/44	Englisch Nachttegall	Ss	3/4	a	E?
NHC/45	Field tanz	Nr	♩	d	Norsk trad.?
NHC/46	Menuet	Me	3/4	g	PB1/21, PB2/14
NHC/47	Menuet	Me	3/4	G	
NHC/48	Allemande	Ss	♩	G	
NHC/49	Polonoise	Po	3/4	A	
NHC/50	Polonoise	Po	3/4	D	HNB/117, D
NHC/51	Molto adagio Air	Ss	3/8	Ess	D
NHC/52	Aira	Ss	♩	Ess	D
NHC/53	Menuet	Me	3/4	Ess	D
NHC/54	Air en Polonoise	Po	3/4	E	D

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
NHC/55	Menuett	Me	3/4	h	D
NHC/56	Menuett	Me	3/4	D	D
NHC/57	Menuet	Me	3/4	D	NHC/90, D
NHC/58	Murki	Mu	¢	a	D
NHC/59	Allemande	Ss	¢	g	G. Kirchhoff, C/55, D
NHC/60	Courent	Ss	3/4	g	G. Kirchhoff, C/56, D
NHC/61	Gavotta	Ss	¢	g	G. Kirchhoff, C/57, D
NHC/62	Menuet	Ss	3/4	g	G. Kirchhoff, C/58, D
NHC/63	Boure	Ss	¢	g	G. Kirchhoff, C/59, D
NHC/64	Men:	Me	3/4	g	
NHC/65	Men:	Me	3/4	G	PB1/13, PB2/19, NHC/27, JM/29, DK, D, B, F
NHC/66	Allemande	Ss	C	C	
NHC/67	Menuet	Me	3/4	c	
NHC/68	Menuet	Me	3/4	G	
NHC/69	Menuet	Me	3/4	F	
NHC/70	[ingen]	Me	3/4	a	
NHC/71	Menuet	Me	3/4	A	J.H. Roman?
NHC/72	Menuett	Me	3/4	h	
NHC/73	Aria	Ss	¢	d	C/51
NHC/74	Menuett	Me	3/4	d	
NHC/75	Menuett	Me	3/4	F	
NHC/76	Menuett	Me	3/4	F	C/45
NHC/77	Revellie	Ss	C		
NHC/78	Aria	Ss	3/4	C	Norsk trad., PB2/56, NHC/88, JM/161, S, FI
NHC/79	Jesu meines Lebens Leben	Sa	¢	G	
NHC/80	Nu vel an vær frisk til mode	Sa	¢	G	PB1/3
NHC/81	Leyer-Tantz	Ss	2/4	C	Norsk trad.?
NHC/82	March	Ma	C	D	JM/173, NHC/100
NHC/83	Six Fantaisies par Ursinus, Vivement	Ss	3/4	C	(Niels Larsen?) Ursin
NHC/84	Vitement	Ss	3/8	G	(Niels Larsen?) Ursin

Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
NHC/85	Vite	Ss	3/4	D	(Niels Larsen?) Ursin
NHC/86	[ingen]	Ss	12/16	c	(Niels Larsen?) Ursin
NHC/87	pol	Po	3/4	A	Norsk trad., PB2/23, S
NHC/88	pol	Po	3/4	A	Norsk trad., PB2/56, NHC/78, JM/161, S, FI
NHC/89	Murky	Mu	♩	C	
NHC/90	Men: et Aria	Me	3/4	D	NHC/56, D
NHC/91	Aria	Ss	2/4	G	HNB/284, DK
NHC/92	Jagt=Menuet, en Trio	Me	3/4	F	
NHC/93	Aria	Ss	2/4	C	
NHC/94	Menuet	Me	3/4	C	N
NHC/95	Aria	Ss	2/4	A	JM/151, DK
NHC/96	Aria	Ss	2/4	a	
NHC/97	Menuet	Me	3/4	G	
NHC/98	Men:	Me	3/4	a	
NHC/99	Menuet	Me	3/4	G, g	
NHC/100	March	Ma	♩	D	JM/173, NHC/82
NHC/101	Allegro	Ss	2/4	G	
NHC/102	Aria	Ss	♩	e	
NHC/103	Revelle	Ss	2/4	D	HNB/49, N, DK, D
NHC/104	Murqui	Mu	2/4	A	
NHC/105	Men:	Me	3/4	D	
NHC/106	Aria	Ss	3/4	e	
NHC/107	Mourqui	Mu	2/4	D	
NHC/108	Ballet: Post-Rytteren	Ss	3/8	G	
NHC/109	Menuet	Me	3/4	G	
NHC/110	[ingen]	Ss	3/8	C	
NHC/111	Allegro	Ss	2/4	G	
TJH/1	Preludium	Ss	4/4	C	
TJH/2,1	March Cantus 1mus	Ma	♩	C	PB1/16, PB2/3, JM/64, N, DK
TJH/3,1	March de Randers Cantus 1mus	Ma	♩	C	DK
TJH/2,2	Cantus 2dus		♩	C	
TJH/3,2	Cantus 2dus		♩	C	
TJH/4,1	March Cantus 1mus	Ma	2strek	C	
TJH/5,1	March Cantus 1mus	Ma	♩	C	Å/16, E
TJH/4,2	Cantus 2dus		2strek	C	
TJH/5,2	Cantus 2dus		♩	C	

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
TJH/6,1	Türckshe March Cantus 1mus	Ma	♩	C	
TJH/7,1	March Cantus 1mus	Ma	♩	C	
TJH/6,2	Cantus 2dus		♩	C	
TJH/7,2	Cantus 2dus		♩	C	
TJH/8,1	March Cantus 1mus	Ma	♩	d	
TJH/8,2	Cantus 2dus		♩	d	
TJH/9,1	March Cantus 1mus	Ma	♩	F	
TJH/9,2	March Cantus 2dus		♩	F	
TJH/10,1	Actolerij March Cantus 1mus	Ma	♩	C	
TJH/10,2	Actolerij March Cantus 2dus		♩	C	
TJH/11,1	March de Granadier Cantus 1mus	Ma	2strek	C	S
TJH/11,2	March de Granadier Cantus 2dus		2strek	C	S
TJH/12,1	March de Trampe Cantus 1mus	Ma	2strek	C	
TJH/12,2	Mars de Trampe Cantus 2dus		2strek	C	
TJH/13	March de Prince Eugenii	Ma	♩	F	TJH/129, DK, S
TJH/14	Bragnæs March	Ma	♩	C	
TJH/15	Bragnæs March	Ma	♩	F	
TJH/16	Strömsøe March	Ma	♩	C	
TJH/17	Strömsøe March	Ma	♩	F	TJH/128
TJH/18	March	Ma	2strek	C	
TJH/19	Strömsøe March	Ma	♩	F	
TJH/20	March	Ma	♩	F	
TJH/21	Granadier March des König in Preussen	Ma	♩	F	TJH/127
TJH/22	March	Ma	♩	F	
TJH/23	March de Prince de Hessen	Ma	♩	C	
TJH/24	Mars de Magdeburg	Ma	♩	F	
TJH/25	Muschowitisk Dragon March	Ma	♩	C	
TJH/26	March	Ma	♩	C	
TJH/27	March	Ma	♩	C	
TJH/28	[ingen]	Sa	♩	a	
TJH/29	Rind nu op i Jesu Navn, etc:	Sa	♩	a	



Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
TJH/30	Sjæl og Hjerte Sind og Sandser, etc: NB Sjungest som Nu væl an, vær frisk til Mode, etc:	Sa	2	C	
TJH/31	Lyksalig Dag, som nu saa blid oprinder, etc:	Sa	2strek	a	
TJH/32	Velkommen Morgenstund med Guld og Gaver i Mund etc:	Sa	2strek	a	
TJH/33	Op Op i søde Jesu Navn, etc:	Sa	¢	d	
TJH/34	Nu rinder Solen op af Østerlide, etc:	Sa	¢	d	
TJH/35	Vaag op og slaa paa dine Streng, etc:	Sa	¢	F	
TJH/36	Af Høyheden oprunden er, etc:	Sa	¢	C	
TJH/37	Paa Gud alleene, etc:	Sa	¢	C	
TJH/38	Europa Galante	Me	3strek	C	PB2/10, JM/6
TJH/39	Paspie d'Amour	Ss	3strek	C	S
TJH/40	Paspie Roijal	Ss	3	C	Å/25, S, DK, D
TJH/41	Paspie L'Alstrat	Ss	3strek	F	
TJH/42	Paspie	Ss	3strek	d	PB2/54, S, DK, F, D
TJH/43	Amable veincoeur	Ss	3	C	A. Campra, TJH/132, S, F, NL
TJH/44	Anschue	Me	3strek	g	PB2/53, Å/67, S, DK, D
TJH/45	La Britanien	EK	3 og 2 strek	d	F, E
TJH/46	Chavailer Dantz	EK	3	d	PB2/21, JM/71, TJH/133, DK
TJH/47	La Fabrit	EK	¢	g	F, E
TJH/48	Viole de Span	Ss	3strek	d	NHC/18, C/65, norsk og svensk trad., Europa
TJH/49	Engelsk Dants Menuet Borrée	EK	¢	C	JM/88 (del 1), D
TJH/50	Menuet	EK	3	C	JM/88 (del 2)
TJH/51	Engelsk Dantz	EK	3strek [eg. 2]	G	JM/21, S
TJH/52	Engelsk Dantz	EK	2strek	C	

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
TJH/53	Engelsk Dantz	EK	2strek	C	JM/20, C/30, DK, F, H, E?
TJH/54	Engelsk Dantz kaldet Fægte Dantzen	EK	2strek	C	
TJH/55	Engelsk Dantz kaldet Hane Dantzen	EK	2strek	C	
TJH/56	Engelsk Dantz	EK	¢	C	C/4, PB2/43
TJH/57	Engelsk Contra Dantz	EK	¢	d	
TJH/58	Engelsk Dantz	EK	2strek	d	JM/24
TJH/59	Jomfru Maren Juels Menuet	Me	3/4	G	
TJH/60,1	Arie Cantus 1mus	Ss	¢	C	
TJH/61,1	Scharmue Stych 1	Ss	2strek	C	
TJH/60,2	Arie Cantus 2dus		¢	C	
TJH/61,2	Scharmue Stych Cantus 2dus		2strek	C	
TJH/62,1	Borree Cantus 1mus	Ss	¢	C	
TJH/63,1	Arie Cantus 1mus	Ss	¢	F	
TJH/62,2	Borree Cantus 2dus		¢	C	
TJH/63,2	Arie Cantus 2dus		¢	F	
TJH/64,1	Arie Cantus 1mus	Ss	¢	C	TJH/135
TJH/65,1	Sarrabande Cantus 1mus	Ss	3	C	J.B. Lully, S, F, E
TJH/64,2	Arie Cantus		¢	C	
TJH/65,2	Sarrabande Cantus 2dus		3strek	C	
TJH/66,1	Sarrabande Cantus 1mus	Ss	3strek	C	Å/59, TJH/136
TJH/67,1	Arie Cantus 1mus	Ss	¢	C	TJH/137
TJH/66,2	Sarrabande Cantus 2dus		3strek	C	
TJH/67,2	Arie Cantus 2mus		¢	C	
TJH/68,1	Air La Lovis Cantus 1mus	Ss	2strek	C	
TJH/68,2	Air La Lovis Cantus 2dus		2strek	C	
TJH/69	Arie	Ss	¢	g	PB2/70, NHC/35, C/61, C/93, DK, NL
TJH/70	Arie	Ss	2strek	g	
TJH/71	Arie	Ss	2strek	d	J.B. Lully, S, F
TJH/72	Arie	Ss	¢	d	TJH/134
TJH/73	Arie	Ss	3strek	F	
TJH/74	Arie	Ss	3strek	d	
TJH/75	Rigadon	Ss	¢	C	J.B. Lully, D, NL, E, F

Id. kode	Originaltittel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
TJH/76	Arie	Ss	¢	a	
TJH/77	Aria	Ss	¢	d	
TJH/78	Lintantzen Styck	Ss	¢	F	
TJH/79	Sarres	Po	3strek	C	Norsk trad.
TJH/80	Sarres	Po	3strek	C	PB2/27, S
TJH/81	Sares	Po			
TJH/82	Sonata Adagio	Ss	¢	F	
TJH/83	Allemande	Ss	¢	F	
TJH/84	Allegro	Ss	3strek	F	
TJH/85	Ciaconi	Ss	3strek	F	
TJH/86	Gigve	Ss	6/8	F	
TJH/87,1	Minuet Cantus 1mus	Me	3strek	C	
TJH/88,1	Menuet Cantus 1mus	Me	3strek	C	
TJH/87,2	Menuet Cantus 2dus		3strek	C	
TJH/88,2	Menuet Cantus 2dus		3strek	C	
TJH/89,1	Masqverade Menuet Cantus 1mus	Me	3strek	F	
TJH/89,2	Masqverade Menuet Cantus 2dus		3strek	F	
TJH/90,1	Jagt- Menuet Cantus 1mus	Me	3strek	F	
TJH/90,2	Jagt- Menuet Cantus 2dus		3strek	F	
TJH/91	Menuet	Me	3strek	F	
TJH/92	Menuet	Me	3strek	d	DK. S
TJH/93	Menuet	Me	3strek	d	
TJH/94	Menuet	Me	3strek	d	
TJH/95	Menuet	Me	3	C	
TJH/96	Menuet	Me	3strek	C	
TJH/97	Menuet	Me	3strek	C	
TJH/98	Menuet	Me	3strek	F	
TJH/99	Menuet	Me	3strek	F	
TJH/100	Menuet	Me	3strek	C	
TJH/101	Menuet	Me	3strek	d	
TJH/102	Menuet	Me	3strek	g	PB2/31, S
TJH/103	Menuet	Me	3strek	d	
TJH/104	Menuet	Me	3strek	C	
TJH/105	Menuet	Me	3strek	C	
TJH/106	Menuet	Me	3strek	G	
TJH/107	Menuet	Me	3/4	C	
TJH/108	Menuet	Me	3strek	C	
TJH/109	Menuet	Me	3strek	C	
TJH/110	Menuet	Me	3strek	F	

