

LUNA

Kirsti Thoresen

Masteroppgave

«Og visa har jeg laga på en gammel melodi»

Tradisjon og mening i Alf Prøysens barneviser

Tradition and meaning in Alf Prøysen's children songs

Master i kultur- og språkfagenes didaktikk

2017

Samtykker til tilgjengeliggjøring i digitalt arkiv Brage

JA NEI

Forord

Alf Prøysens barneviser var en viktig del av min musikalske oppvekst. Mamma sang Prøysenviser på sengekanten, vi sang Prøysenviser i barnehagen og vi sang på skolen. Jeg forsøker også å gi de samme minnene til mine barn, og som barnehagelærer har jeg hatt Prøysens viser som en naturlig del av sangrepertoaret. Etter hvert som jeg ble godt kjent med folkemusikkmiljøet i Hedmark, la jeg merke til at flere av melodiene som ble spilt i ulike sammenhenger var varianter av melodier jeg kjente fra Prøysens viser. Dette gjorde meg nysgjerrig, og jeg ville gjerne finne ut mer om disse visene.

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært en spennende prosess, fordi den omhandler en side ved Prøysens store produksjon som tidligere har vært lite vektlagt i forskningen. Det finnes etter hvert mye forskning på Alf Prøysen, men det er få som har forsket på musikken Prøysen brukte i visene sine, og få som har forsket på hans tilknytning til tradisjonsmusikken. Denne oppgaven tar for seg en veldig liten del av et stort potensiale for forskning. Jeg håper at oppgaven kan være både til nytte og glede for de som leser den, og jeg håper at den kan inspirere til mer forskning på Prøysen og tradisjonsmusikken.

Takk til mine fantastiske veiledere, Ingeborg Lunde Vestad og Kristin Rygg. Dere har gitt meg gode tilbakemeldinger, spennende utfordringer og nyttige tips og råd. Takk for at dere alltid hadde troen på prosjektet, og takk for tålmodigheten når prosessene tok lenger tid enn jeg hadde forutsett.

Takk til informantene mine, Olav Sæta og Thomas Nilssen, for informative samtaler, som virkelig satte i gang forskningsprosessen.

Takk til Anne-Beate og Hanna for konstruktiv språkhjelp.

Takk til Ingar, min kjære, tålmodige samboer, som forsto at det var viktig for meg å studere og som støttet mitt valg.

Takk til Karen og Aksel, som har gitt meg inspirasjon og samtidig vært viktige påminnere om at jeg har et liv utenfor masterboba.

Til slutt en takk til alle som har heiet på meg og prosjektet!

Hamar, mai 2017. Kirsti Thoresen

Innhold

NORSK SAMMENDRAG	7
ENGELSK SAMMENDRAG (ABSTRACT)	8
1. INNLEDNING	10
1.1 BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA.....	11
1.2 PROBLEMSTILLING	13
1.3 DEFINISJONER OG AVGRENSNINGER	13
1.4 TIDLIGERE FORSKNING.....	15
1.4.1 <i>Alf Prøysen i mediene:</i>	15
1.4.2 <i>Alf Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken</i>	17
1.4.3 <i>Masteroppgavens bidrag til Prøysenforskningen og det musikkdidaktiske feltet</i>	17
1.5 OPPBYGGING AV OPPGAVEN.....	18
2. PORTRETT AV ALF PRØYSEN	20
3. TEORI	25
3.1 MUSIKALSK HERMENEUTIKK.....	25
3.1.1 <i>Vinduer og troper</i>	26
3.1.2 <i>Metodiske anvisninger for fortolkning</i>	27
3.2 INTERTEKSTUALITET	28
3.2.1 <i>Palimpsest, adaptasjon og rewriting</i>	28
3.3 MUSICAL GESTURES	30
3.3.1 <i>Gestural affordances</i>	31
3.4 OPPSUMMERING	31
4. METODE	32
4.1 FORHÅNDSANTAKELSER.....	32
4.2 INTERVJU – HVORFOR INTERVJU?	32

4.3	INFORMERT SAMTYKKE.....	33
4.4	OM INFORMANTENE:	33
4.5	INTERVJUENE	34
4.6	TRANSKRIPSJONSPROESSEN.....	36
5.	ANALYSE.....	37
5.1	UTVALGTE MELODIER	37
5.1.1	<i>Musevisa</i>	38
5.1.2	<i>Hompetitten</i>	41
5.1.3	<i>Julepresangen</i>	41
5.1.4	<i>Du og jeg og dompapen</i>	42
5.1.5	<i>Bånsull</i>	42
5.1.6	<i>Teddybjørnens vise</i>	46
5.1.7	<i>Og kjerringa som bodde på Toten</i>	46
5.2	TRE TENDENSER	48
5.2.1	<i>Tradisjonsbæreren</i>	48
5.2.2	<i>... brukte musikken han hadde rundt seg</i>	50
5.2.3	<i>Umiskjennelig Prøysen</i>	52
5.3	INTERTEKSTUALITET HOS PRØYSEN	55
5.3.1	<i>Rewriting</i>	57
5.3.2	<i>Det snur</i>	58
5.3.3	<i>Adaptasjon</i>	58
5.4	MUSICAL GESTURES MED MUSEVISA SOM EKSEMPEL	60
5.4.1	<i>Overordnet beskrivelse av Musevisa</i>	60
5.4.2	<i>Musical gestures i Musevisa</i>	62

6. DISKUSJON OG AVSLUTNING.....	66
6.1 PRØYSEN SOM TRADISJONSBÆRER	66
6.2 MUSIKKENS ROLLE I VISENE.....	67
6.3 PRØYSENS ROLLE I BARNEKULTUREN – MUSIKALSK PERSPEKTIV	67
6.3.1 Arven etter Prøysen.....	68
6.4 PRØYSEN I UNDERVISNINGEN – DIDAKTISK RELEVANS	68
6.4.1 Nasjonal og lokal tradisjon	68
6.5 AVSLUTTENDE KOMMENTAR.....	69
LITTERATURLISTE	71
VEDLEGG 1.....	78
VEDLEGG 2.....	80
VEDLEGG 3.....	82

Norsk sammendrag

Masteroppgaven er basert på et utvalg av Alf Prøysens barneviser med melodibakgrunn i tradisjonsmusikken. Alf Prøysen brukte, særlig i starten på sin karriere, melodier fra tradisjonsmusikken i sine hjemtrakter til sine viser både for barn og voksne. Tidligere forskning omkring Prøysens viser har i hovedsak dreid seg om det tekstlige grunnlaget for visene. Denne masteroppgaven tar for seg det melodiske grunnlaget for et utvalg barneviser.

Problemstillingen for masteroppgaven er «Hvordan anvender Alf Prøysen tradisjonsmusikk i sine barneviser, og hvilke konsekvenser får det for meningsdannelsen i disse visene?»

Det vitenskapsteoretiske grunnlaget for oppgaven utgjøres av en postkonstruktivistisk musikalsk hermeneutikk, der fortolkning av samspill mellom tekst og musikk; ulike intertekstuelle relasjoner; og utvalgte musikalske gester er de sentrale fortolkningsstrategiene.

Forskningen på Prøysens barneviser slik jeg gjør i denne oppgaven må betraktes som barnekulturforskning. Denne oppgaven forsker på kultur *for* barn (jfr. Mouritsen, 2002), der Prøysens rolle som en viktig medskaper av norsk musikalsk barnekultur er sentral.

For å skaffe utfyllende informasjon om melodigrunnlaget til Prøysen er det gjennomført to intervju samtaler i arbeidet med oppgaven. Det er tidligere forsket lite på Prøysens bruk av tradisjonsmusikk i visene. Informantene, Olav Sæta og Thomas Nilssen er derfor brukt som faglige kilder i tillegg til tilgjengelig informasjon.

Opgaven gir en meningsfortolkning av de utvalgte visene, og viser hvordan Prøysen ble påvirket av og brukte tradisjonsmusikken fra sin oppvekst på Hedmarken på en måte som gjør at han kan betraktes som en tradisjonsformidler innenfor sitt område. Ved å rette søkelyset mot musikkens rolle i Prøysens viser avdekker oppgaven en klar sammenheng mellom synsvinkelen i hans tekster, og i melodiene. Musikken han brukte, husmennes musikk, forsterker den sosiokulturelle synsvinkelen i hans tekster, der han ofte løfter fram de lavere samfunnsklassene. Oppgaven ser på intertekstuelle relasjoner i visene gjennom begrepene palimpsest, adaptasjon og rewriting, og den ser på musikalske gester i *Musevisa*.

Kunnskapen som bringes fram i de ulike delene av fortolkningen har relevans for det musikkdidaktiske feltet, da den bringer fram ny forståelse av Alf Prøysens barneviser som lærestoff i undervisningen (jfr. Nielsen, 1997; 2002).

Engelsk sammendrag (abstract)

This master thesis is based on a selection of Alf Prøysen's children's songs (more specifically known as "*barneviser*" or just "*viser*" in Norwegian) with a melodic background in traditional music. Alf Prøysen used, particularly in the beginning of his career, melodies from traditional music in his home area, in his songs for both children and adults. Former research on Prøysen's songs have mainly been about the textual basis of the songs. This master thesis deals with the melodic basis in a selection of children's songs.

The thesis statement for this master thesis is "How does Alf Prøysen apply traditional music to his children's songs, and what consequences does this have for the meaning-making, in these songs?"

The scientific basis for the thesis is constituted by a post-constructivist musical hermeneutics, where the interpretation of the interaction between lyrics and music; different intertextual relations; and selected musical gestures are the central interpretation strategies.

The research on Prøysen's children's songs, the way I do it in this thesis, should be considered as research in children's culture. This thesis conducts research in culture *for* children (cf. Mouritsen, 2002), where Prøysen's part as an important co-founder of Norwegian musical children's culture is central.

To acquire complementary information about the melodic basis of Prøysen, it is conducted two interviews in the work of the thesis. There has previously been very little research on Prøysen's use of traditional music in his songs. The informants, Olav Sæta and Thomas Nilsen is therefore used as professional sources in addition to available information.

The thesis gives an interpretation of meaning of the selected songs, and shows how Prøysen was both influenced by and used the traditional music from his adolescence in Hedmark in a way that makes him be considered as a conveyor of tradition within his area. By turning the spotlight on the music's part in Prøysen's songs, this thesis uncovers a clear connection between the point of view in his lyrics, and the melodies. The music he used, the crofter's music, amplifies the sociocultural point of view in his lyrics, where he often brings out the lower classes in society. This thesis views intertextual relations in the songs through the terms palimpsest, adaption and rewriting, and it views the musical gestures in *Musevia*. The knowledge which is presented in the different parts of the interpretation is relevant to the

field of music-didactics, because it presents a new understanding of Alf Prøysen's children's songs as material used in teaching (cf. Nielsen, 1997; 2002).

1. Innledning

...og visa har jeg laga på en gammal melodi...¹

Tekstlinja over er hentet fra *Teddybjørnens vise*, og representerer et stikkord for denne masteroppgavens overordnede tema, nemlig Alf Prøysens barneviser som er diktet på gamle melodier. Jeg vil starte med et lite tidsbilde:

Påsken 2015: Vi er på skitur. Målet er skihytta med varm saft, kake og Kvikk-Lunsj. Det er ikke så veldig langt, men for en fem år gammel by-unge er det langt nok, og motivasjonen synker for hver oppoverbakke: - «Er vi snart framme? Jeg er sliten, jeg har vondt i bena!». Det var da den plutselig dukket opp – sangen. «Og kjerringa som bodde på Lena, hu hadde så vondt i bena, i bena, i bena, den kjerringa som bodde på Lena». Etter hvert fikk vi selskap av mange kjerringer fra mange steder og med mange «vondter». Kjerringa fra Løten fikk, siden vi befant oss langt opp i Østerdalen, veldig vondt i føten, og etter et fall i en bakke møtte vi også kjerringa fra Dampa som fikk vondt i rompa. Vi gikk og sang og diktet og lo. Og plutselig var vi framme. Alf Prøysen hadde gitt oss både fart og glede på turen.

Visa som dukket opp på skituren vår, *Og kjerringa som bodde på Toten* sto første gang på trykk i *Klimpre-Klonken*², barnespalten i bladet *Kooperatøren* i 1954. Senere brukte Alf Prøysen den også i *Barnetimen* for de minste, og i boka om *Den grønne votten*. Melodien er en springdans fra Hedmark, som også er kjent under navnet *Kjerringa som bodde under* (Prøysen & Husby, 2014a, s.30). Opplysningene om opprinnelsen til melodien var jeg ikke klar over under skituren denne påskedagen i 2015, men det som slo meg i etterkant var at denne melodien hørtes ut som en tradisjonell dansemelodi. Jeg tenkte også at den var morsom å dikte videre på, og å leke seg fram med, og at her hadde Prøysen funnet en god melodi.

¹ Tekstlinja varierer i forskjellige utgaver av visa. Denne varianten av tekstlinja er hentet fra Husby & Prøysen (2014, s. 228).

² Alf Prøysen leverte i flere år bidrag til barnespalten *Klimpre-Klonken* i magasinet *Kooperatøren*, utgitt av Norges Kooperative Landsforening (NKL). (Videre i oppgaven blir betegnelsen *Klimpre-Klonken* brukt om disse bidragene).

Folkemusikkentusiasten i meg lurte veldig på hvor melodien kunne komme fra. Vel hjemme fra påskeferie begynte jeg å lete i sangbøker, for å se hva jeg kunne finne om denne visa. «Springdans fra Hedmark», sto det i Prøysen og Husby (2014a, s.30). Men jeg ville vite mer. Jeg begynte å tenke på flere av de gamle barnevisene til Prøysen, og jeg så at flere av visene som ikke hadde en av de mer kjente Prøysen-komponistene som for eksempel Finn Ludt, Bjarne Amdahl eller Johan Øyan knyttet til seg, bare hadde melodiangivelser som «gammel melodi», «trad.», og så videre. Svært få av disse visene hadde nøyaktige beskrivelser av opphav til melodiene. Jeg var klar over at Prøysen hadde brukt mye tradisjonelt materiale i visene sine. Dette ble blant annet løftet fram gjennom en stor konsert under Landsfestivalen i gammaldansmusikk på Løten i 2013³, men jeg hadde ikke sett noen konkret forskning på hans tilknytning til tradisjonen.

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Alf Prøysens viser var en viktig del av min musikalske oppvekst. Jeg husker at mamma satt med Prøysen-sangboka *Fra Hompetitten til Bakvendtland* (Prøysen, 1969) og sang «Ved murpipa sitt en bræinnete katt» (*Bånsull*) for meg på sengekanten, mens hun fortalte meg om alle de rare klærne hun hadde brukt da hun var liten. De andre visene i boka ble også sunget ofte i vårt hjem, i barnehagen og på skolen. Alf Prøysens barnetimer gikk i reprise i barnetimen for de minste, og disse hørte jeg på så ofte jeg hadde anledning, enten ved frokostbordet eller om kvelden før leggetid. Som voksen oppdaget jeg at Alf Prøysens viser er en del av barndommen til flere generasjoner nordmenn. Hvis jeg bruker min egen familie som eksempel, så ser jeg at han har vært en del av barndommen både for mine foreldre, for meg, og nå også for mine barn. Han er, gjennom sin rolle i radio, en del av den norske musikalske barnekulturen. Alf Prøysen, Thorbjørn Egner og Anne Cath. Vestly nådde gjennom til alle barn i hele Norge med sine barnetimeprogrammer, og ikke bare slo de an hos barna, de nådde hele familien, og dermed var de med på å utvide barnekulturens rammer, og plasserte den i et større kulturelt fellesrom (Birkeland, Risa og Vold, 2005. s. 175).

³ Konserten ble omtalt blant annet i radioprogramserien *Dagens Prøysen* på NRK Hedmark og Oppland (Kristiansen, 2015d).

En viktig årsak til at jeg ønsker å ta for meg Prøysens barneviser, er altså at de representerer et sammenfallende punkt mellom min personlige musikalske oppvekst, og en offisiell barnemusikk-kanon, forstått som de beste og viktigste visene for barn. Jeg mener også at min bakgrunn i folkemusikken gjør at jeg kan tilføre noe viktig når det gjelder å utdype kunnskapen om det melodiske materialet Prøysen anvendte i visene. Prøysens arbeider har nytt forskningsmessig interesse, med et ekstra oppsving i forbindelse med hans 100-årsjubileum i 2014. Allikevel er forskningen fortsatt mangelfull når det gjelder det musikalske materialet Prøysen brukte. Jeg vil betrakte min forskning på Prøysens barneviser som barnekulturforskning. Det nordiske barnekulturelle forskningsfeltet beskriver barnekulturen som tredelt, nærmere bestemt som kultur *for*, *med* og *av* barn (Mouritsen, 2002). Kultur *for* barn betraktes som kultur som er produsert *for* barn *av* voksne. Her inngår medier som barnelitteratur, film, teater, musikk, tv, dataspill, og fenomener som leker, reklame og godteri. Vi deler denne typen kultur inn i to undertyper; *Dannelsesorientert* kultur, produksjon av «kvalitetskultur», som kan ha pedagogisk eller kunstnerisk relevans, og *markedsorientert* kultur, som er en mer underholdningspreget produksjon av barnekultur. Grensene mellom disse to kategoriene er ofte flytende, men begge er viktige elementer i konstruksjonen av barnekulturen som «institusjon» i samfunnet. Kultur *med* barn er kulturelle handlinger og arenaer der voksne og barn utøver sammen. Kulturskoleopplæring er et eksempel på denne typen kultur, der barn lærer ulike kulturelle aktiviteter av voksne. Kategorien innbefatter også mer uformelle kulturelle arenaer der barn sammen utforsker kulturelle aktiviteter, mens den voksne fungerer mer som veileder og tilrettelegger. Kultur *av* barn betegner kulturelle aktiviteter som barn foretar i egne nettverk. Leken er framtrædende i denne kategorien, og den kan derfor også betegnes som lekekultur. Her finner vi barns utveksling av regler, rim, sanger, vitser, gåter og fortellinger, og vi finner også barns ulike måter å bruke medier på, spille dataspill, se på video, tegne sammen, eller leke Barbie og andre figurer eller personer de har lært å kjenne gjennom media (Mouritsen, 2002, s.16-17).

Forskningen på musikalsk barnekultur har i stor grad bestått av etnografisk orienterte tilnærminger til barns (egen) musikkbruk (se for eksempel Bjørkvold, 1980; Campbell, 2010; Knudsen, 2008; Vestad, 2013). Selv om musikken er gjenstand for refleksjon i disse arbeidene, har det musikalske materialet i liten grad blitt analysert mer inngående. Med denne oppgaven ønsker jeg å bidra til økt kunnskap om barnekultur i et *kultur for barn*-perspektiv, gjennom å utforske Prøysens bruk av tradisjonsmelodier i barnevisene. Jeg vet av erfaring at Prøysens viser blir brukt i norsk skole, både lokalt og nasjonalt, og de er dermed en del av

undervisningens innhold. Undervisningsinnholdet beskrives av Frede V. Nielsen (1994; 1997) å stå i sentrum for musikkpedagogisk praksis, sammen med komponentene lærer og elev. Disse tre komponentene står videre sentralt i hans beskrivelse av musikkpedagogisk forsknings territorium. (Nielsen, 1997). Denne masteroppgaven har dermed musikkpedagogisk og musikkdidaktisk relevans ved at den utdyper et bestemt læringsinnhold, nemlig Prøysens barneviser. Ny kunnskap om lærestoffet bidrar til å kunne tenke nytt om undervisningens innhold, for eksempel om hva en som lærer kan fokusere på i formidlingen av barnevisene. I læreplanverket for grunnskolen generelle del står det blant annet: «Opplæringen skal [...] ivareta og utdype elevenes kjennskap til nasjonale og lokale tradisjoner - den hjemlige historie og de særdrag som er vårt bidrag til den kulturelle variasjon i verden» (Utdanningsdirektoratet, 2015a). Ny kunnskap om Alf Prøysens barneviser som lærestoff kan gi nye innspill til undervisning som omhandler elevenes kjennskap til tradisjoner.

1.2 Problemstilling

Denne masteroppgaven utforsker Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken.

Oppgavens problemstilling er: «Hvordan anvender Alf Prøysen tradisjonsmusikk i sine barneviser, og hvilke konsekvenser får det for meningsdannelsen i disse visene?»

Det vitenskapsteoretiske grunnlaget utgjøres av en postkonstruktivistisk musikalsk hermeneutikk der fortolkning av samspill mellom tekst og musikk; ulike intertekstuelle relasjoner; og utvalgte musikalske gester er de sentrale fortolkningsstrategiene.

1.3 Definisjoner og avgrensninger

Jeg bruker betegnelsen *tradisjonsmusikk* om musikken som Alf Prøysen bruker til visene sine. I denne sammenhengen favner folkemusikkbegrepet både musikken fra overklassen på Hedmarken, og musikken til husmenn og arbeidere. Jenssen (2007) bruker betegnelsene *Storgardsmusikk* og *tradisjonsmusikk* som et tydelig skille mellom musikken til disse ulike samfunnslagene (Jenssen, 2007, s. 21). Alf Prøysen brukte hovedsakelig det som her betegnes som tradisjonsmusikk i sine viser.

På bakgrunn av problemstillingen, der Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken er sentral, er det i mitt utvalg av viser kun brukt viser som har tilknytning til tradisjonsmusikk. Prøysens store produksjon av barneviser med melodier komponert av kjente Prøysen- komponister som for eksempel Finn Ludt, Bjarne Amdahl og Johan Øyan er dermed ikke med i mitt utvalg.

I oppgaven har jeg valgt ut sju av barnevisene med tradisjonstilknytning. Prøysen brukte tradisjonsmelodier i et mye større antall viser enn dette, både i viser for barn og i viser for voksne. Jeg har kun valgt ut sju av disse, av hensyn til oppgavens omfang.

Jeg har valgt å ikke oppgi referanser på de aktuelle barnevisene, ettersom de finnes i et stort antall utgivelser og er svært kjente i vår kultur.

1.4 Tidligere forskning

For å utforske Alf Prøysens rolle i barnekulturen er det viktig å se på hva som gjorde at han ble så stor som han ble i sin samtid. Det er mange som mener at han har en status som Norges «nasjonalskald» (Bastiansen, 2015. s, 29). I denne oppgaven er det Prøysens rolle som tradisjonsformidler og formidler for barn som er hovedtema, og i dette kapitlet vil jeg derfor hovedsakelig trekke fram forskning som dreier seg om dette. Jeg tar først for meg forskning som belyser Prøysens bruk av media, og hvilken betydning dette hadde for hans popularitet. Deretter trekker jeg fram hans tilknytning til tradisjonsmusikken, som var en viktig kilde for han. Først og fremst som melodimateriale til visene, men musikkens framtrede rolle i hans oppvekst danner også grunnlaget for mange av hans tekster.