Id. kode	Originaltitel	Kat.	Takt	Tone- art	Komponist/ Konkordanser
TJH/111	Menuet	Me	3strek	C	
TJH/112	Jæger-Menuet	Me	3strek	F	
TJH/113	Menuet	Me	3strek	G	
TJH/114	Menuet	Me	3strek	C	
TJH/115	Menuet	Me	3strek	G	
TJH/116	Menuet	Me	3strek	F	TJH/131
TJH/117	Menuet	Me	3strek	G	
TJH/118	Menuet	Me	3strek	C	
TJH/119	Menuet	Me	3strek	G	
TJH/120	Menuet	Me	3/4	C	
TJH/121	Post Menuet	Me	3/4	B	DK, D
TJH/122	Menuet des Prince von Sønderborg	Me	3strek	F	
TJH/123	Menuet	Me	3strek	C	
TJH/124	Menuet	Me	3strek	g	
TJH/125	Menuet	Me	3/4	B	
TJH/126	Menuet	Me	3/4	g	Å/2, Å/9
TJH/127	Granadier March des Konig in Preussen Hoboe	Ma	♩	D	TJH/21
TJH/128	March de Strömsøe Hoboe	Ma	♩	D	TJH/17
TJH/129	March des Prince Eugenii Hoboe	Ma	♩	C	TJH/13, DK, S
TJH/130	March Hoboe	Ma	♩	C	TJH/22, S
TJH/131	Menuet Hoboe	Me	3/4	D	TJH/116
TJH/132	Amable veincoeur Hoboe	Ss	3strek	G	A. Campra, TJH/43, S, F, NL
TJH/133	Chavailer Dantz Hoboe	EK	3strek	g	PB2/21, JM/71, TJH/46, DK
TJH/134	Aria Hoboe	Ss	2strek	g	TJH/72
TJH/135	Arie Hoboe	Ss	♩	G	TJH/64
TJH/136	Sarrabande Hoboe	Ss	3strek	G	Å/59, TJH/66
TJH/137	Arie Hoboe	Ss	♩	G	TJH/67

### Vedlegg 3 To «nye» menuetter av Freithoff

Bjarne Kortsen omtaler bare en menuett for solo fiolin i sin store bok om fiolinvirtusoen og komponisten Johan Henrik Freithoffs liv og verk.<sup>611</sup> Den er å finne i *Brødrene Basts nodebog*. De to menuettene som her presenteres for første gang er hentet fra *Balteruds notebok* (HNB/71 og HNB/97).

Begge menuettene har faste fortegn bare i første system, noe som ofte forekommer hos Balterud. I min utgave er de originale bjelkene beholdt, også når dette virker inkonsekvent, som i takt 9 og 11 i HNB/97. I tråd med vanlig praksis har jeg tilføyet et 3-tall i triolbuene. Ornamentet og legato-buer er originale.

I HNB/97 har jeg endret de to siste fjerdedelene i takt 25. Opprinnelig er takt 25–26 notert slik:



Personlig synes jeg at takt 25–26 klinger aller best dersom vi er enda friere i forhold til notasjonen:



Begge menuettene vil dessuten helt sikkert vinne på mer utstrakt bruk av dobbeltgrep og ornamentet, særlig i reprisene.

---

<sup>611</sup> Kortsen 1972:126. I første bind av *Norges Musikkhistorie* 2001 nevnes heller ikke flere soloverk.

# Menuet Fretoft (HNB/71)

Musical score for Menuet Fretoft (HNB/71), measures 1-16. The piece is in 3/4 time and G major. The first line (measures 1-4) features a treble clef, a G-clef, and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a half note G, followed by eighth notes A-B-A-B, and then a triplet of eighth notes G-A-B. The second line (measures 5-8) continues with a half note G, eighth notes A-B-A-B, and two triplet eighth notes. The third line (measures 9-12) shows a half note G, eighth notes A-B-A-B, and a half note G. The fourth line (measures 13-16) features a half note G, eighth notes A-B-A-B, a triplet eighth note G, and a half note G. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Performance markings include *[fine]* at the end of measure 8 and *Da capo [al fine]* at the end of measure 16.

## Trio

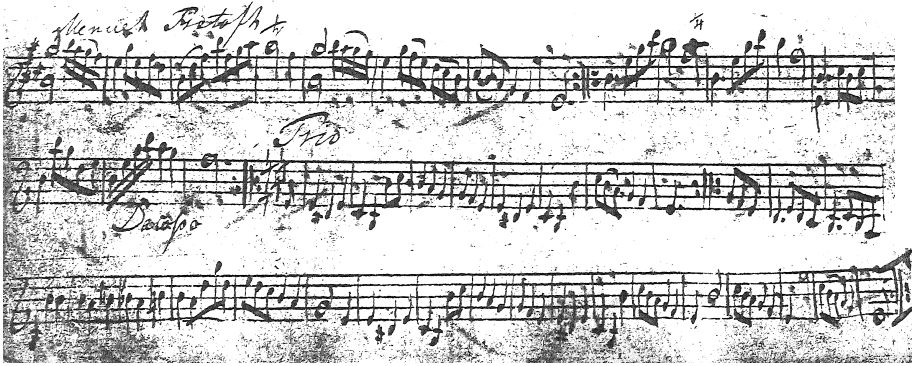
Musical score for Trio, measures 17-48. The piece is in 3/4 time and G major. The first line (measures 17-21) features a treble clef, a G-clef, and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a half note G, followed by eighth notes A-B-A-B, and then a half note G. The second line (measures 22-25) continues with a half note G, eighth notes A-B-A-B, and a triplet eighth note. The third line (measures 26-30) shows a half note G, eighth notes A-B-A-B, and a half note G. The fourth line (measures 31-35) features a half note G, eighth notes A-B-A-B, a triplet eighth note, and a half note G. The fifth line (measures 36-40) continues with a half note G, eighth notes A-B-A-B, and a half note G. The sixth line (measures 41-48) features a half note G, eighth notes A-B-A-B, and a triplet eighth note. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## Menuet Fretoft (HNB/97)

Musical score for Menuet Fretoft (HNB/97). The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a sixteenth-note triplet, followed by eighth and quarter notes. The second staff (measures 5-8) features a quarter-note triplet and a quarter note. The third staff (measures 9-12) continues with eighth and quarter notes. The fourth staff (measures 13-16) concludes with a quarter note and a final chord. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

## Trio

Musical score for Trio. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff (measures 17-20) features a half note followed by quarter-note triplets. The second staff (measures 21-24) continues with quarter-note triplets and quarter notes. The third staff (measures 25-28) includes a sixteenth-note triplet, a quarter-note triplet, and a sixteenth-note sextuplet. The fourth staff (measures 29-32) features a half note followed by quarter-note triplets and a quarter note. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



III. 60: HNB/71 Menuet Fretoft



III. 61: HNB/97 Menuet Fretoft



## Litteraturliste

- Adorno, Theodor: «Bach gegen seine Liebhaber verteidigt», i *Prismen*, Berlin 1955
- Aksdal, Bjørn: *Med Piber og Basuner, Skalmeye og Fiol: musikkinstrumenter i Norge ca. 1600–1800*, Trondheim 1982
- Aksdal, Bjørn: *Spelemann og smed*, Trondheim 1988
- Aksdal, Bjørn: «Samlinger av eldre dansemusikk på noter – typer og kildeverdi», i *Norsk folkemusikklags skrifter nr. 5*, Trondheim 1990
- Aksdal, Bjørn: «"Polish dance with walking and jumping dance": A historical perspective on the pols music in Norway up to the late 1800s», i Ramsten (red.): *The Polish dance in Scandinavia and Poland*, Stockholm 2003
- Alexander, Victoria D: *Sociology of the arts*, Oxford 2003
- Arendrup, Axel Vilken: *Om trommesignaler og marcher samt tilhørende fløjtemelodier*, København u.å.
- Arendrup, Axel Vilken: «Militærmusik og folkemusik» i *Folkeminder 11*, 1965
- Aschehougs Musikleksikon*, Hamburger, Povl (red.), København 1958
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the true art of playing keyboard instruments [Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen]*, London 1974 [Berlin 1753]
- Bakka, Egil: *Norske dansetradisjoner*, Oslo 1978
- Bakka, Egil og Bruce Taylor: *Modedansällor, Rekkedanser - Linjedanser*, Stockholm 1979
- Barlow, Jeremy: *The complete country dance tunes from Playford's dancing master*, London 1985
- Bengtsson, Ingmar: *J.H. Roman och hans instrumentalmusik*, doktoravh. ved Universitetet i Uppsala 1955
- Bengtsson, Ingmar: *Musikvetenskap*, Stockholm 1973
- Bengtsson, Ingmar: «Oppførelsespraksis», i *Cappelens musikkleksikon*, Michelsen, Kari og Hampus Huldt-Nystrøm, Robert Levin, Gunnar Rugstad (red.), Oslo 1978
- Bent, Ian D.: «Hermeneutics», i Macy, Laura (red.): *Grove Music Online*, <<http://www.grovemusic.com>>, lest 27/11/2006
- Berg, Lorens: *Sandeherrad – en bygdebok*, Kristiania 1918
- Berg, Lorents Nicolaj: *Den første Prøve[...]*, Kristiansand 1782, se også DKBs nettportal: <<http://img.kb.dk/ma/musinstr/LNBerg.pdf>>
- Berge, Rikard: «Spelemenner», i *Norges Musikhistorie*, Kristiania (Oslo) 1921
- Berlin, Johan Daniel: *Musicaliske Elementer*, Bergen 1977 [Trondheim 1744]

- Best, Terence: «Handel's keyboard music», i *The Musical Times*, Vol. 112, No. 1543, London 1971
- Blavet, Michel: *Premier recueil de pièces accomodé pour les flûtes traversières*, Paris 1744
- Brandes, Georg: *Søren Kierkegaard. En kritisk fremstilling i Grundrids* (1877), via <<http://www.bjornetjenesten.dk/teksterdk/gbomsk.htm>>, lest 12/01/2006
- Brednich, Rolf Wilh.: «Die Rastatter Liederhandschrift von 1769», i *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 13. Jahrg., 1968
- Brown, Howard Mayer and Stanley Sadie (red.): *Performance practice: music after 1600*, London 1989
- Brown, Howard Mayer: «Performing practice 1. Western», i Macy, Laura (red.): *Grove Music Online*, <<http://www.grovemusic.com>>, lest 27/04/2009
- Burke, Peter: *Popular culture in early modern Europe*, Aldershot 2001
- Butt, John: *Playing with history*, Cambridge 2002
- Byrd, William: *My Lady Nevells Book*, London 1926 [slutten av 1500-tallet]
- Bæk, John: *Dansk Spillemandsmusik 1660–1999 – med særligt henblik på spillestilen*, Speciale, Musikvidenskabeligt Inst., Århus Universitet 1999
- Callen, Anneliese: «'Vetter Michel' and the Symphony», i *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 33. Jahrg., 1988
- Cappelens musikkleksikon*, Michelsen, Kari og Hampus Huld-Nystrøm, Robert Levin, Gunnar Rugstad (red.), Oslo 1978
- Clarke, Eric F.: «Generative principles in music performance», i Sloboda, John A. (red.): *Generative Processes in Music*, Oxford 1988
- Corrette, Michel: *Methode pour apprendre aisément à jouer de la Flute traversiere*, Hildesheim 1975 [Paris 1735]
- Couperin, François: *Pièces de clavecin: troisième livre*, Paris 1969 [1722]
- Couperin, François: *L'art de toucher le clavecin*, ed. and trans. Margery Halford, Port Washington, N.Y. 1974 [Paris 1716]
- Dahlig-Turek, Ewa: «On the history of the polska» i Ramsten, Märta (red.): *The Polish dance in Scandinavia and Poland*, Stockholm [2003]
- Dansk Folkemindesamlings hjemmeside*, <<http://www.dafos.dk>>, lest 19/06/2007
- Dart, Thurston: *Musikalisk praxis*, Stockholm 1964 (først utgitt 1954)
- David, Hans.T. and Arthur Mendel (red.): *The Bach Reader*, NewYork 1966
- Dege, Hroar: *Christopher Hammer: Norsk Kogebog, 1793: noen glimt av justisråden, hans samtid og hans kjøkken*, Oslo 1994
- De Gruijters beiaardboek*, Amsterdam 1971 [1746]