1.4.1 Alf Prøysen i mediene:

I etterkant av forskningsseminaret «Alf Prøysen, kunsten og mediene» som ble avholdt ved Høgskolen i Hedmark i oktober 2014, ble det utgitt en antologi som løfter fram hvilken betydning mediene har hatt for Prøysens virke, og hvilken betydning Prøysen har hatt i utviklingen av norsk mediehistorie. (Rustad & Skaret, 2015. s 7.) Det er særlig to kapitler fra denne antologien som er relevante for min masteroppgave, nemlig Henrik G. Bastiansens (2015) kapittel, *Alf Prøysen i norsk mediehistorie*, og Elise Seip Tønnesens (2015) kapittel, *Alf Prøysen som radiokunstner for barn*.

Bastiansen (2015) fokuserer på at forskere tidligere har sett på Prøysen først og fremst som forfatter, og at hans bruk av mediene nærmest har blitt neglisjert i forskningen. I den grad mediene har vært nevnt, er det den betydningen mediene har hatt for hans popularitet som forfatter. Han blir kategorisert først og fremst som forfatter, som ble kjent ved bruk av medier som radio, fjernsyn, aviser og ukeblad. Disse påstandene, mener Bastiansen, underkjenner at Prøysen var både en forfatter, artist og visesanger, som brukte alle medier som var tilgjengelige i sin samtid. «Han bedrev massekommunikasjon antakelig mer enn noen annen norsk forfatter i sin generasjon. Det er også påfallende at han faktisk brukte alle tilgjengelige medier i sin levetid» (2015, s.32). Bastiansen (2015) trekker også fram Alf Prøysens plass i norsk mediehistorie. Norsk mediehistorie fra 1660 fram til i dag, deles inn i åtte epoker, og Prøysens liv sammenfaller med fire av disse; den store tekniske revolusjon (1850- 1920), massesamfunnets tidsalder (1920- 1945), etterkrigstidens medier og dreiningen mot det

visuelle (1945- 1960), og fjernsynets tidsalder (1960- 1980). Elise Seip Tønnesen (2015) trekker fram Alf Prøysen som radiokunstner for barn. Han debuterte i radiosendinger for barn gjennom *Lørdagsbarnetimen* i 1946. Disse sendingene henvendte seg i størst grad til barn i skolealder, og etter hvert så man et behov for å skape et radioprogram som henvendte seg til de minste barna. Åse Gruda Skard tok initiativ til en ny programpost, *Barnetimen for de minste*, inspirert av et konsept fra Australia, *Nursery on the air (Luftens barnehager)*. I begynnelsen var dette et barnehage- inspirert konsept med barn som lekte i studio. Ruth Fenner fra den australske kringkastingen var på besøk i NRK i 1946, og brakte med seg en ny idé; programlederen skulle snakke direkte til barna, uten barn i studio som mellomledd, og dette ble etter hvert grunnlaget for *Barnetimen for de minste*. Til disse sendingene hentet lederen for barne- og ungdomsavdelingen i NRK, Lauritz Johnson, inn Thorbjørn Egner, Alf Prøysen og Anne-Cath. Vestly. Sendetiden for programmet var fast hver morgen i ukedagene. Thorbjørn Egners barnetimer bygde i begynnelsen på historier fra britisk barnekultur, Anne Cath. Vestly skrev historier om barn i storbyen, og i drabantbyene rundt Oslo, mens Alf Prøysen fortalte om livet på bygda. Han brukte skikkelser og motiver fra folketradisjonen, og barns fantasiverden. Men han brukte også dyreskikkelser med karaktertrekk. I visene og fortellingene skildret han forholdet mellom høy og lav, fantasi og realisme. «I dette brede kulturspekteret representerte Prøysen en særegen blanding av folkekultur, fantastikk, sanger og aktiviteter i en hverdagslig setting» (Tønnesen, 2015. s. 95).

Prøysens bruk av media skildres også i verket *Norsk Barnelitteraturhistorie* (Birkeland, Risa & Vold, 2005). De sier at «Prøysen ble et multimediafenomen, og radioen var hans kanal til nasjonal suksess» (Birkeland et al, 2005, s 185)). Visene og fortellingene Prøysen laget ble først kjent gjennom *Lørdagsbarnetimen* og *Barnetimen for de minste* før de senere kom ut både i bokform og på plate.

Nina Moe var en del av forskningsprosjektet «Etableringen av den norske barndommen». Hun skrev en hovedfagsoppgave, *Barnet i radio (1998)*, om Alf Prøysen og Thorbjørn Egner som radiokunstnere for barn. Både i hovedoppgaven, og i en artikkel som kom i forbindelse med forskningsprosjektet, (Moe, 1999) trekker hun fram visene som grunnlaget i Alf Prøysens barnetimer. Mellom visene fortalte han små historier og anekdoter. Han skrev ikke nødvendigvis historiene selv, noen var oversatt, mens andre var omskrivninger fra norsk folketradisjon (Moe, 1999, s 130).

1.4.2 Alf Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken

Som vi så i slutten av forrige avsnitt, så nevnes Prøysens tilknytning til tradisjonen så vidt i Moes (1998; 1999), uten at hun går videre inn på dette. I en artikkel i Prøysenhuset og Prøysens Venners årbok for 2002, løfter folkemusikksamler Atle Lien Jenssen fram sammenhengen mellom den lokale tradisjonsmusikken og Alf Prøysens verker (Jenssen, 2002). Særlig gjelder dette visediktingen hans, men også flere fortellinger og småstubber refererer til lokale spellmenn og sangere (Jenssen, 2002. s. 47). I artikkelen forteller forfatteren om hvordan Alf Prøysen ble påvirket av, og brukte tradisjonsmusikken han kom i kontakt med under oppveksten i Ringsaker. Lien Jenssen (2002) legger i artikkelen vekt på at han ikke er verken litteraturviter eller Prøysenforsker, men han viser til et tema som fram til denne artikkelen ble skrevet ikke i stor grad er nevnt i forskningen, nemlig Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken fra hjemtraktene, og etterlyser mer forskning på temaet. Atle Lien Jenssen selv var folkemusiker og folkemusikksamler. Han gjorde et banebrytende arbeid med innsamling og dokumentasjon av både instrumental og vokal folkemusikk fra Hedmarken. Dette arbeidet ble samlet og utgitt i to verk, et for instrumentalmusikk (Jenssen, 2007), og et med vokalmusikk (Jenssen, 2011). I begge disse verkene refereres det til Alf Prøysen, hans tilknytning til enkelte av spellmennene som er omtalt i verkene, og med referanser til at Prøysen brukte variasjoner av melodiene som er nedtegnet. I verket med vokalmusikk (2011) er det gjengitt ni viser etter Alf Prøysen. Dette er viser som Prøysen har nevnt i sine memoarer, viser som tydelig var godt kjent for ham i hans oppvekst i Ringsaker (Jenssen, 2011, s. 215-242). Ingen av disse visene er av de mer kjente, utgitte og innspilte Prøysen- visene.

1.4.3 Masteroppgavens bidrag til Prøysenforskningen og det musikkdidaktiske feltet

I min oppgave vil forskningen som dreier seg om Alf Prøysens bruk av media, og kanskje spesielt hans rolle som formidler for barn i radio komme til nytte. Atle Lien Jenssens (2002) artikkel i *Prøysenårbok 2002* etterlyser forskning på Alf Prøysens tilknytning til folkemusikken, en forskning som fortsatt er mangelfull. Allikevel gir denne artikkelen mye informasjon om tradisjonen som Alf Prøysen sto i, informasjon som er nyttig i den videre forskningen. Jenssens senere utgivelser med innsamlet tradisjonsstoff fra Hedmarken (2007 og 2011) gir en mer utfyllende informasjon om noen av kildene til Prøysens melodier. Allikevel savnes det i denne forskningen en mer spesifikk tilnærming med Alf Prøysen som

hovedaktør. Forskningen dreier seg generelt om tradisjonsmusikken fra Hedmarken, og Prøysens tilknytning til denne løftes nærmest fram som en kuriositet.

Mitt prosjekt vil bidra til å løfte fram Prøysens rolle i formidlingen av tradisjonsmusikk fra Hedmarken, samtidig som det åpner opp for ytterligere forskning omkring Prøysens tilknytning til denne musikken.

Masteroppgaven gir oppmerksomhet om, og ny innsikt i Alf Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken, særlig på Hedmarken, men også som en tradisjonsmusikkformidler hvis musikk har blitt kjent og fortsatt er i bruk over hele landet. Dette gjør at hans musikk bør bli ansett som en del av et repertoar til bruk i musikkundervisning. Både læreplanens generelle del og musikkfaglige del trekker fram kunnskap om nasjonal og lokal tradisjon som et element i undervisningen (Utdanningsdirektoratet, 2006; 2015a) I tillegg er kunnskap om dans, deriblant folkedans et viktig element i kroppsøvingsfaget (Utdanningsdirektoratet, 2015b). Frede V. Nielsen (1997) framhever musikkundervisningens innhold, lærestoffet, som et viktig element i musikkundervisningen. Denne masteroppgaven bidrar til å løfte fram Alf Prøysen som en del av tradisjonen, og gir et nytt blikk på visene hans som lærestoff i undervisningen

1.5 Oppbygging av oppgaven

Masteroppgaven er utformet som en studie av Alf Prøysens produksjon av barneviser med tilknytning til tradisjonsmusikken. Den peker på sammenhenger mellom Alf Prøysens bruk av tradisjonsmusikk, og hans betydning for utviklingen av norsk barnekultur. Studien tar utgangspunkt i et utvalg av viser, og beskriver for det første Prøysens tilknytning til disse visene, og hvordan han har brukt tradisjonsmelodier til sin diktning. Dernest gir jeg en meningsfortolkning av et utvalg av disse visene, som utdyper nye sider ved Prøysens barneviser som lærestoff. Som supplement til tilgjengelig forskning, har jeg gjennomført samtaler med to informanter som har gitt relevant bakgrunnsinformasjon om visene og Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken.

Kapittel 1, innledning, har gitt en beskrivelse av mitt utgangspunkt for oppgavens tema. Her er teori om barnekultur, med spesielt vekt på den musikalske barnekulturen vektlagt. Jeg har

også presentert tidligere forskning som er med på å definere Prøysens rolle i utviklingen av den musikalske barnekulturen, og i utviklingen av tradisjonsmusikken på Hedmarken.

I kapittel 2, portrett av Alf Prøysen, presenterer jeg en biografisk framstilling av Alf Prøysen med vekt på hans barndom og oppvekst, og den musikkulturen han befant seg i gjennom oppveksten.

Kapittel 3, teori, presenterer teori om musikalsk hermeneutikk, intertekstualitet og musikalske gester. Disse teoriene er relevante for den meningsfortolkningen som jeg gjør i analysekapitlet.

Kapittel 4, metode, gjør rede for mine forhåndsantakelser i analyseprosessen, og begrunnelser for hvorfor jeg har valgt å gjennomføre intervjusamtaler. Jeg gir en beskrivelse av informantene og deres tilknytning til tradisjonsmusikken og Alf Prøysen. Videre beskriver jeg intervjuprosessen og transkripsjonsprosessen.

Kapittel 5, analyse, er delt inn i fire delkapitler. Første del tar for seg et utvalg barneviser som tydelig viser Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken. Her presenteres visene med Prøysens utgivelser, og informasjon om melodienes opphav på bakgrunn av informasjon fra informanter, innslag i *Dagens Prøysen* på NRK Hedmark og Oppland (Kristiansen, 2015a), og Husby og Prøysens (2014) samling av viser og dikt. Andre delkapittel peker på tre tendenser i Prøysens melodibruk på bakgrunn av samtale og tilgjengelig forskning omkring tradisjonsmusikken på Hedmarken. Tredje og fjerde delkapittel er en meningsfortolkning av visene, der intertekstualitet og musikalske gester er sentralt.