- Dencker, Nils: «Melodien till Klippingshandskar», i *Studier och uppsatser tillägnade Otto Anderson*, Turku 1929
- Der Goden Fluit-hemel*, Amsterdam 1973 [1644]
- Dipert, Randall R.: «The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance», i *The Musical Quarterly*, vol. LXVI, no. 2, New York 1980
- Dolmetsch, Arnold: *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence*, London 1946 (først utgitt 1915)
- Donington, Robert: *A performer's guide to baroque music*, London 1973
- Donington, Robert: *The interpretation of early music*, London 1977
- Dreyfus, Laurence: «Early music defended against its devotees: a theory of historical performance in the twentieth century», i *The Musical Quarterly*, vol. LXIX, no. 3, New York/London 1983
- Duesund, Liv: «Kroppen i spesialpedagogikken», i *Spesialpedagogikk* 4/1994
- Edström, Olle: *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien - och det estetiska projektet*, Göteborg 2002
- Edström, Olle: *Att spela Taube - en musikvetenskaplig essä om ett konstnärligt-kreativt projekt*, Göteborg 2009
- Egeland, Ånon: «Musikk fra Hammers tid», i Dege, Hroar: *Christopher Hammer: Norsk Kogebog, 1793: noen glimt av justisråden, hans samtid og hans kjøkken*, Oslo 1994
- Elvestrand, Vegard: *Generalkonduktør Christopher Hammer (1720–1804) og hans manuskriptsamling*, Trondheim 2004
- Essex, John: *For the furthur improvement of dancing [...] London 1710*, digital utgave via nettportal: <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>>
- Fanitullen*, Aksdal, Bjørn og Sven Nyhus (red.), Oslo 1993
- Faukstad, Jon: *Ein-raderen i norsk folkemusikk*, Oslo 1978
- Feleverket. Norsk Folkemusikk. Serie II. Slåtter for vanlig fele, bind 1–4*, Sevåg, Reidar og Olav Sæta (red.), Oslo 1992–97
- Feuillet, Raoul Auger: *Recüil de contredances mises en chorégraphie [...]*, Paris 1706, digital utgave via: <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>>
- Fischer, Kurt von: «Kritische Bericht», i nettutgaven av *NMA IX/26*, <[http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\\_cont.php?vsep=200&l=1&p1=58](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=200&l=1&p1=58)>, lest 30/12/2010
- Folia*, internettside, <<http://www.folia.tk/>>, lest 08/06/2009
- Folkmusikboken*, Ling, Jan og Märta Ramsten, Gunnar Ternhag (red.), Stockholm 1980

- Fortegnelse over adskillige, Mathematiske og Musikalske Instrumenter [...] (J.D. Berlins auksjonskatalog), Trondheim 1787 (NBO NA/A a 7385/si).*
- Fuller, David: «The Performer as Composer» i Brown, Howard Mayer and Stanley Sadie (red.): *Performance practice: music after 1600*, London 1989
- Ganassi, Sylvestro: *La Fontegara* (utg. av Hildemarie Peter), Berlin-Lichterfelde 1956 [Venezia 1535]
- Gaukstad, Øystein: *Toner fra Valdres*, Leira 1973
- Gausemel, Steffen: «Bygdefolket i hverdag og fest og Liungene og samfunnets krav», og «Tingbok og forliksprotokoll forteller», i *Liers historie bind 1–6*, Lier 2003
- Gelbart, Matthew: *The Invention of "Folk Music" and "Art Music"*, Cambridge 2007
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford 1992
- Gorset, Hans Olav: «Oppføringspraksis hos Händel: Frie ornamentener og improvisasjon, med utgangspunkt i fløyte- og blokkfløytesonatene», i *Studia Musicologica Norvegica*, Oslo 1986
- Gorset, Hans Olav og Ånon Egeland: Teksthefte til CD-innspillingen *For borgere og bønder*, NKFC 50025-2, 1990
- Gorset, Hans Olav: «Peter Bangs notebok som tidsbilde: Inntrykk og uttrykk fra 1700-tallet», i *MUSA - Årbog*, Århus 1992
- Gorset, Hans Olav: «Ornaments in Philidor's music» i teksthefte til CD-innspillingen *Philidor: Suites*, Simax Classics PSC 1129, 1997
- Gorset, Hans Olav: «Hva ville Balterud ha sagt?», i *Flerstemmige innspill*, Oslo 1998
- Gorset, Hans Olav: «Levende musikkhistorie», i teksthefte til CD-innspillingen *Northern Delights*, Simax Classics PSC 1224, 2004
- Gorset, Hans Olav: «In search of a (new?) performance practice», i *Flerstemmige innspill 2004–2005*, Oslo 2005
- Goy, François-Pierre: «The Norwegian viol tablatures», i *Chelys (The journal of the viola da gamba society)*, vol. 23, 1994
- Grinde, Nilse: *Norsk musikkhistorie*, Oslo 1971
- Grove Music Online ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com>>
- Græsvold, Magne: «Lorents Nicolaj Berg og hans lærebok "Den første prøve for begyndere udi instrumental-kunsten"», i *Studia Musicologica Norvegica*, Oslo 1976
- Gustafsson, Magnus: «Transformation of melodies», i Ramsten (red.): *The Polish dance in Scandinavia and Poland*, Stockholm 2003
- Haensel, Uwe (red.): *Das Klavierbuch der Charlotte Amalia Trolle [1702]*, Neumünster 1974

- Hallsche Händel-Ausgabe*, fork. HHA, Kassel 1989, 1991 og 1995
- Halski, Czeslaw Raymond: «Murky: a Polish musical freak», i *Music & Letters*, vol. 39/1, Oxford 1958
- Hansen, Svein Jakop: *Aall-familien og musikklivet i Porsgrunn - Skien-distriktet ca. 1790–1840*, hovedoppgave ved Universitetet i Oslo 1988
- Hardingfeleverket, Norsk Folkemusikk. Serie I. Hardingfeleslåttar bind 1–7*, Gurvin, Olav og Jan Petter Blom, Sven Nyhus og Reidar Sevåg (red.), Oslo 1958–81
- Harnoncourt, Nikolaus: Intervju med Norman Lebrecht fra 19/11/2000, <<http://www.culturekiosque.com/klassik/intervie/rheharnoncourt.html>>, lest 17/12/2004
- Haskell, Harry: *The early music revival: a history*, London 1988
- Hatting, Carsten E. og Niels Krabbe (red.): *Viser fra Voigtländers og Terkelsens samlinger*, København 1988
- Haugan, Anne Svånaug og Sigurd Hukkelberg (red.): *Fra M. Calmars notesamling*, Kongsberg 2001
- Haynes, Bruce: *The End of Early Music*, Oxford 2007
- Hedges, Stephen A.: «Dice music in the eighteenth century», i *Music & Letters*, Vol. 59, No. 2, Oxford 1978
- Hernes, Asbjørn: *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500–1800*, Oslo 1952
- Heukels, Wim: «Peter Bangs notebok: det eldste verdslige musikkmanuskript i Norge», i *Norsk musikkgranskning (Årbok 1962–1971)*, Oslo 1972
- Heyerdahl, Anders: *Urskogs beskrivelse*, Kristiania [Oslo] 1882
- Hindemith, Paul: *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtenendes Erbe*, Zürich 1994
- Hindemith, Paul: *Johann Sebastian Bach. Arv og forpliktelse*, Oslo 1954
- Hinton, S.: «Gebrauchsmusik», i Macy, Laura (red.): *Grove Music Online*, <<http://www.grovemusic.com>>, lest 27/02/2008
- Hogwood, Christopher: «In defence of the minuet and trio», i *Early Music*, vol. 30, no. 2, Oxford 2002
- Holman, Peter (red.): *The Division Flute* [London 1706], New York 1979
- Horn, Flemming: *Danske nodebøger fra det 18. århundredes sidste halvdel*, Speciale, Musikvidenskabeligt Inst., København Universitet 1964
- Hotteterre, Jacques: *L'art de preluder*, Paris 1966 [1719]
- Hotteterre, Jacques: *Premier Livre de Pieces pour la Flûte-traversiere [...]*, (2 utg.), faksimile Basel u.å. [Paris 1715]

- Hotteterre, Jacques: *Principes de la flûte traversière [...]*, Paris 1973 [1720 (først trykt i 1707)]
- Houle, George: *Meter in music, 1600–1800*, Bloomington and Indianapolis 1987
- Hudson, Richard: «The Folia Melodies», i *Acta Musicologica*, Vol. 45, Fasc. 1, 1973
- Huitfeldt, Henrik J.: *Christiania Theater-historie*, København 1876
- Huldt-Nystrøm, Hampus: *Det nasjonale tonefall*, Oslo 1966.
- Huldt-Nystrøm, Hampus: «Viola gamba-spill i Norge omkring år 1700», i *Tanke og tone*, Oslo 1976
- Huldt-Nystrøm, Hampus: «Polsdanser og hallinger fra gamle norske notebøker», i *Sumlen*, Stockholm 1978
- Huldt-Nystrøm, Hampus: «'..Hvordan der maneerlig skal spilles'», i *Johan Daniel Berlin 1714–1787 Universalgeniet i Trondheim*, Trondheim 1987
- I.H.P [Johannes Pasch]: *Maître de Danse oder Tantz-Meister [...]*, Glückstadt 1705,  
<<http://img.kb.dk/ma/div/hj-1711-4.pdf>>, lest 01/01/2011
- Intuisjon*, internettreklame,  
<<http://www.dgr.no/members/dgradmin/home.nsf/viewSerieLookup/4F785A942A6E5DC6C1256BF3003BA70E?OpenDocument>>, lest 28/12/2004
- Jensen, Anne Ørbæk: «Chrysillis», internettside hos DKB datert 2004,  
<<http://www2.kb.dk/kb/dept/nbo/ma/fokus/chry.htm>>, lest 13/07/2009
- Jensen, Niels (red.): nettsiden *Danske Litteraturpriser*,  
<<http://www.litteraturpriser.dk/1850t/t1850tm.htm>>, lest 11/07/2008
- Jensen, Niels (red.): nettsiden *Danske Litteraturpriser*,  
<<http://www.litteraturpriser.dk/1850t/tnr1753.htm>>, lest 30/12/2010
- Jersild, Margareta og Märta Ramsten: *La folia. En europeisk melodi i svenska musik-miljöer*, Göteborg 2008
- Jha, Stefania Ruzsits: *Reconsidering Michael Polanyi's philosophy*, Pittsburgh 2002
- Johannessen, Finn Erhard: «Maren Juel – utdypning (NBL-artikkel)», i nettutgaven av *Store Norske Leksikon*, <[http://www.snl.no/nbl\\_biografi/Maren\\_Juel/utdypning](http://www.snl.no/nbl_biografi/Maren_Juel/utdypning)> lest 19/05/2009
- Keller, Kate Van Winkle (red.): *Fife tunes from the American revolution*, Sandy Hook, CT 1997
- Kenyon, Nicholas (red.): *Authenticity and early music*, Oxford 1988
- Kevorkian, Tanya: «The reception of the cantata during Leipzig church services, 1700–1750», i *Early Music*, vol. 30, no. 1, Oxford 2002
- Kierkegaard, Søren: *Frygt og bæven*, Holstebro 2003 [København 1843]

- Kjeldsberg, Peter Andreas: «'De første ting udi musiquen'. Læreboken fra 1744», i *Johan Daniel Berlin 1714–1787 Universalgeniet i Trondheim*, Trondheim 1987
- Kjørup, Søren: *Menneskevidenskaberne – Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Roskilde 1996
- Klingfors, Gunno: *Nytt om gammal sång*, Stockholm 1990
- Klingfors, Gunno: «Vid barocken finns ett vägsäl», i *Musik*, november 1996
- Kloster, Robert: «Tradisjon og impuls», i *Tradisjon og impuls – festskrift til Robert Kloster*, Oslo 1975
- Kortsen, Bjarne: *J.H. Freithoff (1713–1767) Man and Music*, Bergen 1972
- Koudal, Jens Henrik: *Rasmus Storms nodebog*, København 1987
- Koudal, Jens Henrik: *For borgere og bønder. Stadsmusikantvæsenet i Danmark 1660–1800*, doktoravh. ved Københavns Universitet 2000
- Koudal, Jens Henrik: *Grev Rabens dagbog – Hverdagsliv i et adeligt miljø i 1700-tallet*, Odense 2007
- Kragemo, Helge Bergh: «Ursin», i *Cappelens musikkleksikon*, Michelsen, Kari og Hampus Huldt-Nystrøm, Robert Levin, Gunnar Rugstad (red.), Oslo 1978
- Leonhardt, Marie: «'The present state of music in Northern Europe, in particular the Netherlands'», i *Early Music*, vol. 4, no. 1, Oxford 1976
- Lillevold, Eyvind: *Aurskog og Blaker*, Espå 1987
- Lund, Vegard: «French tabulature in Hardanger», i teksthfte til CD-innspillingen *Northern Delights*, 2004
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*, New York 1969 [Berlin 1765]
- Mattheson, Johann: *Der Vollkommene Capellmeister*, Berlin 1739, faks. Kassel/Basel 1969
- Matteis, Nicola: *The False Consonances of Music*, London 1682, faks. Monaco 1980
- Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar: *Museum Musicum Theoretico Practicum. Das ist Neu-eröffneter Theoretisch-und Practischer Music-Saal [...]*, ny utg. Kassel 1954 [Schwäbisch Hall 1732]
- Michelsen, Kari: «Johan Daniel Berlin, biografi», i *Johan Daniel Berlin 1714–1787 Universalgeniet i Trondheim*, Trondheim 1987
- Mistereggen, Birger: *En tromme er intet musikalsk instrument – norsk trommetradisjon ca. 1500 - ca. 1940 med utgangspunkt i Johannes Sundvors nedtegnelser*, Oslo 2001
- Montéclair, Michel Pignolet de: *Brunet[t]es Anciennes et Modernes*, Paris u.å.
- Moon, John C. (red.), *Musick of the Fifes and Drums, vol. 2: Slow Marches*, The Colonial Williamsburg Foundation, 1977

- Mozart, Leopold: *A treatise in the fundamental principles of violin playing*, Oxford 1985 [Augsburg 1756]
- Musikkens verden*, Bull, Sverre Hagerup (red.), Oslo 1951
- Myers, David G.: *Intuition*, New Haven 2002
- Nerland, Monika: «Hva kjennetegner musikerens yrkeskunnskap? – En drøfting av kunnskapens egenart og framturen sett i et kunnskapsteoretisk lys», i *Flerstemmige innspill*, Oslo 1999
- Nerland, Monika: *Instrumentalundervisning som kulturell praksis – en diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning i høyere musikkutdanning*, doktoravhandling ved Universitetet i Oslo 2004
- Nettl, Bruno: *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*, Urbana and Chicago 1983
- Neumann, Frederick: «The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion», i *The Musical Quarterly*, Vol. 67, No. 3, 1981
- Nielsen, Klaus og Steinar Kvale (red.): *Mesterlære*, Oslo 1999
- Norges Musikkhistorie*, Sandvik, Ole Mørk og Gerhard Schjelderup, Kristiania (Oslo) 1921
- Norges Musikkhistorie*, Vollsnes, Arvid O. (red.), bind 1, Oslo 2001
- Norsk folkemusikksamlings hjemmeside*,  
<<http://www.hf.uio.no/imv/om/organisasjon/nfs/>>, lest 01/01/2011
- Notenbuch für Wolfgang*, Shüngeler, Heinz (red.), ny utgave Mainz 1939
- Næss, Arne: *Kierkegaard, utvalg og innledning*, Oslo 1966
- Ostermann, H.: «Nordmænd, ordinert i Kjøbenhavn 1728–1814. Utdrag av vitaprotokollene», i *Norsk slektshistorisk tidsskrift*, bind 4, Oslo 1934
- Owens, Samantha K.: *The Württemberg Hofkapelle c.1680–1721*, doktoravhandling ved Victoria University, Wellington
- Pascall, Robert: «Style. Definition», i Macy, Laura (red.): *Grove Music Online*,  
<<http://www.grovemusic.com>>, lest 18/01/2005
- Plath, Wolfgang: «Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung?», i *Mozart-Jahrbuch 1971–72*, Kassel 1972
- Polanyi, Michael: «The Logic of Tacit Inference», i *Philosophy: The Journal of the Royal Institute of Philosophy* 41, Cambridge 1966
- Polanyi, Michael: *The tacit dimension*, Gloucester, Mass. 1983
- Polanyi, Michael: *Den tause dimensjonen*, Oslo 2000
- Pressing, Jeff: «Improvisation: methods and models», i Sloboda, John A. (red.): *Generative Processes in Music*, Oxford 1988



- Purcell, Henry: *Eight Suites*, ed. by Howard Ferguson, London 1968
- Quantz, Johann Joachim: *On playing the flute [Versuch einer Anweisung ...]*, London 1966 [Berlin 1752]
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen*, faks. Kassel og Basel 1974 [Berlin 1752]
- Ramsten, Märta: «Folia», i *Cappelens Musikkleksikon*, Michelsen, Kari og Hampus Huldtnystrøm, Robert Levin, Gunnar Rugstad (red.), Oslo 1978
- Ramsten, Märta (red.): *The Polish dance in Scandinavia and Poland*, Stockholm 2003
- [Raspe, R.E.]: *Baron Münchhausens Eventyr og Rejser*, København 1875
- Reichart, Sarah Bennett: *The influence of eighteenth-century social dance on the Viennese classical style*, doktoravhandling ved City Univ. New York 1984
- Reilly, Edward R.: *Quantz and his versuch*, New York 1971
- Rink, John: «In respect of performance: the view from musicology», i *Psychology of Music*, vol. 31, nr. 3, 2003
- RISM: *Musikhandschriften nach 1600, B/VII*, München 1996-97
- Rosen, Charles: *The classical style*, New York 1971
- Roverud, Lars: *Et Blik paa Musikens Tilstand i Norge, med Forslag til dens almindelige Udbredelse i Landet, ved et Instituts Anlæg i Christiania*, Christiania [Oslo] 1815
- Rudén, Jan Olof: «Stormaktstidens 10 i topp», i *Svensk tidskrift för musikforskning (STM)*, 1976,2
- Rugstad, Gunnar: «Edvard Storms notebok», i *Studia Musicologica Norvegica*, Oslo 1978
- Russell, Tilden A.: «Minuet Form and Phraseology in Recuils and Manuscript Tunebooks», i *The Journal of Musicology*, Vol. 17, nr. 3, 1999
- Salter, Humprey: *The Genteel Companion; Being exact Directions for the RECORDER: With a Collection of the Best and Newest Tunes and Grounds Extant*, London 1683, faks. New York u.å.
- Sandvik, O.M.: *Folkemusikk i Gudbrandsdalen (særlig i de nordre bygder)*, Oslo 1948 (første utgave: 1919)
- Sandvik, O.M.: «Musikken i Aurskog og Blaker», i *Bygdebok for Aurskog og Blaker*, bind 3, 1968
- Schiørring, Niels: *Blandinger for Sang og Claveer*, København 1787
- Schiørring, Nils: *Det 16. og 17. århundredes verdslige danske visesang – en efterforskning efter det anvendte melodistofs kår og veje*, København 1950
- Schleuning, Peter: «Verzierungsforschung und Aufführungspraxis», i *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis III*, Basel 1979

- Selvik, Randi M.: «Musikkliv i Bergen på Holbergs tid», i *Årbok/Gamle Bergen*, Bergen 2004
- Selvik, Randi M.: «Kjendere og Liebhabere» – *Musikere og musikkliv i Bergen ca. 1750–1830*, doktoravh. ved NTNU, Trondheim 2005
- Semb, Klara: *Norske folkedansar – turdansar*, Oslo 1991
- Sevåg, Redar: *Det gjallar og det læt – frå skremme- og lokkereiskapar til folkelege blåseinstrument*, Oslo 1973
- Simonsen, Tore: *Det klassiske fonogram*, doktoravh. ved Norges musikkhøgskole 2008
- Skjervheim, Hans: *Deltakar og tilskodar*, (essays i utvalg) Oslo 2001
- Sloboda, John A.: *The musical mind: the cognitive psychology of music*, Oxford 1985
- Sloboda, John A. (red.): *Generative processes in music*, Oxford 1988
- Sperontes [Scholze, Johann Sigismund]: *Singende Muse an der Pleisse (1736–51)*, ny utg. i serien DDT ved Edward Buhle, Wiesbaden og Graz 1958.
- Spitta, Philipp: «Sperontes Singende Muse an der Pleiße. Zur Geschichte des deutschen Hausgesanges im. 18. Jh.», i *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. 1, 1885
- Stakkeland, Arne: *Med flyvende faner og klingende spill*, Kristiansand 1990
- Stolz, Gerhard: «Mestmacherne i Bergen», i *Norsk slektshistorisk tidsskrift V*, Oslo 1936
- Store Norske leksikon*, Aschehoug, H. m fl., Oslo 1986–89
- Sudnow, David: *Ways of the Hand: a rewritten account*, London 2001
- Taruskin, Richard: *Text and Act*, New York 1995
- Telemann, Georg Philipp: *Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen*, Wilhelmshafen 1981
- Telemann, Georg Philipp: *Kleine Cammer-Musik*, Hamburg 1728, faks. den Haag 1983
- Thielo, Carl August: *Tanker og regler fra Grunden af om Musiken*, København 1746
- Thielo, Carl August: *Første Samling af de Oder, som paa den danske Skueplads udi Kiøbenhavn ere blevne opførte*, København 1751
- Thuner, Ole Erland: *Dansk salme-leksikon*, København 1930
- Tranøy, Knut Erik: «Intuisjon – filosofi», i nettutgaven av *Store Norske Leksikon*, <<http://www.snl.no/intuisjon/filosofi>>, lest 30/12/2010
- Tremmel, Erich: «Die „Quartflöte“, insbesondere in Werken Telemanns», i *Magdeburger Telemann-Studien XVIII*, Hildesheim 2005
- Tromlitz, Johann George: *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Amsterdam 1973 [Leipzig 1791]
- Undset, Sigrid: *Fortellinger om Kong Artur og det runde bord*, Oslo 1994

- Urup, Henning: *Dans i Danmark*, København 2007
- Vasquez, José: «Jacob Mestmachers Musikk-Bok»,  
<[http://www.ub.uib.no/avdeling/ga/jm/jmw/Jacob\\_Mestmacher\\_Music-Book\\_NORSK.htm](http://www.ub.uib.no/avdeling/ga/jm/jmw/Jacob_Mestmacher_Music-Book_NORSK.htm)>, lest 30/12/2010
- Voigtländer, Gabriel: *Allerhand Oden unnd Lieder*, Sohra 1642, digitalutgave via DKBs nettportal: <<http://img.kb.dk/ma/vgtl/vgtl-kplt.pdf>>, lest 01/01/2011
- Vollsnes, Arvid O.: «Stadsmusikanter – forpaktere – og fuskere», i *Musik i Värmland 1*, 1989
- Wernicke, Israel Gottlieb: *Arietta con 50 variazoni per il clavicembalo*, faks. utg. og innledning ved Øystein Gaukastad, NMS' skrifter, Oslo 1990
- Williams, Peter: «Merely players?» i *The Musical Times*, Vol. 143, No. 1880 (Autumn, 2002)
- Wimsatt, W.K. Jr. og M.C. Beardsley, «The Intentional Fallacy» i *Sewanee Review* 1946.
- Zohn, Steven: «Telemann in the Marketplace: The Composer as Self-Publisher», i *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 58, 2, 2005
- Åmodt, Nils-Henrik: «Da Drammen var Norges reelle hovedstad» i *Rundt om Drammen 2*, Drammen 2006

## Register

Registeret inneholder navn, stedsnavn, melodititler, samlinger og et utvalg sentrale ord og begreper. Melodititler og navn på samlinger, verk og kilder står i kursiv.

- Aalholm, 127, 178  
Aall, Inger, 151, 157, 176, 177  
Accent (forslag), 229, 230, 237, 275  
*Acis et Galatée*, 140  
Ader, ?, 137  
Ader (Adler), Else Dorthea, 119  
Ader (Adler), Jørgen Otto, 119  
Adlung, Jacob, 145  
Adorno, Theodor, 48, 51, 159  
Agrell, Johan, 126  
Agricola, Johann Friedrich, 127, 155, 303, 325, 326  
*Ah! vous dirais-je, Maman*, 26  
*Aimable vainqueur*, 282-84  
*Ak min rose visner bort*, 97, 252, 269, 282, 304  
akkordrekker, 78, 202, 207  
Aksdal, Bjørn, 1, 24-27, 95, 98, 158, 160, 163, 164, 168, 171, 178, 197, 293  
Alexander, Victoria D., 46, 338  
Alexandersen, Hilmar, 195, 196, 267, 289  
almuemusikk, 27  
Alt-Viol, 234  
*Amable veincoeur*, 140, 250, 269, 282, 330, 333  
*Amager-Dands*, 179  
amatører, 8, 15, 146, 173, 215, 240  
Amsterdam, 66, 123, 174, 209  
*Angeliquer*, 127, 325  
Angell, Karen, 4  
*Angloisi*, 115, 194, 253, 268, 272, 319  
Anker (familien), 13  
Anmeldelse (forslag), 230  
*Anschue*, 147, 330  
*Anshuc*, 146, 166, 189, 304  
Antwerpen, 198  
appoggiatura, 229  
Arendal, 93, 298  
Arendrup, Axel Vilken, 21, 127  
aria, 14, 174, 175, 256, 283  
*Arietta con 50 variazioni [...]*, 194  
Ariosti, Attilio, 22, 23  
Arne Bjørndals samling, 132  
Arreboe, Anders Christensen, 204, 291  
*Aschehougs Musikleksikon*, 47  
*Arve Brakars Halling*, 177  
Augsburg, 154, 343  
Aurskog, 43, 93, 102, 110, 152, 157, 276, 290  
Aust-Agder, 177, 297  
autentisitet, 52, 53, 67, 250, 265  
autentisk, 48, 52, 74, 90, 264, 265