Avslutningskapitlet diskuterer de funn som kommer fram gjennom analysen med det aktuelle teorigrunnlaget.

2. Portrett av Alf Prøysen⁴

«Når je blir stor og berømt, ska du få høre meg i radioen, mor,» sier sønnen. Mora humrer litt og svarer kjapt: «Å, du kjæm nok fysst tel månen.» (Røsbak, 2014. s. 13)

Det var slett ingen selvfølge at husmannsgutten på Prøysen i Ringsaker, Alf Olafsen skulle ende opp som rikskjent forfatter, dikter og visesanger. Alle barns «onkel Alf» og hele Norges «nasjonalskald» (Bastiansen, 2015, s. 29). Alf Prøysen vokste opp på husmannsplassen Prøysen ved Prestvægen i Ringsaker. Han ble født i juli 1914, midt i slåttonna og den travleste tida på gården. Samfunnet han vokste opp i på Hedmarken var preget av store klasse skiller, med storgarder og husmannsplasser, og forskjellen mellom de rike storgårdsbøndene og husmennene var stor. Som husmann på Prøysen hadde faren Olaf plikt til å jobbe på gården Hjelmstad i 60 dager i sommerhalvåret. Dette fikk han 50 øre dagen for. I vinterhalvåret var han tømmerhugger i Odalen, og var borte fra familien i lange perioder. Til gjengjeld var denne jobben mye bedre betalt. Her kunne han tjene opptil 6 kroner dagen, og kanskje var det denne inntekten som berget familien med 2 voksne og 4 barn i ei lita, sliten stue (Røsbak, 2014, s. 24-25).

Sang og musikk var sentralt i oppveksten. Foreldrene sang mye, og faren kom stadig hjem med nye viser han hadde lært, særlig etter at han hadde vært borte på tømmerhugging om vinteren. Da hadde han gjerne lært nye viser av svensker som han hadde arbeidet sammen med. I grenda langs Prestvægen var det også mange som spilte og sang, og i nesten hvert eneste hjem fantes en torader.

Det var også mange som kom forbi som brakte med seg nye sanger og melodier til grenda. Alf ble veldig fascinert av taterne og musikken som fulgte med disse. Tatere, loffere og omreisende predikanter. «... det drog et eventyr og ei vise langs Prestvægen hår eneste dag», sier Prøysen selv i boka *Muntre minner fra Hedmarken* (Prøysen 2014, s. 26).

⁴ Portrettet er basert på Ove Røsbaks biografi *Alf Prøysen. Blåklukkevikur og Slipsteinsvæils* (2014).

Den unge Alf Olafsen var en forsiktig gutt, mørkredd, og redd for store dyr. Han likte bedre å sitte inne og tegne enn å leke ute med de andre ungene. Tegnepapir var ikke så enkelt å få tak i, men moren hans tok vare på gamle rester av innpakningspapir og lignende som han kunne tegne på. En gang skal han til og med ha tegnet på flatbrødet i mangel av ark. Han funderte mye, og allerede i ganske ung alder begynte han å dikte visestubber om de han hadde rundt seg. Dette var korte, karakteriserende tekster laget på melodier han kunne fra før, fra skillingsviser eller andre sanger han kunne.

Alf var en drømmer i sin barndom. Der de fleste andre slo seg til ro med tanken på at de skulle ut i arbeid etter endt skolegang, drømte han om å bli kunstner. På stiloppgaven «hva skal du bli når du blir stor?» skrev han en gang at han ville bli kunstmaler. Da lo læreren av han, og neste gang han fikk en tilsvarende oppgave, skrev han at han ville bli sveiser. Etter hvert gjorde han forretninger av skriveferdighetene sine, og begynte å skrive stiler for andre elever mot betaling.

Etter endt skolegang og konfirmasjon ble det allikevel gårdsarbeid for den unge Prøysen. Han begynte som gjetergutt om sommeren. En sommer da han jobbet som gjetergutt på en seter fikk han en fryktelig tannverk. Han hadde ingen mulighet til å reise ned til bygda for å komme seg til tannlege, og måtte plages med smertene hele sommeren. Som om ikke det var nok førte tannverken til en voldsom betennelse i kjevebenet, og resulterte i en skjevhet i ansiktet hos unge Alf, en skjevhet som varte resten av livet. Etter endt gjetergjerning fikk han jobb som griserøkter på en av gårdene i Ringsaker. Gårdsarbeidet lå ikke lett for den unge Prøysen, og han måtte ofte skifte arbeidsplass fordi han ikke dugde i arbeidet. Lyspunktene i arbeidsuka ble lørdagskveldene. Da kunne han dra på dans på ulike lokaler omkring i Ringsaker og bygdene rundt. Da hendte det også ofte at han sang og optrådte. Han diktet viser som han framførte, og lagde viser til enkelte bygderevyer. Han begynte å drømme om en gang å skrive viser for de store revy scenene i Oslo. Han skrev også dikt. Dikt som han selv først ikke turte å sende inn, men overtalt av vennen Knut Fjæstad sendte han inn dikt til både Hjemmet, Allers og Illustrert familieblad. Disse diktene ble refusert, og det tok lang tid før han turte å sende inn dikt igjen. Men han fortsatte å skrive dikt, og enkelte ganger noterte han de ned på siste side i brevene han skrev til Fjæstad (han ville ikke sløse med papir, og måtte fylle ut alle arkene). Etter hvert fikk Fjæstad jobb i Norges Kooperative landsforening, og leverte diktene til redaktøren i Kooperatøren. De ønsket å trykke diktene, og Prøysen fikk sin første utgivelse. Etter hvert fikk han også dikt på trykk i Arbeidermagasinet. Det var på denne tiden at han

skiftet etternavn, til Prøysen, som plassen han hadde vokst opp på, og ikke lenge etter gjorde foreldrene det samme (Røsbak, 2014).

Diktningen til Prøysen falt ikke i særlig god jord i hjembygda, og blant karene i drengestua gikk det rykter om at han stjal dikt og vendinger av andre store diktere. Han tok omsider mot til seg, og reiste ut. Etter flere år med arbeid i hjembygda, vendte han nesen sørover, og i 1939 begynte han å jobbe på en gård på Kløfta, og senere i Sørums. Etter et besøk på revyescenen Dovrehallen i Oslo i 1941, klarer han å skaffe seg jobb med å skrive viser for den store revystjernen Hansy- Petra. Dessverre skjer den store katastrofen, dagen etter brenner det på Dovrehallen og oppdraget blir ikke noe av. Prøysen er uten jobb, og må igjen gå på arbeidsformidlingen. Han får seg jobb på gården Vøyen i Asker. Her fikk han mulighet til å skrive viser til studentrevyen på Statens småbrukslærerskole, og i 1946 var han med da den første studentrevyen etter krigen, Ad Undas, ble satt opp i Oslo.

Han jobbet med å utvikle skrivingen sin fra dikt til prosa, og han lette lenge for å finne en form og et språk han var komfortabel med. Måten foreldrene fortalte historier på da han var liten, ble et slags ideal for han. Han syntes de hadde en fengslende måte å fortelle på, og han ønsket å videreutvikle dette til en skriftlig form. Han begynte å skrive ned historier, og novellesamlingen *Dørstokken heme* ble utgitt i 1945. Her hadde han skrevet historier om mennesker og hendelser fra oppveksten, og fra livet som gårdsarbeider. – Og han skrev på dialekt. Denne formen, med korte historier som langt på vei baserte seg på Prøysens erfaringer og iakttagelser fra oppvekst og tidlig voksenliv i Ringsaker, videreførte han i sin ukentlige spalte med Lørdagsstubber i Arbeiderbladet, fra 1951 og fram til han døde i 1970. Romanen *Trost i taklampa*, som ble utgitt i 1950, ble Prøysens eneste roman, men også her er det dagliglivet i barndomsbygda som ligger til grunn for handlingen.

Prøysens første visebok kom ut i 1948, *Drengstu'viser*. Tittelen på boka viser tilbake på de gamle drengestuene, der gårdsguttene på storgardene bodde, og som hadde vært Prøysens hjem i arbeidsårene hjemme i Ringsaker. Visene skildrer, som i novellene, husmannskulturen og samfunnet han kom fra. Melodiene til sangene er nesten utelukkende tradisjonsmelodier, med unntak av et par melodier som Prøysen kan ha komponert selv. Prøysens datter, Elin Prøysen sier i boka *Pappa Alf* (1989), at flere av melodiene, som i Prøysen- sangbøker står undertegnet trad. som melodiangivelse, kunne være melodier han selv hadde laget. Men han var så redd for å bli beskyldt for plagiat, at han skrev at det var «gammel melodi», eller «trad.» – for sikkerhets skyld (Prøysen, 1989, s.116-117). Dette var også en av grunnene til at han

etter hvert fikk komponert melodier til de fleste visene sine. Han skrev visene med en «arbeidsmelodi» i hodet, og fikk senere en komponist til å lage ny melodi.

Radiodebuten kom i 1946, da han fikk i oppdrag å skrive en julevise til barnetimen. *Musevisa* ble inngangsporten til radiokarrieren. Senere ble han invitert tilbake til barnetimen, «Tre unger, en gitar og onkel Alf» ble å høre på lørdagsbarnetimen flere ganger, og her dukket flere barneviser opp for første gang. Mange av disse ble samlet i barnesangboka *Lillebrors viser* (Prøysen, 1949), med tekster av Alf Prøysen og melodier skrevet av Finn Ludt. Flere av disse sangene hadde blitt introdusert i barnetimen med andre melodier, gamle melodier som Prøysen kunne fra før, eller melodier som han hadde laget.

Med radiodebuten kom også suksessen for Alf Prøysen. Etter at krigsårene med radioforbud var over, hadde radioen fått en stor rolle, og i mange hjem stod radioen alltid på. Året 1948 skulle bli det store gjennombruddsåret, han omtalte selv dette året som «det året je var geni» (Røsbak, 2014, s.198). Både novellesamlingen og drengstuvise hadde slått godt an blant folk, og han ble invitert med på en landsomfattende turné sammen med flere andre kjente visesangere og revyskuespillere sommeren 1949. Nå hadde plutselig husmannsgutten fra Ringsaker blitt rikskjendis!