- Bach, Carl Philipp Emanuel, 6, 42, 43, 50, 155, 174, 176, 229, 239, 251
- Bach, Johann Sebastian, 7, 48, 51, 53, 56, 58, 59, 61, 64-66, 71, 97, 152, 155, 213, 258, 279, 303, 322
- Bach, Wilhelm Friedemann, 152
- Bæk, John, 17
- Båhuslen, 21
- Bakka, Egil, 166, 167, 170, 272
- Balkenborg, Sille, 208
- Balterud, Hans Nielsen, 23, 39, 43, 45, 98, 102-110, 132, 150, 152-55, 157, 201, 243, 258, 270, 271, 273, 276, 288, 294, 296, 309-11, 313, 334
- Balteruds notebok*, 30, 38, 93, 98, 102, 105, 109, 110, 148, 152, 157, 171, 175, 182, 270, 276, 288, 296, 334
- Bang, Peter, 94, 97, 98, 144, 146, 155, 175, 188, 189, 287
- Barlow, Jeremy, 275
- barokk, 6, 213, 243
- barokkfiolin, 54, 266, 270, 271, 286
- barokkfløyte, 58, 270
- barokkgitar, 101, 215, 265, 281, 291, 292, 298
- Baron Münchhausen*, 194
- bassgambe, 260, 284
- Bass-Viol, 234
- Beethoven, Ludwig van, 40, 174, 201
- Bellmann, Carl Michael, 235
- Benda, 118
- Bengtsson, Ingmar, 47, 63, 64, 127, 128, 261
- Berg, Lorens, 138
- Berg, Lorents Nicolaj, 226, 233, 234, 236, 238, 258
- Berge, Rikard, 157
- Bergen Barokk, 11
- Bergenssangen, 117
- Berggreen, Andreas Peter, 26, 118
- Bergson, Henri, 86
- Berlin, Johan Daniel, 10, 13, 31, 135, 136, 141, 151-54, 157, 199, 200, 222, 223, 226-33, 235-37, 239, 250, 279, 288, 297
- Bertouch, Georg von, 11, 13
- Best, Terence, 123
- Bibelen, 56, 66, 119
- bierfidler, 18
- Bjørke, Erik, 197
- Blavet, Michel, 30
- blikkfløyte, 273
- blokkfløyte, 8, 57, 132, 133, 135, 136, 138, 140, 141, 149, 209, 214, 218, 228, 232, 233, 236, 266, 271, 272, 280, 282, 284-88, 297
- Blom, Jan-Petter, 196
- boerenlieties, 101
- bonde, 103, 137, 152, 156, 157, 178, 179, 317
- bondemusikk, 240
- borger, 1, 3, 8, 14, 18, 22, 28, 40, 53, 132, 157, 240
- Bouree*, 128, 130, 153, 201, 288, 306, 320, 324, 326, 327
- Bourlesque*, 130, 201, 288
- Boye, Andreas, 138

Bragernes, 93, 135, 137, 138, 142, 172,  
 215, 268, 278, 279, 329  
*Bragnæs March*, 172, 268, 278, 279,  
 329  
 Brahms, Johannes, 66  
 Brakar, Arve, 177  
 Brandes, Georg, 89  
 bratsj, 120, 234  
 Brednich, Rolf Wilhelm, 147, 338  
 Breitkopf, 145  
 Brorson, Thomas Adolph, 96, 97, 127,  
 175, 201, 212, 281, 282  
 Brown, Howard Mayer, 47, 52, 338,  
 Brown, Lee, 265  
*Brødrene Basts nodebog*, 98, 161, 171,  
 194, 209, 280, 299, 334  
 Brügger, Frans, 53  
 bruksmusikk, 3, 7, 26, 36, 65, 150, 156,  
 157, 159, 172, 199, 295  
 Brun, Johan Nordahl, 117  
 brunetter, 282  
 bruremarsj, 172  
 Bruu, Johannes, 272, 298  
 Buen, Jon, 195  
 Bull, Ole, 94  
 Burke, Peter, 19, 131, 158, 248, 249,  
 251, 288  
*Burlesq*, 179  
 Burney, Charles, 193, 253  
 Butt, John, 44, 53-55, 59, 62, 67,  
 Byrd, William, 130  
 Byttingen, 254, 257, 265, 274  
 Callen, Anneliese, 193,  
 Calmar, Martinus, 4, 23, 30, 119, 120-  
 25, 128, 147, 154, 155, 157, 175,  
 212, 215, 279, 280, 284, 286, 294,  
 322, 323  
*Calmars notebok*, 37, 63, 94, 97, 98,  
 111, 114, 118-25, 128, 175, 183,  
 199, 203, 210, 212, 214, 252, 254,  
 279, 280, 281, 284, 296  
 Campra, André, 140, 155, 250, 282,  
 283, 330, 333  
*Cappelens musikkleksikon*, 47, 128  
 cello, 234, 240  
 cembalo, 57, 130, 225, 230, 250, 265,  
 266, 272, 273-76, 279, 280, 281,  
 284, 288, 291, 292, 296  
*Chrisillis*, (se også *Chrysilis*), 96, 144,  
 209, 304  
 Christensen, Knud, 141  
 Christian IV, 208  
*Christian Marchs*, 99, 100, 268, 276,  
 302  
 Christiania (Oslo), 13, 22, 30, 93, 98,  
 103, 110, 119, 128, 136, 142, 150,  
 152, 154, 156, 167, 273, 298,  
 Christiania Tugthuus, 120  
 Chrysender, Friedrich, 123  
*Chrysilis* (se også *Chrisillis*), 28, 208,  
 209, 281  
 cister (sister), 21, 102, 163, 172, 274,  
 297, 298  
 Citar, 234, 235  
 Clarke, Eric F., 76, 85  
 claveer, 132  
 Clavier, 114  
*Cleofide*, 127

Coldevin, Ebbe Carsten Henric von, 118, 297

Collett, familien, 13, 103

Collett, Otto, 22, 103, 298

*Contilliong*, 131, 316, 317, 319

Corelli, Arcangelo, 105, 204, 284

Corrette, Michel, 277, 339

*Cotillon*, 170

coulement, 231

country dances, 101, 169

Couperin, François, 56, 57, 61, 78, 80, 222, 223, 231, 259, 271, 275

Dahlig-Turek, Ewa, 15

Dalayrac, Nicolas, 118

*Dancing Master*, 169, 275

Danmark, 1, 11, 21, 96, 98, 129, 149, 158, 165, 178-80, 188, 190, 191, 194, 235, 240, 241, 272, 301

dannelsesreiser, 22

Danneskjold-Laurvig, Anton, 137

*Dans nos Bois [...]*, 140

*Danschu*, 147

*Danse-Bog*, 116, 126, 131, 151, 173, 297

dansemenuett, 192

dansemusikk, 4, 24, 26, 94, 115, 125, 139, 141, 158, 160, 165, 168, 169, 175, 207, 234, 245, 272, 283, 287

dansenodebøger, 158

Dansk Folkemindesamling, 16, 130, 188, 194, 289, 299

Dart, Thurston, 44, 50, 51

David, Hans T., 56

*Davids Psalter*, 204, 291

*De Gruijters beiaardboek*, 198

Dege, Hroar, 102, 126, 131

*Den Beske Død*, 269, 291

*Den Fortrolige Moder*, 117

*Den første Prøve [...]*, 163, 226, 233, 236, 239, 338

*Den store hvite flok*, 127

den store og lille tradisjonen (the great and little tradition), 19, 131

Dencker, Nils, 148, 175, 274

*Der Goden Fluit-hemel*, 209

*Der Vollkommene Capellmeister*, 50

*Der vollkommene teutsche Soldat*, 285

Descartes, René, 86

*Det dramatiske Selskab*, 136

*Det nasjonale tonefall*, 177, 178

Devienne, Françoise, 118

Dezède, Nicolas, 118

*Die alte Passe-pied*, 146

*Die kleine Kammermusik*, 114

*Die Rastatter Liederhandschrift*, 147

Dilthey, Wilhelm, 33, 41

*Diocletian*, 127

Dipert, Randall R., 57-59, 339

Dittersdorf, Karl Ditters von, 118

dobbeltpunktering, 224

Dolmetsch, Arnold, 44, 50, 51, 224

Don Juan, 30

Donington, Robert, 50, 52, 54, 219, 224, 253, 261

Dowland, John, 208

*Dragoner March*, 173, 276

Drammen, 98, 142, 250  
 dreielire, 240, 242, 265, 288  
 Dreyfus, Hubert og Stuart Dreyfus, 71  
 Dreyfus, Laurence, 48, 49, 51, 56, 72, 73  
*Drømmeren*, 272  
 Duesund, Liv, 75  
 duett, 107, 114, 126, 132, 141, 201, 276, 296-98, 300  
 Edström, Olle, 2, 76, 77, 150  
 Egeland, Ånon, 1, 5, 6, 11, 23, 24, 102, 126, 159, 171, 172, 177, 186, 188, 189, 265, 271-73, 276, 287, 288, 290  
 Eidsvoll, 128, 129, 266  
 Elias, Norbert, 102, 150  
 elitekultur, 16, 170  
 Elvestrand, Vegard, 126, 151  
 embetsmenn, 6, 12, 14, 132, 142, 143, 157, 190  
 emendatio, 35, 271, 285  
*En Bøhmisk Vise-Melodie*, 180  
*Engelis*, 154, 170, 268, 272, 273, 306, 309, 313  
*Engels Dans*, 250, 253, 269, 320, 321  
*Engels dants*, 100  
*Engels Dantz*, 115, 116, 146, 254, 262, 268, 274, 303, 315-19  
*Engels Giga*, 100, 268, 272, 304  
*Engels Klokenspil*, 100, 302  
 engelskdans, 115, 140, 154, 160, 162, 170, 196, 197, 272, 287  
*Engloise*, 268, 272  
*Erik Jensens nodebog*, 178, 299  
 Essex, John, 115  
 Europa, 18, 28, 43, 156, 180, 188, 192, 262, 301, 302, 315, 316, 324, 325, 330  
 examinatio, 35, 37  
*Fægte Dantzen*, 131, 331  
*Fanitullen*, 98, 106, 177, 196, 197  
*Fardinels ground*, 204  
 Faukstad, Jon, 1, 190, 191, 267  
 fele, 20, 177, 178, 195, 253, 265, 267, 271, 286, 289-91  
*Feleverket*, 22, 108, 109, 150, 156, 186, 191, 192  
 ferdighetskunnskap, 72, 81  
*Fetter Mikkel*, se også *Vetter Michel*, 28, 186, 193-97, 201, 209, 218, 240, 272  
 Feuillet, Raoul Auge, 115, 116, 272  
*Field-tantz*, 24  
*Fielebonde Dands*, 178, 179  
 fifth flute, 232  
 fiolin, 4, 8, 93, 94, 95, 100, 106, 114, 118, 201, 204, 209, 220, 221, 228, 236, 241, 242, 253, 270-72, 276, 285, 287-89, 296-98  
*Fiskestigen*, 21, 172  
 Fjellhammer, Hjalmar, 197  
 Flateby i Enebakk, 22  
 flattement (fingervibrato), 231  
 Flauto traverso, 235  
 Fleming, Hans Friedrich von, 285  
 Flesberg, 18, 143  
 Flor, August Ambrosiussøn, 137  
 Flor, Peter Augustinssøn, 135-38, 215



- fløyte, 50, 57, 58, 82, 93, 118, 132, 135, 141, 143, 172, 194, 195, 232, 233, 235, 240, 253, 254, 265, 266, 270-80, 282-84, 286, 289, 291, 292
- Folia, 166, 202, 207
- folkelig, 3, 6, 16, 17, 21, 48, 106, 107, 109, 130, 132, 143, 158, 159, 178, 180, 188, 193, 199, 258, 273, 276, 286, 295
- folkelig musikk, 3, 6, 17, 21, 106, 109, 158, 159, 188, 199, 295
- folkemusikk, 3, 5, 6, 14-18, 23, 24, 27, 101, 106, 109, 125, 150, 157, 158, 160, 177, 178, 180, 186, 188, 202, 243-45, 258, 274, 288, 295
- Folkmusikboken*, 19
- Foltmar, Christoph, 122, 155, 304, 322
- For Borgere og Bønder*, 1, 5, 6, 23, 24, 27, 159, 171, 188, 193, 257, 263, 264, 265, 268, 277, 281, 287
- Forleden Aften [...]*, 194
- forpakter, 156, 157
- forslag, 25, 50, 55, 213, 229, 230, 231, 237, 244, 274
- Fortegnelse over adskillige, Mathematiske og Musikalske Instrumenter, samt Bøger [...]* (J.D. Berlins auksjonskatalog), 227
- fourth flute, 232
- Frans=Morgenstjerne*, 131, 317
- fransk barokkmusikk, 57, 65, 78, 224
- fransk fiolinnøkkel, 132, 228
- Fredmans sanger*, 175, 274
- Fredrik den store, 127, 155, 303
- Freithoff, Baltzar, 110
- Freithoff, Johan Henrik, 10, 13, 110, 113, 114, 122, 155, 248, 280, 306, 307, 316, 318, 324, 334
- fuskere, 6, 18, 142, 198, 258, 286
- Fyn, 149
- Gadamer, Hans-Georg, 41
- Ganassi, Sylvestro, 77, 340
- Garsenhauer*, 96, 269, 287, 302
- Gassenhauer, 96, 174, 279, 287
- Gaukstad, 274
- Gausemel, Steffen, 142
- Gaver, Elizabeth, 266, 271, 330
- Gay, John, 127
- Geijer, Erik Gustaf, 158
- generalbass, 57, 100, 114, 140, 147, 194, 218, 251, 259, 270, 273, 283, 284
- gesunkenes Kulturgut, 19, 156
- Gigue, 114, 162, 164, 168, 220, 269, 280, 284, 313, 315, 316, 318, 319
- Gjellebøl, Reidar, 103
- Gluck, Christoph Willibald, 30
- Goehr, Lydia, 62
- Goethe, Johann Wolfgang von, 61, 71, 193
- Gorset, Hans Olav, 6, 12, 24, 57, 94, 95, 98, 101, 109, 164, 171, 172, 177, 188, 189, 191, 218, 244, 262, 265, 266, 270-76, 278-80, 282-91
- Goy, François-Pierre, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 127, 172, 189
- Græsvold, Magne, 227, 341
- Gräfe, Johann Friedrich, 122, 124, 147, 155, 322, 323

Gran (på Hadeland), 126, 151  
 Graun, Carl Heinrich eller Johann  
     Gottlieb, 126  
 Grétry, André-Ernest-Modeste, 117,  
     118  
 Grinde, Nils, 13, 14  
 Grotheim, Live, 186  
 Gudbrandsdalen, 15-17, 19, 21, 22,  
     108, 109, 156, 178, 186, 190, 195,  
     197, 198, 205, 291  
 Guignon, Jean-Pierre, 155, 304  
 Gustafsson, Magnus, 11, 188, 189, 191  
 Haand-Stykker, 4, 113  
*Haappern*, 24, 101, 125, 163, 176, 253,  
     269, 286, 303  
 Hadeland, 93, 126, 131, 151, 231  
 Haensel, Uwe, 204  
 Halden, 103  
 Halland, 21  
 Halle, 128, 147  
 halling, 6, 23, 26, 161, 164, 176, 177,  
     178, 197, 286, 291  
*Hallingen*, 24, 101, 125, 161, 163, 176,  
     253, 269, 286, 288, 304  
*Hallingen til Wolfgang*, 269, 288  
 Halski, Czeslaw Raymond, 174  
*Halvor*, 143, 144  
 Hamburg, 30, 112, 122, 123, 193, 301  
 Hammer, Christopher Blix, 125, 126,  
     130-32, 151, 157, 231  
*Hanaker-Dands*, 180  
 Händel, Georg Friedrich, 37, 59, 122,  
     123, 124, 132, 147, 155, 168, 176,  
     218-20, 254, 258, 259, 284, 323,  
     324  
*Hans Pedersen Adrians nodebog*, 207,  
     299  
 Hardanger, 101  
 hardingfele, 195, 265, 288  
*Hardingfeleverket*, 157, 179  
 Hareton, Christopher, 102, 110, 155,  
     294, 308, 309, 310  
 Harnoncourt, Nikolaus, 53, 65  
 Hartmann, Johann Ernst, 118  
 Haskell, Harry, 48  
 Hatting, Carsten E, 208  
 Haugan, Anne Svånaug, 119, 120, 123,  
     124  
 Haydn, Joseph, 43, 192  
 Haynes, Bruce, 67  
 Hebridene, 272  
 Hedges, Stephen A., 30  
 Heidal, 205, 291  
 Heidegger, Martin, 41  
 Hellevad, Cordt, 146, 298  
*Herbey, herbey du ganze Schaar*, 209  
 hermeneutisk sirkel, 40  
 hermeneutiske metode, den, 34, 39, 41,  
     60, 68, 251, 253  
 Hernes, Asbjørn, 17-20, 22, 23, 109,  
     141, 155-58, 186, 188, 190, 286,  
     294  
 Herresthal, Harald, 94  
 Herrn B.XXX, 194  
 Hertzbergmanuskriptet, 101, 297  
*Hésione*, 140, 250, 282, 283

- Heukels, Wim, 94, 95
- Heyerdahl, Anders, 102, 103, 117, 118, 177, 290, 297
- Hindemith, Paul, 53-56, 61, 159
- Hiorth, Jørgen, 136
- Hogwood, Christopher, 49, 53, 192
- Holberg, Ludvig, 111, 141, 166-68, 175
- holdning, 36, 41, 53, 54, 59, 62, 177, 245, 249, 253, 271, 291
- holdningsendring, 248. 256
- Holman, Peter, 204
- Holø, Olav H., 186, 188
- Holø, Ole Rasmussen, 188
- Holstein, 19, 20
- Höök, Andreas, 140
- Horn, Flemming, 27-29, 31, 95, 97, 98, 100, 141, 160, 161, 163, 164, 170, 171, 176
- Horneman, 134
- Hotteterre, Jacques, 57, 215, 231, 232, 283
- Houle, George, 342
- Houston, Whitney, 244, 245
- Høeg, Peter (Piere Hoegi), 30, 103, 107, 109, 152, 156, 270
- Hudson, Richard, 202, 204, 207
- Huitfeldt, Henrik J., 13, 167, 270
- Hukkelberg, Sigurd, 119, 120, 122, 123, 254
- Huldt-Nystrøm, Hampus, 23, 24, 94, 101, 126, 128, 158, 177, 178, 180, 226, 230, 231, 293
- Hvidt, Truels Johannessøn, 4, 39, 134-36, 138, 144, 155, 162, 167, 175, 209, 250, 279
- Hvidt, Wilhelm Johansen, 138
- Hvidt, Wilhelm Wilhelmsen, 138
- Hvidts notebok*, 4, 38, 39, 94, 132, 133, 134, 137, 140, 143, 147, 149, 162, 167, 173, 184, 210, 214, 215, 225, 250, 271, 276, 282, 285, 291, 296
- Hvorledes gaaer det her*, 201
- HWV 291, 220
- HWV 310, 219, 220
- HWV 379, 219, 220
- I.H.P [Johannes Pasch], 146
- Ich bin nun, wie ich bin*, 201
- improvisasjon, 6, 70, 74, 77, 84, 85, 186, 202, 207, 256, 259, 260, 287, 292
- inegalitet, 78, 223-25, 242, 244
- Inger Aalls notebok*, 4, 63, 176, 177, 239, 297
- Ingholm, Bente, 265, 288, 291
- Innervik, Kjell Tore, 266, 276, 278, 285, 286
- innlevelse, 41, 42, 60, 253, 255
- intuisjon, 41, 72, 76, 85-87, 293
- Ives, Simon, 155, 302
- jazz, 77, 244, 245
- Jeanne qui saute*, 115, 116
- Jeg var knapt een halvvoxen Tøs*, 111, 252, 269, 280
- Jenischer March*, 127, 172, 325
- Jensen, Anne Ørbæk, 208
- Jensen, Jørn, 265, 274, 288, 291

Jersild, Margareta, 204, 207  
 Jha, Stefania Ruzsits, 79, 87,  
*Jomfru Maren Juels Menuet*, 136, 331  
 Jordan, Sverre, 111  
 Juel, Maren, 136  
 Juveli, Knut, 195-98, 269, 289  
 Karen Olsdatter Skjulstad, 110  
*Karileiken*, 37, 109, 144, 186, 188, 189,  
 240, 244, 280, 290, 294  
 kategorier, 3, 9, 24, 25, 27, 126, 131,  
 139, 160-63, 165, 169, 185, 199,  
 200, 273, 293, 294, 300  
*Katta satt på taket*, 205  
 Keiser, Reinhard, 122  
 Kell(?), 122, 155, 323  
 Keller, Kate Van Winkle, 197  
 Kenyon, Nicholas, 52, 65  
 Kestner, 128, 214  
 Kevorkian, Tania, 64  
 Kierkegaard, Søren, 2, 4, 70, 87-91, 257  
*King of Denmark's March*, 127  
 Kingo, Thomas, 96, 122, 175, 208-10,  
 212, 269, 281, 324  
 Kirchhoff, Gottfried, 122, 124, 126, 128,  
 132, 155, 168, 176, 214, 323, 324,  
 327  
 Kirnberger, Johann Philipp, 6, 30, 61,  
 155, 174, 176, 194, 213, 227, 239  
 Kjeldsberg, Peter Andreas, 226, 232  
 Kjos, se Kvammen, 157  
*Kjosen*, 157  
 Kjøk, Erling, 186, 190, 192, 267, 290  
 Kjøk, Knut, 186  
 kjøpmann, 98, 111, 138, 142, 157, 277  
 Kjørup, Søren, 35, 39, 53  
 klarinett (Clarinet), 235, 240, 254  
 klavikord, 114, 234, 250, 256, 265, 275,  
 282, 286, 287, 296  
 Kleiven, Ivar, 19, 20  
 Klevstrand, Lars, 265, 281  
 Klingfors, Gunno, 82, 83, 244, 245  
 Kloster, Robert, 22  
 Koch, Heinrich Christoph, 191, 193  
 Kolding, 194  
 kommunikasjonskjede, 63, 261  
 komponistens intensjoner, 41, 49, 55-  
 59, 88, 90  
 Kongsberg, 18, 93, 118-20, 137, 142,  
 157, 215  
 kontradans, 161, 164, 167, 170, 186,  
 218  
 Kortsen, Bjarne, 110, 111  
 Koudal, Jens Henrik, 1, 17, 146, 149,  
 158, 160-63, 164, 168, 173, 178,  
 188, 240-42, 293, 298  
 Krabbe, Niels, 208  
 Kragemo, Helge Bergh, 128  
 Kristiansund, 141  
 Krøpelin, Jacob, 113  
 Kühnel, August (?), 126  
 Kuijken, Barthold, 81  
 kunstmusikk, 3, 6, 13-15, 106, 109,  
 158, 160, 186, 202, 218, 258, 260,  
 295  
 Kunzen, Friedrich Ludwig Aemili, 118  
 Kusser, J.S., 122, 155, 324  
 Kvale, Steinar, 71, 73

*Kvålen*, 109  
 Kvammen, Jon, 157  
 København, 16, 21, 27, 47, 110, 113,  
     117, 122, 126, 137, 138, 146, 151,  
     173, 176, 179, 180, 194, 208, 231,  
     238, 239, 273, 280, 291, 297, 298  
*La Gasconne*, 115  
*La serva padrona*, 120  
*La Volie de Espagne*, 203, 324  
 Landowska, Wanda, 65  
 Landvik, 177  
 langeleik, 131, 240, 265  
*Lars Olsens nodebog*, 179, 299  
*Laurits Hansen/Jens Millersen Bjergs  
 nodebog*, 194, 299  
*Laurits Pedersens klaverbog*, 130, 299  
 le bon goût, 259, 261  
 Leipzig, 15, 64, 96, 145, 146, 166, 285  
 Leonhardt, Gustav, 52, 53  
 Leonhardt, Marie, 54  
*Les Folies d'Espagne*, 140  
 Levin, Robert (am. forsker), 84  
*Leyer-Tantz*, 130, 179, 269, 288, 327  
 Liebhaber, 15, 48, 146, 285  
 Lillesæther, Øystein, 190, 191, 267, 290  
 Lillevold, Eyvind, 110  
 Lindeman, 118, 158  
 Lom, 156, 197  
 London, 23, 30, 107, 115, 123, 134,  
     172, 197, 204, 215, 275  
 Lotti, Antonio, 122, 155, 323  
 Lully, Jean Baptiste, 140, 155  
 Lully, Jean-Louis, 155, 302  
 Lully, Louis, 155, 302  
 Lund, Troels, 171  
 Lund, Vegard, 266  
 lutt, 57, 94, 265, 266, 280, 282, 284,  
     291  
 Lystrup, Geir, 195  
*Mads Nielsens nodebog*, 130, 201, 299  
 Maihaugen, 188  
 mainstream, 48  
 Majer, Joseph Friedrich Bernhard  
     Caspar, 228  
 mandola, 254, 265, 274, 291  
 Marais, Marin, 80, 204, 284, 316  
*March de Studiose*, 127  
*Marche du Roi de Prusse*, 127  
*Marja*, 197  
 Marpurg, Friedrich Wilhelm, 174, 193,  
     222, 223, 227, 271, 275, 279  
*Marsch de Bounaparte*, 21, 172  
 marsj, 96, 99, 104, 127, 130, 165, 172,  
     173, 197, 220, 279, 285, 294  
 masurka, 161, 164  
 Matteis, Nicola, 215, 216, 228  
 Mattheson, Johann, 50, 155, 177, 191,  
     213, 227  
 McCreech, Paul, 59, 64  
 Melbostad, 126  
 melovitt, 156, 191  
 Mendel, Arthur, 56  
 Menuet *Allemande*, 30  
*Menuet d'Anjou*, 146, 189  
*Menuet Fretoft*, 110, 306, 307, 337

menuett, 28, 100, 131, 149, 161, 192, 301  
*Menuetto*, 110, 118, 237, 314, 315, 319  
*Messias*, 254  
 mesterlære, 71, 81  
 Mestmacher, Jacob, 111-15, 147, 155, 173, 175, 188, 195, 275, 277, 280  
 Mestmacher, Johan Jørgen, 111, 112  
 Mestmacher, Jørgen, 112  
*Mestmachers notebok*, 11, 29, 93, 94, 100, 102, 111, 117, 118, 120, 146, 148, 171, 177, 183, 189, 195, 196, 205, 252, 254, 274, 284, 288, 296  
 Mette Kirstine Dedekams notebok, 21, 172, 274, 298  
 Michelsen, Kari, 136, 141, 227, 239  
 Midtstigen, Per, 289  
 militærmusiker, 94, 286  
*Mina björnar, samlan eder*, 175, 274  
*Minewey*, 140, 162  
 Mistereggen, Birger, 20, 21, 22, 277, 279, 287  
 Moe, Ivar Christian, 94, 95  
 Moe, Jørgen, 94, 95, 158  
 Moløkken, Ola, 186, 192  
 Monsigny, Pierre-Alexandre, 118  
 Montéclair, Michel Pignolet de, 29, 213, 282, 301  
 Moon, John C., 127, 172  
 Mordant (mordent), 229  
*Morky*, 193, 200, 250, 268, 279  
 Mozart, Leopold, 7, 152, 201, 230, 239  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 7, 30, 43, 58, 83, 124, 152, 174, 179, 192, 201, 254, 288  
*Murchie*, 173, 193, 268, 279, 322, 323  
 Murcki, 174, 202  
 murky, 97, 122, 130, 154, 160, 165, 173, 174, 201, 294  
*Musette*, 130, 152, 153, 174, 201, 288  
*Musikaliske Elementer*, 136, 151, 152, 157, 222, 226, 227, 229-32, 235, 297  
*Musikkantikk*, 45, 59  
*Musikkens verden*, 47  
 musikkhistorie, 3, 8, 12, 24, 26, 123, 341  
*My Lady Nevells Booke*, 130  
 Myers, David G., 86, 87  
 Myhren, Magne, 1, 176  
*Myndlingen*, 102, 111, 113, 114, 280  
*Naar man beseer og lærer*, 253, 269, 280, 324  
*Nachtanz*, 209  
 Næss, Arne, 70, 87, 88-91  
 nasjonal, 158, 160, 177, 179, 180, 294  
 nasjonalromantikken, 14, 177  
 Naumann, Johann Gottlieb(?), 118  
 Nerland, Monika, 72, 82  
 Nes, 137, 138  
 Nettl, Bruno, 37, 189, 190  
 Neumann, Frederick, 224  
 Nielsen, Klaus, 43, 71, 73, 93, 98, 102, 103, 107, 152, 154, 157, 182, 296