Mot slutten av 1940- tallet var Lørdagsbarnetimen et godt etablert magasin for barn i radio. Dette radioprogrammet var bygd opp med hørespill, musikk, konkurranser og barn i studio. Etterhvert så man at disse programmene syntes å gå litt over hodet på de minste barna, og Åse Gruda Skard fikk gjennomslag for å skape et nytt program for disse. Etter inspirasjon fra det australske radiokonseptet «Nursery on the air», luftens barnehager, ble *Barnetimen for de minste* skapt. Her skulle programlederen henvende seg direkte til barna, uten barn i studio som mellomledd. Leder for barne- og ungdomsavdelingen i NRK, Lauritz Johnsson, kalte inn Thorbjørn Egner, Anne Cath. Vestly og Alf Prøysen, og ga disse i oppdrag å lage hver sine ukenserier i Barnetimen for de minste. Egner begynte med å oversette og gjendikte britiske barneklassikere, som Ole Brumm og Doktor Dyregod, før han etter hvert skapte sine egne kjente fortellinger, og Anne Cath. Vestly skrev historier om barndom i byen. Alf Prøysens første barnetimer handlet om barndom på landet (Tønnesen, 2015, s. 93-94). På samme måte som *Dørstokken* heme og *Drengstuvise* hadde skildret livet i hans barndomsrike, ble også barnetimen for de minste en arena hvor hans egen barndom, oppvekst og opplevelser sto sentralt. Vi fikk møte Eventyr-Mattea, Vise-Jørgen og Sparegrisen. Den stille og forsiktige Eventyr-Mattea fortalte historier som bygde på gamle folkeeventyr, gjerne litt omskrevet, og

hun snakket dialekt. Vise-Jørgen var en utadvendt og nysgjerrig fyr. Hans viser bygde gjerne på gamle viser, viser som Prøysen hadde brukt i tidligere barnetimer, og som gjerne handlet om andre land. Sparegrisen var alltid sulten, og ville helst høre fortellinger og viser som handlet om dyr og mat (Tønnesen, 2015, s. 101). I Sirkus Mikkeliški fikk vi møte dyr som Bolla Pinnsvin, Nøtteliten, Helene Harefrøken og Ola Rådyr, alle dyr med menneskelige trekk. Etter hvert kom historien om Teskjekjerringa til, kjerringa som plutselig kunne bli så lita som ei teskje, og når hun var så lita, så kunne hun også prate med dyra. Historiene om Teskjekjerringa kom først ut i barnesidene Klimpre-Klonken, som Prøysen hadde i Kooperatøren mellom 1950 og 1960. (Tønnesen, 2015, s. 105) Teskjekjerringa ble også en stor suksess i Sverige, og der ble det spilt inn 24 episoder som gikk som julekalender i 1967 (Sundmark, 2015, s. 115). Historiene gjorde stor suksess også utenfor Norge og Sverige, og var midt på 1990-tallet oversatt til 18 språk (Birkeland et al., 2005, s. 191).

Parallelt med arbeidet i barnetimen for de minste, fikk han også flere oppdrag i NRK. Han var fast innslag i Søndagsposten med Otto Nielsen. Der leverte han visetekster hver uke. Visene ble ofte tonesatt av Otto Nielsen selv, gjerne i hui og hast før sending. Prøysen hevdet selv at mange av visene hans ble til i korridorene på NRK mens han ventet. Men også andre komponister og visediktere lagde melodier til Prøysens viser. Han skrev sjelden melodier selv, og brukte ikke heller så ofte gamle melodier til visene sine lenger, bortsett fra «arbeidsmelodiene» han gjerne hadde i hodet mens han skrev. Innimellom kunne visene bli framført med disse arbeidsmelodiene, men bli utgitt senere med nykomponerte melodier. Visene i Søndagsposten var for det meste viser for voksne, det samme gjaldt også Lørdagsstubbene i Arbeiderbladet. Dette gjorde at Alf Prøysen ble populær for både voksne og barn, og framsto etter hvert som en artist for hele familien.

3. Teori

Denne masteroppgaven dreier seg om å gjøre en meningsfortolkning av et utvalg av Prøysens barneviser, der et viktig aspekt er å forstå de aktuelle verkene som deler i kulturelle prosesser. Jeg vil i det følgende kapitlet presentere relevant teori om musikalsk hermeneutikk der forståelse av intertekstuelle samspill står sentralt. Videre integreres teori om musikalske gester i det samlede teorigrunnet for meningsfortolkningene jeg skal gjøre.

3.1 Musikalsk hermeneutikk

Den amerikanske musikkforskeren Lawrence Kramer har utviklet en musikalsk hermeneutikk som bygger på postmoderne erkjennelser. I sin bok *Music as cultural practice* (1990) presenterer Kramer teorier om musikalsk hermeneutikk. Kramer ser sine teorier som anvendelige for musikk fra ulike tidsepoker og sjangre, og de passer dermed også godt i fortolkning av Prøysens musikk. Kramer er en av mange representanter for *new musicology*, eller også *cultural musicology*, som Kramer etter hvert foretrekker å kalle denne typen musikkvitenskapelig praksis (Kramer, 2003). Han utmerker seg ved at han har en stor produksjon både når det gjelder drøftinger som gjelder vitenskapsteoretiske spørsmål, samtidig som han har en stor produksjon som er fortolkning, der han følger opp de vitenskapsteoretiske ideene. Teoriene hans har også metodiske implikasjoner som jeg vil komme tilbake til senere i kapitlet.

Kramers teorier har følgende fire teser som basis. 1) Alle musikalske verk har en diskursiv mening. 2) Disse meningene oppstår i musikken selv, og er ikke «ekstramusikalske». 3) En meningsfortolkning av musikk kan være like dyp og presis som tolkninger av litterære tekster og kulturelle praksiser. 4) Mening genereres av kontinuerlig produksjon og reproduksjon av kultur (Kramer, 1990, s. 1). Disse tesene er tett knyttet sammen, og fortolkning skjer i samspillet med den som fortolker, fortolkningsobjektet og objektets kulturelle felt. Fortolkningsobjektet må ses på både som et produkt og en medskaper av sin diskurs (Kramer, 1990, s. 17).

I Kramers tenkning framstår intertekstualitet som en viktig forutsetning, og dette er fundamentalt for hans måte å tenke fortolkning på. Han sammenligner fortolkning av musikk med fortolkning av litterære tekster og annen kulturell praksis, og sier at «[u]nder the hermeneutic attitude, there is and can be no fundamental difference between interpreting a written text and interpreting a work of music – or any other product or practice of culture» (Kramer, 1990, s.6).

3.1.1 Vinduer og troper

Kramer mener at man bare kan lære analyse ved å gjennomføre den, og musikalsk hermeneutikk søker etter mening på steder der mening ofte kan sies å ikke finnes (Kramer, 1990, s. 2) I begynnelsen av fortolkningsprosessen ser man gjerne teksten som noe opakt, noe ugjennomskinnelig, man aner at det er noe der, men ser ikke helt *hva*. Teksten overgir seg ikke selv til fortolkning, man må finne et «hermeneutisk vindu» som man kan fortolke gjennom, og dette er en sentral tanke hos Kramer. Når et hermeneutisk vindu er åpnet vil teksten framstå som et felt med meningsfulle handlinger. (Kramer, 1990, s. 6). Det er flere inngangsveier til slike hermeneutiske vinduer. Det første som Kramer trekker fram er *tekstlige inkluderinger*, implikasjoner i form av tekst, tekst til musikk, titler, programmer, notater i partitur, eller markeringer av musikalske uttrykk. Den andre inngangsporten Kramer nevner er *siterende inkluderinger*, som langt på vei overlapper den første, men her inkluderes titler som kan forbinde det musikalske verket til andre verk, litterære verk, visuelle bilder, eller historiske hendelser. Det innbefatter også allusjoner til andre komposisjoner, stilen til andre komponister eller tidligere perioder. Denne inngangsporten er ikke så aktuell i fortolkninger som gjelder for denne oppgaven, men den er sentral hos Kramer, og må derfor også nevnes. Den tredje inngangsporten er *strukturelle troper*, og ifølge Kramer er dette kanskje den viktigste inngangsporten, men også den som kan være vanskeligst å finne. En trope kan være et element i musikken som allerede har en kulturelt innstiftet mening, som en ekstra ekspressiv handling innenfor et visst kulturelt rammeverk eller felt. Å gjenkjenne en strukturell trope kan være utfordrende. Strukturelle troper kan eksistere ut fra nærmest hva som helst i musikken, og det er ingen formelle fremgangsmåter for hvordan man kan lokalisere dem. De finner ofte sted i det man kan kalle et *breaking point*. Disse kan enten oppleves som spesielt vanskelige å få tak i, eller de kan fremstå som veldig tydelige. Enten som en opplevelse av at noe mangler i musikken, en pause, en uventet melodisk eller akkordmessig vending, eventuelt det motsatte,

som et tydelig mønster, en ekstra repetisjon eller en spesielt ekspressiv vending. I de fleste sammenhenger gir disse *breaking points* først mening når man ser dem i sammenhenger med andre verker eller tradisjoner. (Kramer, 1990, s. 12).

3.1.2 Metodiske anvisninger for fortolkning

Kramer foreslår en strategisk fremgangsmåte til fortolkningsprosessen. Den er relativt kompleks, og det følgende representerer min noe forenklete forståelse av denne fremgangsmåten: 1) Start fortolkningen ved å lokalisere hermeneutiske vindu. Begynn med de mest åpenbare tekstlige inkluderingene, og deretter se etter det som er minst åpenbart, nemlig de strukturelle tropene. 2) Finn de ekspressive handlingene som finnes iblant eller ved hjelp av dette materialet, og se på samspillet mellom det Kramer velger å kalle de illokusjonære kreftene i disse. Med illokusjonære krefter forstår han i tråd med Austins teori om språkhandlinger de krefter som søker å påvirke en strøm av handlinger, en situasjon under utvikling (Kramer, 1990, s. 7). 3) Se om de ekspressive handlingene kan sammenlignes med lignende ekspressive formuleringer. Fortolk samspillet mellom de illokusjonære kreftene og hvordan disse samsvarer med musikalske strukturer. Der musikken er koblet til tekst, går du videre til å utforske samspillet mellom musikalsk mening og den tekstuelle meningen. 4) Sammenlign resultatene med lignende formuleringer andre steder i det kulturelle feltet, og la disse kommentere hverandre. 5) Gjennomfør disse stegene i den rekkefølgen du ønsker, og så mange ganger du ønsker, eller så mange ganger du behøver for å få en rik beskrivelse, forkast de sporene som ikke leder noen vei. Til slutt i denne «bruksanvisningen» sier Kramer at den egentlig bør kastes før man bruker den. Med det mener han at det ikke finnes noen absolutte regler for hermeneutisk fortolkning, men det handler om å finne fram til en mening, og gjøre den til sin egen. Hermeneutisk fortolkning handler ikke om å finne fram til en kjerne av sannhet, fortolkningen er alltid diskursiv, og en del av en kontinuerlig prosess (Kramer, 1990, s.15). Kramers fremgangsmåte må derfor ses på som en fruktbar ledetråd, men ikke som en ferdig oppskrift. Man kan altså ikke lære analyse ved å lese oppskriften, den eneste måten å lære analyse på er ved å gjennomføre den. Fortolkningsprosessen kan ses på som en kunst, der du også har kunstnerisk frihet.

3.2 Intertekstualitet

Intertekstualitet er et begrep, særlig utbredt i litteraturvitenskapen, som viser til at en tekst forstås i møte med andre tekster. Det vil alltid være elementer fra andre tekster i en tekst, enten som allusjoner, sitater eller lån, og forståelsen av en tekst oppnås ved å se på sammenhenger mellom disse (Skei, 2009).

Det er grunn til å understreke at en særlig form for intertekstualitet forekommer der fragmenter fra andre verker tydelig dras inn i et nytt verk, og bærer med seg kulturelt investert mening, som frigjøres i meningsdannelsen i det nye verket (Intertextuality, 2017). Kramers *siterende inkluderinger og strukturelle troper*, som jeg allerede har diskutert ovenfor, hører selvsagt til innenfor denne typen intertekstualitet. I Graham Allens *Intertextuality* (2012) er det også gjennomgående at for å fortolke en tekst for å finne mening i teksten må man se på relasjonen til andre tekster. Mening eksisterer på denne måten i møtet mellom teksten og andre verker som den kan relateres til «[t]he text becomes the intertext» (Allen, 2012, s. 1).

3.2.1 Palimpsest, adaptasjon og rewriting

Palimpsest, adaptasjon og rewriting er tre av mange begreper som beskriver intertekstuelt samspill. Det er mange begreper som kan brukes for å beskrive dette samspillet, men i denne oppgaven er det disse begrepene jeg opplever som mest beskrivende. Begrepene er ikke nødvendigvis gjensidig ekskluderende. Tvert imot kan de ofte være mer eller mindre overlappende.