- Node-Bog med Haand-stykker til Claveer*, 15, 21, 114, 125, 147, 177, 184, 186, 296
- Norder til den danske skueplads*, 298
- Nogle engelske dantzer*, 272, 297
- Nordisk Barokk Kvartett, 200, 262, 266, 272
- Norges Musikkhistorie*, 12, 13, 117, 137, 157
- Norges Musikkhistorie*, 14, 15, 17, 30, 111, 114, 156, 175, 334
- Norsk folkemusikksamling, 1, 5, 16, 195, 205, 264, 267, 269, 289, 290, 291
- Norsk musikkhistorie*, 13
- Norsk Pols Dans*, 178
- Norsk slekshistorisk tidsskrift*, 112, 137, 138
- Northern Delights*, 12, 101, 201, 259, 262, 263, 266, 268
- notasjon, 9, 10, 19, 45, 46, 49, 57, 63, 64, 66, 95, 128, 146, 150-52, 224, 226, 231, 234, 249, 293
- notebok, 4, 7, 8, 11, 12, 14-17, 20-24, 27, 30, 36, 39, 43, 93, 96, 98, 101-05, 107, 118, 126, 127, 140, 143-46, 148, 151-54, 157, 158, 161, 162, 165, 166, 167, 171-73, 176, 178, 179, 192, 194, 198, 199, 204, 207, 209, 240, 243, 254, 255, 258, 262, 264, 288, 293, 297-99
- Notenbuch für Wolfgang*, 124, 130, 152, 153, 179
- nøkkelharpe, 240
- Numedal, 18, 20, 137, 142, 143, 195
- O Venner i Nød*, 204
- objekt, 34, 42, 49, 74, 79, 91, 145, 150
- objektivisme, 49
- obo, 8, 93, 132, 138, 139, 140, 142, 149, 214, 235, 240, 296, 333
- Odense, 146, 239, 298
- Ofsdal, Steinar, 1, 143, 289
- Ole Aamodts notebok*, 132, 141, 147, 228, 271, 297, 298
- Ole Andreas Lindemans manuskript, 118, 298
- Olsen, Lars, 179
- Omholt, Per Åsmund, 1, 143
- oppføringspraksis, 5-9, 11, 29, 33, 34, 41, 44-50, 52, 53, 55, 57, 66-68, 71, 76, 80, 88, 91, 128, 165, 213, 217, 223, 239, 242-44, 249, 251, 255, 258, 270, 292, 294
- originalinstrumenter, 53
- ornamenter, 29, 56, 57, 61, 70, 74, 78, 81, 134, 138, 153, 221, 223, 226, 229, 239, 244, 245, 250, 252, 253, 276, 279, 280, 283, 334
- ornamenter, vesentlige, 251, 252
- ornamenter, vilkårlige, 253
- ornamentikk, 64, 74, 77, 95, 195, 237, 244, 245, 250, 258, 275, 294
- Ostermann, H., 137
- Otto Colletts notebok, 298
- Owens, Samantha K., 285
- Øgaard, Kristen, 112, 113
- Ørbæk, Hanne Mari, 265, 281
- Øyan-Haugen, Knut, 20
- Paals Dans*, 171, 276, 305
- paradigmeskifte, 150

Paris, 30, 115, 141, 215, 231, 250, 272,  
 277, 282, 283, 338-40  
*Partita*, 114, 147  
*Paspie*, 269, 284, 285, 317, 330  
*Passamezzo*, 202, 207  
*Passapie Regal*, 166  
 passepied, 163, 166, 175, 285  
*Passpie*, 146, 304  
 Pecour, Guillaume-Louis, 166  
 pedagog, 44, 81, 151, 273, 281, 294  
 Pergolesi, Giovanni Battista, 120, 122,  
 155, 174, 324  
*Peter Bangs notebok*, 16, 24, 27, 29, 93,  
 94, 98, 109, 144, 154, 161, 166,  
 173, 176, 182, 186, 206, 209, 210,  
 252, 282, 286, 296  
 Philidor, François Danican, 57, 118,  
 283  
 Philidor, Pierre Danican, 283  
*Piva*, 260, 269, 292  
 Plath, Wolfgang, 152  
 Platon, 86  
 Playford, John, 115, 169, 275  
 pol(onese), 15, 17, 26, 104, 144, 161,  
 164, 170, 175, 186-88, 198, 244,  
 250, 268, 274, 294, 328  
 Polanyi, Michael, 69, 75, 79, 80, 85-87  
 Polen, 15, 16, 148, 170, 174, 190, 301  
*Polonesse*, 104, 106, 144, 171, 268, 276,  
 305-09, 311-14, 323  
 polsdans, 29, 191, 290, 294, 311  
 polsk (norsk pols), 28  
 polska, 189, 191  
*Polske Menuet*, 198, 271, 314  
 port de voix, 231  
*Preludium*, 133, 136, 162, 164, 250,  
 269, 282, 322, 326, 328  
 Pressing, Jeff, 77, 344  
*Preussiske konges march*, 127  
*Prim*, 194, 255, 264, 265, 268, 277  
 Prøsch, Henrich Christian, 141  
 publikum, 7, 12, 14, 35, 36, 43, 46, 60,  
 61, 63, 64, 67, 69, 85, 88, 90, 192,  
 199, 200, 202, 225, 228, 249, 254,  
 256, 259-61, 264, 292  
 Purcell, Henry, 126, 155, 225, 325  
 Quantz, Johann Joachim, 7, 50, 54, 55,  
 74, 77, 78, 81, 84, 219, 224, 230,  
 239, 251, 253  
*Qvart-Fløite*, 232  
*Qvint-Fløite*, 232  
 Raben, Otto Ludvig, 127, 178  
 Radix(?), 122, 155, 322  
 Ramsten, Märta, 170, 171, 188, 204,  
 205, 207  
 Ranch, Hieronymus Justesen, 204  
 Randers, 98, 328  
 Ranke, Leopold, 53, 249  
*Rasmus Storms nodebog*, 149, 171  
 Rauland, 143  
 Rebach, Edvard Jensen, 156, 298  
 Rebach, Johan Jacob, 298  
 Rebachs duettnotebok, 298  
 recensio, 35  
 Redfield, Robert, 19, 288  
 Reichart, Sarah Bennett, 30, 96  
 Reilly, Edward R., 50, 344



Reinhard, Thilo, 250, 265, 266, 279  
 reinlender, 161, 164, 186, 195-97, 289  
 renessansepardanser, 26, 161, 164, 168  
*Revelle*, 130, 153, 201, 250, 269, 288, 328  
*Revellie*, 21, 129, 130, 326, 327  
 Riepel, Joseph, 174, 191  
 ril, 161, 164  
*Rind nu op i Jesu navn*, 139, 325  
 Rink, John, 68  
*RISM*, 98  
*Roland*, 140  
 Rollag, 137  
 Roman, Johan Helmich, 126, 127, 155, 257, 259, 260, 291, 292, 327  
 Rosen, Charles, 58  
 Roskilde, 241, 342  
 Roverud, Lars, 13, 171, 258, 290  
 Røros, 26, 288  
 Rudén, Jan Olof, 282  
 Rugstad, Gunnar, 102  
 Russell, Tilden A., 192  
*Russisk*, 130, 201  
 Rustad, Tom Willy, 197, 262  
 Sæta, Olav, 1, 109, 156  
 salme, 96, 119, 165, 204, 281  
 Salter, Humprey, 133, 140, 162, 204, 215  
 samlebind, 4, 8, 105, 175  
*Samtale imellom Kong David [...]*, 274  
 Sandeherrad, 137  
 Sandvik, Ole Mørk, 14, 16, 21, 104, 118, 154, 156, 186, 188, 191, 198, 199, 205, 244  
 sannhetens øyeblikk, 9, 68, 70, 78, 88, 91, 257, 293  
 sarabande, 37, 124, 162, 164, 166, 168, 189, 215, 269, 284, 302, 315, 320  
*Sares*, 136, 139, 332  
 sarras, 28, 43, 138, 140, 143, 144, 164, 170, 186, 189, 268  
*Sarras Osandals Vise*, 16, 24, 109, 187, 303  
*Sarras Vessela Genta*, 144  
*Sarres*, 143, 144, 332  
 Schall, Claus, 118  
 Schenck, Johann, 126  
 Schiørring, Niels, 179, 180  
 Schiørring, Nils, 208  
 Schjelderup, Gerhard, 12-14  
 Schleiermacher, Friedrich, 39, 40  
 Schlesien, 15  
 Schleuning, Peter, 61, 345  
*Schomager Dantz*, 205, 268, 273, 317  
 Schubart, Christian Friedrich Daniel, 193  
 Schulz, Johann Abraham Peter, 118  
*Schuster Dantz*, 206, 207, 303  
*Se Dagen bryder frem med Magt*, 212  
 sekkepipe, 240, 242  
 Seljord, 26  
 selskapsmusikk, 3, 13, 199  
 Selvik, Randi, 29, 98, 112, 141, 148, 150, 155, 194  
 Semb, Klara, 177

Sevåg, Redar, 143, 156  
 sextondelspolska, 107, 276  
 signalhorn, 25  
 Simonsen, Tore, 265  
*Singende Muse*, 15, 20, 96, 147, 199  
*Sinklarvise*, 205  
 sixth flute, 233  
 Sjølland, 137, 138  
 Sjøk, 186  
 sjøfløyte, 143, 289  
*Sjuspringaren*, 177  
 Skandinavia, 28, 97, 128, 171, 204, 274  
 Skjervheim, Hans, 34  
*Skomagerdans*, 206, 207  
 Sletmo, Hans, 108  
 Sloboda, John A., 69, 70, 76, 77, 84, 85, 190  
 Smed-Jens (Jens Smed), 26, 288  
 Smith Jr., J.Chr, 220  
 Solberg, Leiv, 1, 262, 265, 274, 291  
*Soll die Hoffnung [...]*, 147, 322  
 solungstille, 108  
 Sør-Fron, 197  
 Sørur, 120  
 spelemenn, 20, 25  
 spelmansmusik, 17, 158  
 Sperontes [Scholze, Johann Sigismund], 15, 20, 96, 97, 132, 147, 199, 201  
 spillemandsbøgger, 27, 158  
 spillemandsmusik, 16  
 spilleteknikk, 18, 47, 50, 57, 64, 65, 76, 86, 233, 234  
 Spitta, Philipp, 97, 279  
 springar, 143, 144, 197  
*Springleik etter Blind-Marit*, 15  
 stadsmusikant(en), 10, 18, 30, 98, 103, 107, 110, 120, 124, 146, 150, 151, 152, 154, 157, 166, 208, 226, 234, 239, 270, 298  
 Stakkeland, Arne, 110  
 Stavanger, 266, 268, 269, 272  
 Stegmann, Carl David(?), 118  
 Stenstuen, Kristian K., 205, 291  
 Stevens, Denis, 55  
 Stolz, Gerhard, 112  
*Store Norske leksikon*, 86  
 Storm, Edvard, 15, 101, 205, 274, 297  
 Storm, Rasmus, 149  
*Strömsøe March*, 172, 278, 279, 329  
 Strømsø, 142  
*Studenter March*, 127, 172, 303  
*Stutar-Kari*, 15, 186, 187, 269, 290  
 Stuvstad, Herleik, 143  
 subjekt, 34, 42, 49, 69, 79, 85, 87  
 Sudnow, David, 76, 84  
 Sundvor, Eirik, 277  
 Sundvor, Johannes, 27  
 Svabo, Jens Christian, 173, 299  
*Svabos nodebog*, 173  
*Svane-Sang*, 201  
*Svanings Haandskrift*, 291  
 Sverige, 11, 19, 78, 96, 158, 178, 180, 188-91, 204, 207, 274, 276, 282, 301