Begrepet *palimpsest*, kommer fra gresk, og betyr *utskrapt igjen*. Opprinnelig kommer uttrykket fra tiden da man skrev på pergament. Dette var kostbart, og pergamentet ble ofte brukt flere ganger. Da måtte man skrape bort den opprinnelige teksten for å få plass til den nye. Spor av den gamle teksten ville allikevel være igjen på pergamentet (Palimpsest, 2017). I et palimpsest vil man da se at teksten har flere «lag», og at spor av den opprinnelige teksten vil ligge igjen i den nye. Dette begrepet egner seg dermed godt for å forklare intertekstuelle fenomener, og den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette etablerer dette begrepet som et middel til å beskrive og forstå slike begreper i sin bok *Palimpsests: Literature in the Second*

Degree (1997). Den ble publisert på engelsk i 1997, men var først utgitt i Frankrike i 1982. I sin diskusjon omkring palimpsester innfører han også begrepet transtekstualitet. Det definerer han som alt som setter en tekst i forbindelse med andre tekster, enten det er åpenbart eller skjult. (Genette i Lacasse, 2003, s. 494). Han (Genette) deler begrepet transtekstualitet inn i fem ulike deler, eller fenomener, og den som best beskriver palimpsester, er fenomenet *hypertekstualitet*. Dette fenomenet, ifølge Genette, inkluderer «any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*)» [egen kursiv] (Genette i Allen, 2012, s. 104).

Begrepet adaptasjon kommer av det engelske *adaptation*, som direkte oversatt til norsk betyr tilpasning. Vi bruker begrepet om tekster som for eksempel endres for å tilpasse andre medier eller mottakergrupper. I barnelitteraturen er begrepet spesielt knyttet opp til tekster som endres slik at de blir ekstra forståelige for barn (se for eksempel Moe, 1998, s. 20). En adaptasjon handler om at en tekst bygger på en annen, en tidligere tekst, samtidig som den skaper noe eget. Den tilpasser seg en ny tid, eller et nytt sted. Den kanadiske litteraturforskeren Linda Hutcheon sier i sin bok *A Theory of Adaptation* (2013) at «... adaptation is how stories evolve and mutate to fit new times and different places» (Hutcheon, 2013, s. 176). Slik oppleves adaptasjoner «as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation» (Hutcheon, 2013, s. 8). Adaptasjonens egenskaper er, blant annet, ifølge Hutcheon (2013) det at den har evnen til å repetere uten å kopiere, og skape ulikhet i likhet, og at den dermed er på samme tid «both self and Other» (2013, s. 17.).

Rewriting er en transformasjon av en tekst, en «master tekst» til en ny tekst. Den nye teksten nærmer seg den gamle gjennom likhetsrelasjon, samtidig som den fjerner seg fra den gjennom differens. I en rewriting inviteres leseren (eller tilhøreren) til å inkorporere «masterteksten» i sin lesing, og mening genereres ved at man betrakter dialogen mellom tekstene, mellom hyperteksten og hypoteksten. (Lund, 2012, s. 19).

Både palimpsest, rewriting og adaptasjon har med produksjon og reproduksjon å gjøre, noe som også er grunnleggende hos Kramer. Alle disse begrepene kan forstås som former for *cultural transfer*. Flere framstående musikkforskere har nå begynt å bruke dette begrepet som et konstruktivt begrep som bringer ny forståelse av den type kulturell reproduksjon vi her snakker om. Musikkforskerne Mark Everist og Annegret Fauser (2009) sier at «[cultural transfer deals with the transport of cultural materials from one domain to another]» (Everist & Fauser, 2009, s.6), og trekker videre fram at dette særlig gjelder utvikling som skjer via

enkelpersoner eller små grupperinger i motsetning til store systemiske endringer. Dette er interessant, og særlig relevant i forhold til denne avhandlingens tematikk som er knyttet opp mot Alf Prøysens store produksjon og innflytelse som medieperson.

3.3 Musical gestures

Godøy & Leman (2010) sier at opplevelse av musikk er nært knyttet til bevegelse. Musikere beveger seg når de framfører musikk, og publikum beveger seg når de lytter, enten ved at de beveger seg fysisk, eller at de forestiller seg bevegelse. Denne samhandlingen mellom musikk og bevegelse kaller vi for «musical gestures» (Godøy & Leman, 2010, s. viiii). Allikevel er det ikke slik at en kan redusere en teori om gester i musikken til å bare innbefatte bevegelse. Mange musikkforskere ser i dag på musikalske gester som en kjernekomponent i musikalsk meningsdannelse (Leman, 2010, s. 126). Gjennom gester kan musikk oppleves som en dynamisk organisme på samme måte som en menneskelig organisme. Slik kan vi se på konstruksjon av meningsfulle relasjoner mellom strukturelle egenskaper i musikken og en kulturell/historisk kontekst. (Leman, 2010, s. 126) Musikkforsker Richard Middleton (2000) sier også at det kan være en sammenheng mellom hvordan vi opplever musikalske gester og kultur.

My own feeling is that musical gestures – deep structures or principles which give unity to a music culture – are underlaid with still deeper generating “gestures”: Kinetic patterns, cognitive maps, affective movements. But these are probably specific to a culture too: people seem to learn to emote, to order experience, even to move their bodies, through locally acquired conventions (Middleton, 2000, s. 106).

Gestene blir på denne måten et verktøy for meningskonstruering i musikken. Vår opplevelse av musikken kommer i første rekke, og deretter danner vår forforståelse og kunnskap både på det strukturelle og kulturelle planet grunnlag for forståelse (Leman, 2010, s. 126).

3.3.1 Gestural affordances

Det er med andre ord mange mulige innganger til musikalske gester, men denne oppgaven vil konsentrere seg om musikalske gester som en invitasjon til bevegelse, i fysisk forstand. Hvordan musikken får oss til å bevege oss, og hvorfor. Godøy (2010) skriver om *gestural affordances*, gestiske affordanser i musikken.

How is it that listeners seem to be able to spontaneously render often complex musical sounds into body movements regardless of their level of musical training? How is it that listeners are able to spontaneously parse continuous streams of musical sounds into gesture chunks? (Godøy, 2010, s. 104).

Han mener at å studere de gestiske affordansene, å finne de elementene som i ekstra stor grad innbyr til bevegelse, handler om hvordan de som lytter til denne musikken finner bevegelsesfremkallende elementer i den musikken de hører. Dette konstante skiftet mellom «perceiving and acting, or between listening and making (or only imagining) gestures means that music perception is embodied in the sense that it is closely linked with bodily experience» (Godøy, 2010, s.106). Slik kan vi si at musikkens egenskap er multimodal på den måten at vi tar til oss musikken ved både billedlige, kroppslige og følelsesmessige inntrykk i tillegg til den rene lydopplevelsen (Godøy, 2010, s. 104-106).

3.4 Oppsummering

Kramers (1990) metodiske tilnærming til fortolkning av musikk er særlig relevant for fortolkningen jeg presenterer i kapittel 5. Hans tilnærming ligger til grunn for fortolkningen, og, som tidligere nevnt er intertekstualitet en viktig forutsetning for hans måte å fortolke musikk på. Jeg har trukket fram tre eksempler på intertekstuelle begrep som kommer til å bli brukt i fortolkningen, palimpsest, rewriting og adaptasjon. Disse begrepene blir, sammen med teorier om musikalske gester, satt i sammenheng med Kramers teorier om tekstuelle inkluderinger og strukturelle troper. På denne måten blir Kramers metode for å fortolke musikk en viktig forutsetning for min fortolkning av intertekstuelle fenomener og musikalske gester i Alf Prøysens barneviser.

4. Metode

Metodediskusjonen i denne masteroppgaven er todelt. Den ene delen dreier seg om metode innen musikalsk hermeneutikk, og diskuteres på slutten av teorikapitlet. Den andre delen dreier seg om bruk av ekspertintervju, som utdypes i inneværende kapittel.

Målet med denne masteroppgaven er undersøke Alf Prøysens bruk av tradisjonsmusikk i barnesanger, og hvilke konsekvenser denne får for meningsdannelse i disse sangene. For å innhente informasjon om Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken valgte jeg å gjennomføre to intervjusamtaler med fagpersoner innen folkemusikkmiljøet. Ut fra informasjonen disse intervjuene gav valgte jeg å gjøre en meningsfortolkning av denne musikken etter Kramers (1990) prinsipper om musikalsk hermeneutikk, som beskrives i teorikapitlet.

4.1 Forhåndsantakelser

En meningsfortolkning er aldri objektiv. Det er min kunnskap og mine opplevelser i møte med musikken og tekstene som danner grunnlag for fortolkning. Samtidig er de tolkninger jeg kommer fram til, forankret i musikalske tradisjoner, sangtekster og disses kontekster. Med meg inn i fortolkningen tar jeg med meg min erfaring og bakgrunn som folkedanser, sanger, musikanter og barnehagelærer, i tillegg til min kunnskap om fortolkning av musikk. De erfaringene som min bakgrunnskunnskap gir meg vil være et vesentlig element i de valgene jeg foretar.

4.2 Intervju – hvorfor intervju?

Som vist tidligere i oppgaven er det gjort lite forskning omkring Alf Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken. Det finnes noe informasjon i Atle Lien Jenssens verk om instrumental og vokal tradisjonsmusikk på Hedmarken (Jenssen, 2007 og 2011), og temaet var også oppe i enkelte av innslagene i Dagens Prøysen på NRK Hedmark og Oppland (Kristiansen, 2015a). I tillegg står det noe informasjon om visene i den nye Prøysen-samlingen *Viser og Dikt 1-3*, samlet og redigert av Per Husby og Elin Prøysen (Husby & Prøysen, 2014a,b,c). Det er mye god informasjon i disse bøkene og radioprogrammene, men jeg så at det var nødvendig med mer stoff å bygge oppgaven på. Etter mye søking etter teori om emnet, ble det klart for meg

at det beste ville være å snakke med personer i folkemusikkmiljøet som hadde kjennskap til temaet. Jeg ønsket meg en oversikt over ulike kilder til Prøysens melodier i tradisjonsmusikken. Jeg ville finne ut i hvilke geografiske områder melodiene fantes, og jeg ville få så mye informasjon som mulig om mulige opphavsmenn/kvinner til melodiene. Jeg håpet at samtalene skulle gi meg mer utfyllende informasjon om visene enn det jeg kunne finne i det skriftlige materialet og i radioprogrammene. Jeg ville også finne ut mer om hvordan denne musikken ble brukt, og hvordan den preget samfunnslivet i Alf Prøysens oppvekst.

Intervjuene er ikke kvalitative livsverdensintervjuer (beskrevet blant annet i Kvale & Brinkmann, 2009). hvor informasjon om intervjupersonenes egne oppfatninger om deres livsverden er sentralt. Intervjuene skulle gi meg konkret informasjon om Alf Prøysens bruk av tradisjonsmusikken, og hans forhold til den i en mer utfyllende grad enn det den tilgjengelige forskningen om dette temaet kunne tilby. Intervjupersonene er dermed brukt som faglige kilder, og materialet fra intervjuene utgjør dermed en viktig del av materialet for analyse.