- Syv-spring*, 125, 176, 177, 250, 269, 286, 287, 316
- takt, 29, 107, 122-24, 138, 139, 177, 178, 186, 190, 196, 198, 211-15, 218-20, 223, 225, 236, 237, 245, 258, 280, 281, 287, 334
- tambur, 20
- Taruskin, Richard, 44, 49, 60
- tasteinstrumenter, 57, 93, 114, 204, 221, 222, 234, 276
- taus kunnskap, 69, 74, 78-80
- Taylor, Bruce, 170
- tekstkritisk metode, 34-37, 39, 40, 248, 251, 255, 271, 284, 285
- Telemann, Georg Philipp, 6, 15, 29, 43, 120, 122, 124, 126, 147, 154, 155, 174, 176, 233, 301, 321-23
- Telemark, 143, 151, 157, 176, 195
- telespringar, 143
- tempo, 49, 213, 215, 218-20, 224, 228, 231, 236, 237, 239, 258, 278, 287, 291
- Terkelsen, Søren, 208
- The battel*, 130
- The Beggar's Opera*, 127
- The Division Flute*, 204
- The Drummer*, 272, 279
- The English Dancing Master*, 169
- The flute and the droome*, 130
- The Genteel Companion*, 133, 134, 162, 204, 215, 282
- The King's Health*, 204
- The Prophetess*, 127
- The Rakes of London*, 117
- The Turks March*, 197
- Thielo, Carl August, 173, 230, 238, 243, 252, 272, 273, 275
- Thuner, Ole Erland, 127, 346
- Tønsberg, 20, 297
- tradisjonsmusikk, 1, 6, 23, 106, 107, 108, 143, 155, 169, 172, 176, 177, 195, 196, 205, 207, 262, 264, 267, 273, 274, 276, 281
- Tremmel, Erich, 233
- tremulant, 237
- trille, 70, 78, 221, 229, 231, 274
- trio, 253, 268, 270, 311, 315, 319,-21, 328
- triolpolska, 107
- Troens rare Klenodie*, 96, 97, 252, 281, 282
- Trolle, Amalia, 204
- trollstemt, 107
- Tromlitz, Johann George, 55
- tromme, 20, 25, 130, 172, 240, 253, 265, 271, 272, 276-78, 285-87
- trommeslåtter, 277, 286, 287
- trompet, 235
- Trondhjemmaren*, 279
- Troop*, 197
- Trøndelag, 24, 25, 195, 289
- turdansmusikk, 26
- Tveit, Alf, 143
- tverrfloyte, 135, 228
- Tygranes*, 120, 323
- Tyskland, 15, 127, 128, 159, 174, 179, 180, 188, 190, 194, 208, 209, 233, 239, 301

*Ulysses*, 120, 122, 323  
 Undset, Sigrid, 261  
 Ursin, Niels Larsen, 128, 155  
 Ursinus (?), 125, 126, 128, 129, 155, 327  
 Ursinus, Andreas Friederich, 129  
 Urup, Henning, 165-67  
 USA, 78, 192, 315, 319  
 Vågå, 109, 190  
*Valravnen*, 264, 266, 268  
 varianter, 24, 29, 37, 38, 138, 149, 158, 175, 179, 186, 188, 189, 196, 199, 202, 207, 208, 218, 220, 222, 229, 242, 251, 253, 270, 275  
 Vecchi, Orazio, 208  
 Versailles, 140, 283  
*Vetter Michel*, se også *Fetter Mikkel*, 193, 194, 289  
 Viksta-Lasse, 189  
 viola da gamba, 8, 44, 93, 95, 99, 101, 265, 266, 272, 275, 276, 280, 281, 282, 284, 291, 292, 296  
*Viole de Span*, 140, 269, 284, 330  
 vise, 21, 24, 26, 63, 77, 96, 100-02, 109, 118, 144, 156, 158, 160-62, 164, 165, 174, 175, 180, 185-189, 193-95, 205, 208, 287, 294  
 Vivaldi, Antonio, 204, 284  
 Voigtländer, Gabriel, 96, 208  
 Vollsnes, Arvid O., 1, 103, 111, 177  
 Vorschlag (forslag), 229  
 Walcke, Sven H., 170  
 Walsh, John, 123, 220  
 Walther, Johann Gottfried, 227  
 Warncke, 112-14, 155, 317  
 Warnecke, Diderich, 112, 155  
 Wernicke, Israel Gottlieb, 194  
*What shall I do [...]*, 127  
 Williams, Peter, 53  
 Wimsatt, W.K. Jr., 57  
 Z. 662, 225  
 Zelter, Carl Friedrich, 61  
 Zohn, Steven, 114, 146

## English summary

### **“The pleasurable passage of time”: A description, discussion, and musical presentation of music from 18th century Norwegian music books as seen in light of performance practice**

This dissertation presents, in text and music, a repertoire widely disseminated and appreciated in 18th century Norway. Hand-written music books or tune-books contain melodies that were well known and popular in the 18th century; perhaps we could call these tunes the “hits” of the day? For a variety of reasons they are relatively unknown to modern audiences.

**Part 1** introduces the reader to the aim and structure of the thesis and the selection of sources (sections 1.3-5), starting out with an account of the original recording-project that led to my interest in this music (1.1). In 1990 the renowned fiddler Ånon Egeland and I set out to examine and present the roots of Norwegian traditional music, remnants of which we believed were to be found in hand-written music books. My personal hope was also to find material that could be included in concert programs along with “regular” baroque music. Some of the music from the resulting CD *For Borger og Bønder (For Citizens and Peasants)* is included in the enclosed CDs.

My intention is to develop a deeper understanding of a nearly forgotten repertoire as it appears in 6 manuscripts associated with the Norwegian part of the kingdom of Denmark-Norway. My contention is that this understanding will enhance the interpretation of other 18th century music, and my ambition is that this repertoire again can function as a “pleasurable passage of time”.

**Part 2** discusses a selection of earlier writings on the subject, mainly focussing on historiography, the origin and diffusion of cultural impulses, and the attempt to assign melodies, manuscripts, scribes, and collectors to various categories.

**Part 3** deals with methods and theory. While it has been profitable to draw on traditional text-critical methods and hermeneutics (3.1-2), the practical nature of presenting this music to the public in the form of recordings and concerts entails combining the relatively new discipline of historical performance practice with the trial-and-error “methodology” of a prag-

matic working process. Although studies in historical performance practice can tell us something (but never enough) about how music was performed, the choice of using this information in a musical context still lies with the performer. He/she can choose between various ideological positions: *Historically Informed Practice* (HIP), *Historically Inspired Practice*, and the even more open *Historically Informed Intuition* (3.4 and 3.5).

This last approach is based on my personal experience as a musician: Even after painstaking studies and preparations, something unforeseen and creative always happens in "sannhetens øyeblikk" ("the moment of truth"), when the performer is left to his own devices and must present a finished performance before an audience. What actually happens when there for the most part is no composer to rely on and no polished "work of art" to refer to, but rather unfinished sketches to assist the memory? Who constructs the missing pieces of the puzzle game? Michael Polanyi's notion of "tacit knowledge" is explored and applied together with the Dreyfus-brothers' theory of "expert knowledge" to describe how we somehow seem to be able to feel comfortable in musical styles and genres more than 200 years old (3.5.2-3).

When facing uncertainty, which for all scientific purposes always must be there, it is necessary to hold the truth "by an unceasing mental effort" (Polanyi). A similar view is to be found in the writings of Søren Kierkegaard, who holds no respect for objective truths, but maintains that the genuine believer throws himself into "70 000 fathoms of water": the "leap of faith". This is arguably analogous to the performer's "moment of truth", where, in the act of creation, there is no time for considering alternative interpretations. All his faith must be in the moment and in himself (3.5.9). Belief in one's choices generates the indispensable authority needed to present a personal interpretation.

**Part 4** describes the main sources. Music historians dealing with the 18th century have found few important and original works that can be ascribed to composers working in the northern part in the double monarchy of Denmark–Norway. Only the names of Johan Daniel Berlin, Johan Henrik Freithoff, Georg von Bertouch, and perhaps Peter Høeg, are familiar to a few specialists, and in most of these cases it is easy to point to foreign origin, mostly Germany, for family ties as well education and cultural background. In Denmark-Norway, most public music-making was part of a strictly regulated system of town musicians, holding on to the monopoly given to them

by the king. Assisted by their apprentices and deputy musicians, they had not only the right, but also the duty to provide the necessary music in their town and in the surrounding region. The town musicians struggled to preserve these rights against “beer fiddlers” and out-of-work military musicians. Numerous court records provide valuable insight into this other, unauthorized music-making perhaps more widespread in Norwegian society than the urban culture originating in Denmark and Germany.

For this reason it is wise to look for evidence of musical activity in the numerous hand-written music books circulating in diverse layers of society. Along with the inevitable unknown owners, they belonged to merchants, government officials, farmers and deputy musicians from the southern part of Norway. For the most part, the melodies appear to have been collected haphazardly, and there seems to be evidence of both oral and written transmission. Six music books with altogether 1094 melodies, some of them duets, adapted for keyboard, violin, recorder, bass viol and oboe, make up the main sources (section 4.1). Other similar music books have been consulted and are referred to when necessary. The musical repertoire in these manuscripts gives us fascinating insights into the changing fashions and styles of informal music making, both in the cities and in rural areas. As discussed in section 4.2, most of the tunes are probably of foreign origin. However, two previously unknown minuets that can be ascribed to the Norwegian composer and violinist Johan Henrik Freithoff were found in one of the main sources, and are transcribed and edited as appendix 3.

In his book *Impuls og tradisjon (Impulse and tradition)*, Asbjørn Hernes discusses the dissemination of culture from the leading centres to the periphery. He asserts that the royally appointed town musicians introduced many of the tunes that later became traditional folk music of Norway, as well as its main instrument the fiddle, to the population. He was not able to present sufficient facts supporting his theory. In this dissertation, largely thanks to the expertise of Ånon Egeland, the missing evidence is revealed, especially in the examination of the five melodies singled out for a closer look (4.4). The general characteristics of fashionable dances such as the minuet and various country-dances have indeed influenced Norwegian traditional music, and, in fact, even entire melodies have been assimilated by our musical culture and are today regarded as genuinely Norwegian. A handful of melodies appear in several sources, often in different versions

and arranged for different instruments. Used for a variety of purposes and associated with both secular and religious texts, they testify to the exceptional power of a good tune.

**Part 5** deals with the practical side of performance practice, here considered a useful and necessary tool when revitalizing ancient and unknown music. Reflections on the nature of this discipline and its partly ideological nature are presented in Part 3, and function as a connection between the theoretical and practical aspects of the dissertation, just as they lead to specific, personal and artistic choices in the performance of this repertoire. Since the methodical approach combines theory and practice, the writer's personal views are made explicit. Advice on performance matters was derived from the working process behind performing this music, and it is observed that new insights into musical practice are also applicable to the more conventional repertoire of the 18th century, including music by well-known composers such as Bach, Händel and Telemann. Topics of musical notation, tempo, time signatures and form are discussed, and the results point to a certain similarity between "art" and "folk" music, although it should be emphasized that both concepts were almost certainly unfamiliar to the scribes and users of the 18th century music books.

Do we need to develop a special style of performance in order to recreate this music (5.3)? The study of the theoretical writings of the town musicians of Trondheim, Johan Daniel Berlin (1744), and Kristiansand, Lorents Nicolaj Berg (1782), reveal no significant differences when compared to similar literature by contemporary German writers such as J.J. Quantz, L. Mozart, and C.Ph.E. Bach, but there is always something that cannot easily be described in words. Musicologists have suggested that 18th century "art" music practices have been preserved in other genres (5.4). Although it may be tempting to be inspired by folk musicians and jazz musicians of our own time, adopting their ornamentation and sense of rhythmical subtleties to the minuets and marches in the music books of the 18th century is risky. Carried too far, this can easily make all music sound alike. It is argued here that there is more to learn from the general *attitude* and *spirit* of leading artists in other genres than from their actual performances.

**Part 6** explores these attitudes and relates them to the attached recordings. Some of this music (see the list in section 6.4.7) has been previ-



ously released on commercially available CDs (6.4.1-4), but there are also melodies especially arranged and recorded as part of this dissertation. Most of the music is performed on historically appropriate instruments and has been recorded and edited in professional surroundings; but spontaneous takes with almost no editing are included as well. In addition, a handful of recordings by other performers serve as illustrations to the text. Comments on the recordings describe the arrangements and examine the relationship between the sources and the musical results (6.5).

These recordings, as presented on the CDs, must be regarded as an important part of the work and appreciated as a persuasive argument leading to the conclusion that this repertoire still functions as a "pleasurable passage of time". This is also proven by the success of the commercial recordings (6.3).

**Appendix 1** lists the manuscript used in this study. **Appendix 2** is a table of concordances with information on title, attribution, genre, tonality, and time signature for the melodies found in the main sources and references to dissemination, listed by countries. As previously mentioned, **Appendix 3** is an edition of 2 minuets by Freithoff.