4.3 Informert samtykke

Ettersom informantene er nasjonalt anerkjente eksperter innenfor sine områder, er det naturlig å knytte informasjonen til navn. Jeg valgte å melde inn masteroppgaven til Personvernombudet for forskning - Norsk senter for forskningsdata (NSD) for godkjenning (se vedlegg 1), da dette er påkrevet i oppgaver som behandler personopplysninger. Informantene fikk tilsendt en e-post med informasjonsskriv og intervjuguide før samtalene (se vedlegg 2 og 3). I informasjonsskrivet opplyste jeg om at de ville bli brukt som faglige kilder, og dermed kom til å bli kreditert med navn i oppgaven. Begge de forespurte informantene samtykket til dette.

4.4 Om informantene:

Olav Sæta er Cand. philol. med musikk hovedfag og nordisk mellomfag fra 1977. Han arbeidet som freelancer / vikar i folkemusikkavdelingen i NRK 1974-80. Han var ansatt i Norsk Folkemusikksamling ved UiO mellom 1981 og 2014, og var blant annet ansvarlig for bokserien *Norsk Folkemusikk, slåtter for vanlig fele* (fem bind) (Sevåg & Sæta, red. 1992; 1992; 1995; 1997, og Sæta, red. 2012)

Han var timelærer ved Norges Musikkhøgskole i perioden 2007-2014, og har i tillegg hatt ulike undervisningsoppdrag ved Toneheim Folkehøgskole, Stange videregående skole,

Høgskolen i Hedmark, Institutt for musikkvitenskap (UiO), Ole Bull Akademiet og Akademiet Rauland i tillegg til at han har undervist på en lang rekke seminarer og kurs innen folkemusikk.

Han er utøver på fele og klarinett, og har vært musikalsk leder for Østerdølenes Spellmannslag i Oslo og Spellmannslaget Leik på Hamar. Han har også medvirket i flere grupper, på begge instrumenter.

Han har ellers vært med på å bygge opp lokale folkemusikkarkiv, blant annet i Akershus fylke, Odals-kommunene og i Engerdal, og har jobbet mye med folkemusikken i Hedmark generelt, og i eget distrikt, Solør-Odalen spesielt. I dette arbeidet har han støttet på melodier Prøysen også har brukt, og han har derfor samlet disse og informasjon om dem. Dette har ført til prosjektet «Melodier som også Alf Prøysen har brukt», et prosjekt framført dels med Spellmannslaget Leik, og dels med Sæta sjøl og en trekkspiller.

Thomas Nilssen er fra Løten, hvor han har vokst opp i en familie med sterke folkemusikalske tradisjoner. Han er selv utøver på trekkspill og dans på nasjonalt nivå. I tillegg har han samlet tradisjonsmusikk, og har stor kjennskap til folkemusikk fra Hedmarken.

Thomas har i mange år samarbeidet med Elin Prøysen og Egil Johansson, noe som bl.a. har resultert i utgivelsen «Dans med Prøysen», en CD-utgivelse med fokus på Prøysens viser som dansemusikk. Thomas er også bidragsyter til *Alf Prøysen, viser og dikt* (Husby & Prøysen, 2014).

Thomas har flere ganger holdt forelesninger om Prøysens forhold til tradisjonsmusikken. Han har også vært drivkraft i folkemusikkgruppa «Alfs» som spiller Prøysen-viser som dansemusikk.

4.5 Intervjuene

I forkant av samtalene fikk informantene tilsendt intervjuguiden på e-post slik at de kunne gå gjennom og finne fram informasjon før samtalen skulle finne sted. I intervjuguiden skisserte jeg tre spørsmål som vi skulle gå inn på i løpet av samtalen: 1) Kan du komme med eksempler på melodier fra tradisjonsmusikken som Alf Prøysen har brukt til barnesangene sine? - personer/steder. 2) Er stedsbakgrunn for melodiene Prøysen brukte tilfeldig? 3) Hvor mye har Alf Prøysen brukt tradisjonsmusikk til sine viser, anslagsvis hvor stor del av hans diktning? Spørsmålene skulle være veiledende for samtalene, der jeg anså det første spørsmålet som det

viktigste. De to siste spørsmålene skulle fungere som veiledende spørsmål for samtale tema. Det var viktig for meg å være åpen for en fri samtale i intervjuene, og gi rom for at informantene kunne dele mest mulig av sin kunnskap med meg. Jeg var også opptatt av å være oppmerksom på min egen forkunnskap på folkemusikkfeltet. Denne forkunnskapen kunne føre til at enkelte viktige elementer ikke ville bli nevnt i samtale, siden det ville forekomme som innforstått kunnskap hos meg fra informantenes side. Jeg prøvde derfor å stille oppfølgingsspørsmål som førte til at informantene måtte utdype den informasjonen de kom med på en måte de ellers ikke ville gjort i en «vanlig» samtale oss imellom. Jeg mener at denne forkunnskapen allikevel kom til nytte; min erfaring på feltet gjorde at jeg kunne spisse oppfølgingsspørsmålene og be om utdypinger der jeg forsto at informantene kunne gi verdifull informasjon. Begge samtale startet med at vi gikk gjennom de barnevisene som informantene hadde bakgrunnsinformasjon om slik det første spørsmålet i intervjuguiden etterspurte. Det andre spørsmålet i intervjuguiden ble flettet inn i en mer naturlig samtaleform. Det siste spørsmålet ble besvart kun av Olav Sæta, som jeg gjennomførte det første intervjuet med. Da jeg kom til det andre intervjuet fant jeg ut at dette spørsmålet egentlig var overflødig. Det var et spørsmål jeg kunne finne fram til svar på selv ved å bla gjennom samlingen til Prøysen og Husby (2014 a,b,c,d) hvis jeg skulle finne det nødvendig, og jeg så ikke nødvendigheten av at informanten skulle bruke tid på å lete fram dette.

Den første samtalen ble gjennomført med Olav Sæta. Vi snakket litt løst før intervjuet startet. Vi begynte intervjuet ganske raskt etter dette, for jeg ønsket å få så mye informasjon som mulig dokumentert på opptaket. Sæta hadde med seg notater som han hadde gjort i forbindelse med sitt prosjekt «Melodier som også Alf Prøysen har brukt». I tillegg hadde jeg tatt med meg informasjon om aktuelle sanger som jeg hadde funnet ved å lytte til *Dagens Prøysen* på NRK Hedmark og Oppland (Kristiansen, 2015a).

Den andre samtalen, med Thomas Nilssen, ble gjennomført etter at første samtale var transkribert. Jeg hadde også med meg transkripsjonen til samtalen, slik at vi kunne dobbeltsjekke informasjon der hvis det skulle bli nødvendig. Men jeg ønsket i størst mulig grad å få Nilssens informasjon først og fremst. Nilssen hadde også, som Sæta, notater med informasjon om ulike Prøysenviser tilgjengelig under intervjuet.

Jeg gjorde opptak med mobiltelefon under begge samtale. Disse opptakene overførte jeg deretter til min datamaskin, slik at jeg kunne bruke denne til transkripsjonsprosessen.

4.6 Transkripsjonsprosessen

Hensikten med samtalene var å innhente faktainformasjon. Derfor skrev jeg ned ord for ord hva som ble sagt i samtalene. Jeg noterte ikke ned lange pauser, eller alle «fyllord» i samtalene, som for eksempel «mm», og «eeh», da det kun var den faktiske informasjonen som var nyttig for meg i masteroppgaven. Jeg gjorde det unntaksvis da jeg synes det var hensiktsmessig og viktig for masteroppgavens tematikk. Jeg brukte kursiv i teksten når informantene la ekstra trykk på enkeltord. Jeg noterte også inn forklaringer i klamme der det var nødvendig, for eksempel når informanten bladde fram i notater; [blar i notater], eller nynnet en melodi; [nynner melodien]. Etter at jeg hadde skrevet ned råteksten fra samtalene, gikk jeg gjennom og satte alle sangtitler i kursiv.

Etter at råteksten var ferdig så jeg at jeg måtte lage meg et system for å enkelt finne fram til opplysningene i samtalene. Jeg opprettet da dokumenter fra begge samtalene der jeg markerte alle Prøysenvisene som ble nevnt med en farge, og opphavsinformasjonen til visene ble markert med en annen. Deretter brukte jeg kommentarfunksjonen i word, og markerte avsnitt med spesielt interessant og relevant informasjon, og skrev stikkord til hva informasjonen handlet om i margin. Dette var første steg i analyseprosessen, og det la et godt grunnlag for hovedmålet med oppgaven; å analysere Prøysens barneviser.

5. Analyse

Kapitlet er delt inn i to deler. Den første delen presenterer sju av Alf Prøysens barneviser med tilknytning til tradisjonsmusikken. Deretter trekker jeg fram tre tendenser som viser hvordan Prøysen har brukt denne tilknytningen i sin diktning. Tendensene belyses med grunnlag i opplysninger fra informantene, og teori om tradisjonsmusikken på Hedmarken presentert av Atle Lien Jenssen (2007 og 2011). Kapitlets andre del er en analyse med grunnlag i Kramers (1990) teorier og metode for musikalsk hermeneutikk, og belyser intertekstuelle fenomener i de utvalgte visene. Til slutt viser jeg hvordan vi kan se på musikalske gester i visene med Musevisa som eksempel.

5.1 Utvalgte melodier

I denne delen av kapitlet skal jeg presentere et utvalg av Prøysens barneviser som belyser hans tilknytning til tradisjonsmusikken. Jeg presenterer noen av visene nærmere enn andre, men alle visene har en tradisjonstilknøyning. Under samtalene med Nilssen og Sæta spurte jeg om de kunne komme med eksempler fra Prøysens barnesanger hvor melodien kan sies å ha røtter i tradisjonsmusikken, og om de hadde informasjon om hvor disse melodiene kom fra. Begge informantene trakk fram flere eksempler på kjente og mindre kjente Prøysen-sanger. Jeg har valgt ut seks av disse som jeg vil presentere nærmere her. I tillegg har jeg valgt å ta med visa *Teddybjørnens vise*. Øvrig informasjon om visene har jeg fra innslag i programserien *Dagens Prøysen*, en serie radioprogram som ble sendt i NRK Hedmark og Oppland i løpet av 2014 (Kristiansen, 2015a), og i den nye samlingen av Prøysens viser og dikt fra 2014 (Husby og Prøysen 2014, a,b,c). De seks første visene er viser der Prøysen har brukt melodien, og diktet egen tekst. Den siste visa er en vise hvor både melodi og tekst er en variant av allerede godt kjente viser. I utvalget har jeg bevisst valgt kun viser med tradisjonsbakgrunn, det vil si viser der komponistangivelsene i sangbøkene viser «trad.» eller «gammel melodi». Viser komponert av de mer kjente komponistene som Prøysen knyttet til seg, som for eksempel Finn Ludt, Bjarne Amdahl og Johan Øyan, er derfor ikke med i dette utvalget.

5.1.1 Musevisa

Musevisa har blitt en av de mest kjente julesangene i Norge. Den er en av de første visene Alf Prøysen skrev for radio. Han fikk i oppdrag av leder i NRKs barne- og ungdomsavdeling, «onkel» Lauritz Johnsson, å lage en julevise (Husby & Prøysen, 2014a, s.128; Kristiansen, 2015b). Johnsson begynte å bli litt lei av *På låven sitter nissen*, og ønsket seg en ny julevise som kunne spilles i barnetimen. Alf Prøysen brukte mye tid på denne visa, og skrev visstnok ut ei hel kladdebok med utkast før visa ble klar. Han møtte Arnljot Høyland på Vestbanen før han skulle levere visa for å høre hva han syntes. Prøysen var usikker på om Johnsson kom til å like visa, siden den var en lystig vise om mus som hadde fest, og mus var jo skadedyr. Det var jo meningen at de skulle gå i fella! Han hadde derfor laget en alternativ slutt som han hadde med seg i lomma. Høyland mente visa var fin slik som den var, og rådet Prøysen til å la lappen med den alternative slutten forbli i lomma. Og slik ble det. Johnsson likte visa godt, og den ble brukt i barnetimen. Den alternative slutten forble en hemmelighet (Kristiansen, 2015b). Det er usikkert nøyaktig når visa ble skrevet, men man antar at den ble laget til en julebarnetime i 1946. Det første bevarte opptaket av visa i NRK-arkivet er fra 1948, og visa ble spilt inn på plate i 1949 (Husby & Prøysen, 2014a, s.128).

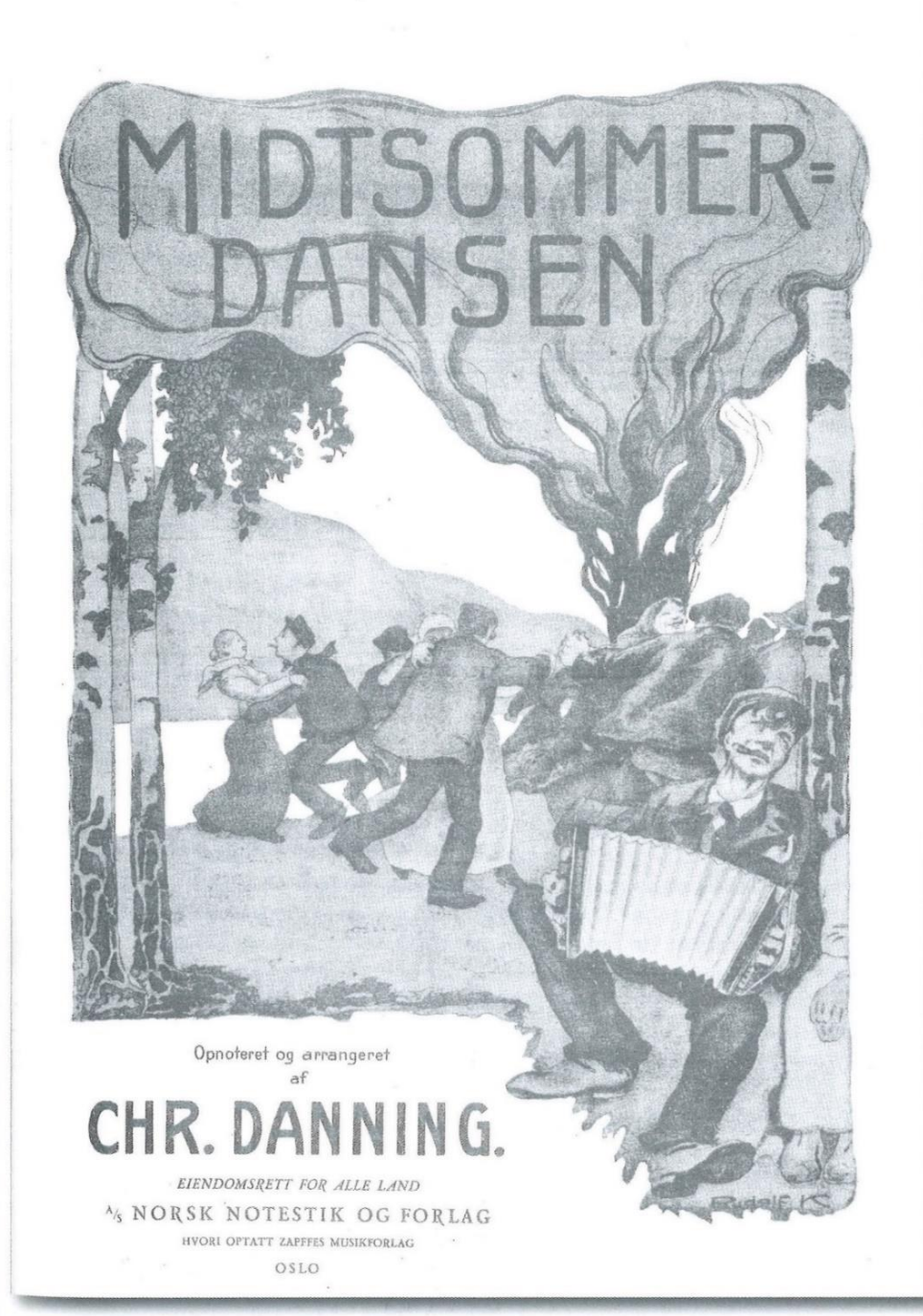
Melodien til denne visa er en tradisjonell reinlender. Varianter av melodien er kjent flere steder i landet. Det finnes ifølge Olav Sæta opptak av melodien både fra Grue Finnskog med Olaf Skaslien, i Østerdalen, fra Vestlandet med Sigbjørn Bernhoft Osa, og i Agder.

Thomas Nilssen viser til flere nedtegnelser med varianter av melodien på Hedmarken. I Romedal etter Johan Rud, og i Løten etter Tina Lømo, Jørgen Talbakk og Daniel Sveen. Talbakk hadde også en tekst på denne melodien som han kalte for *Ei vise om Grundsetmarten i 1910, ungefær*» (Jenssen, 2011, s. 286-287), så sannsynligvis har denne melodien blitt brukt til en revyvise under marten i Elverum på begynnelsen av 1900-tallet.

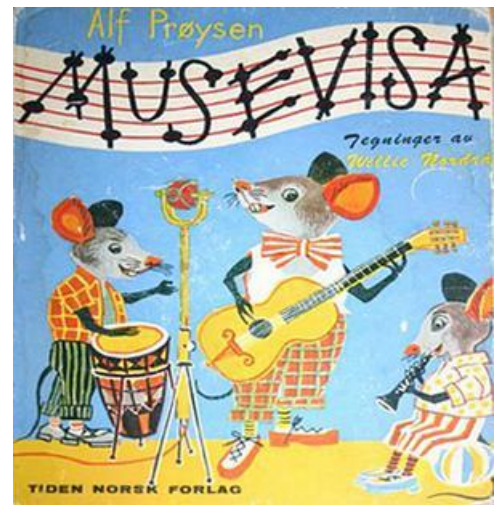
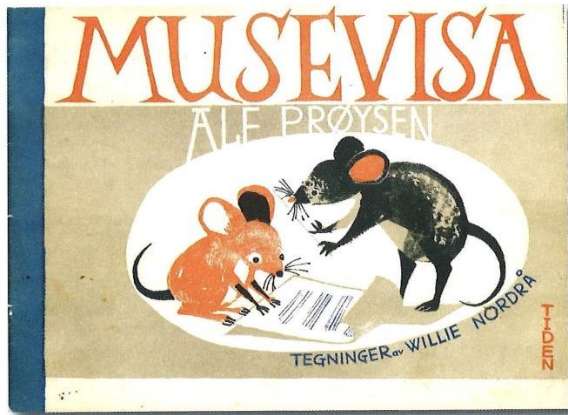
I nedtegnelsen av melodien etter Daniel Sveen har visa et tredje vek (8 tacters melodilinje), som Prøysen ikke bruker (Jenssen, 2007, s. 414).

I enkelte sammenhenger har melodien feilaktig blitt kreditert en dansk komponist som het Christian Danning. Danning var tilknyttet Fahlstrøms teater i Oslo fra 1907-1911. I 1910 ble melodien *Midtsommerdansen* utgitt som pianonote. Melodien er den samme som i *Musevisa*, og på notetrykket står det: «Opnoteret og arrangeret for piano af Chr.Danning» (Husby & Prøysen, 2014a, s. 128). Siden noten på midtsommerdansen ble utgitt i løpet av Dannings

opphold i Oslo, finner jeg det sannsynlig at dette er en melodi han har hørt og lært i Norge. Vi ser ovenfor at denne melodien har vært i bruk over store deler av Norge, og den har et tydelig reinlenderpreg, en dans som var svært populær i Norge på denne tiden. *Musevisa* ble utgitt som egen bok første gang i 1949, og har blitt utgitt i flere utgaver senere, senest i 2007. Den har også blitt oversatt til flere språk (Kristiansen, 2015b).

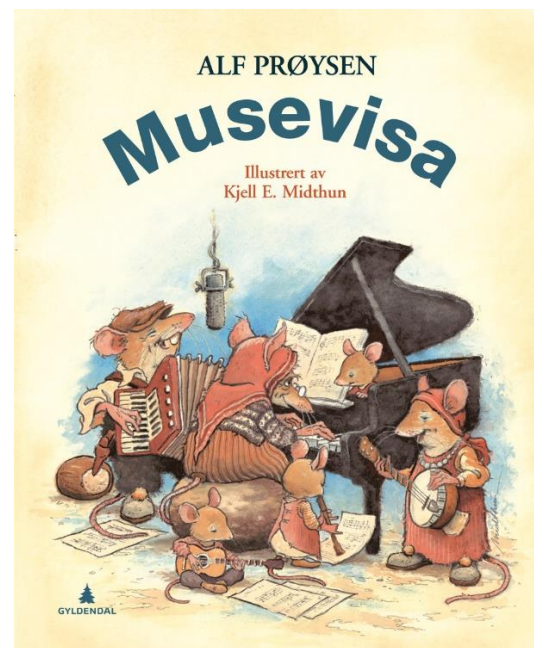
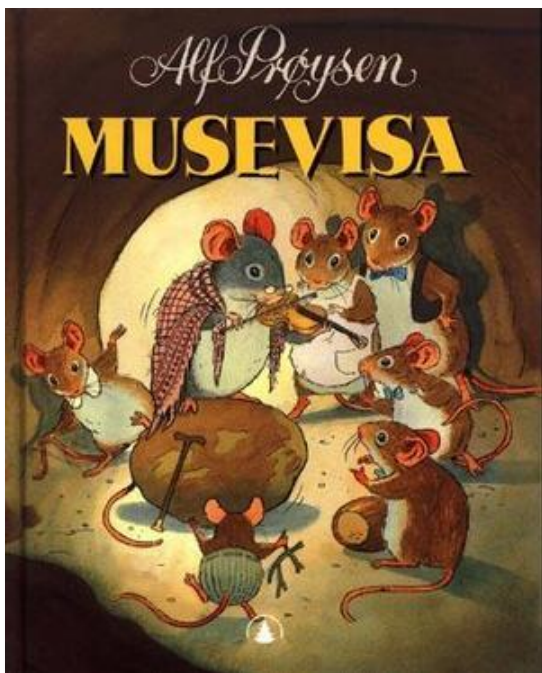


Forside på notetrykk av Danning's arrangement. (Husby & Prøysen, 2014a, s. 129)
Trykt med tillatelse fra Musikk- Husets forlag



Forsidebilder fra billedbokutgaven av Musevisa. Øverst: Utgivelser fra 1949 (høyre) og 1959 (venstre), begge illustrert av Wille Nordrå.

Nederst: utgivelser fra 1995 (høyre) og 2007 (venstre), begge illustrert av Kjell E. Midthun. Trykt med tillatelse fra Gyldendal Norsk Forlag/Gyldendal Litteratur



5.1.2 Hompetitten

Denne visa ble først brukt i *Barnetimen for de minste* om «Pers nye klær», men det finnes hverken opptak eller datering for denne sendingen. Det første kjente opptaket av visa er fra programmet *Barnetimen for de minste. Sanger av Thorbjørn Egner og Alf Prøysen*, med opptak 25. april 1953. Da ble visa kalt for *Humpevise*. 11. november samme år ble visa trykt i barnespalten *Klimpre-Klonken* i magasinet *Kooperatøren*, med tittelen *Hompetittvise*. (Husby & Prøysen, 2014a, s 408).

Melodien ble opprinnelig komponert av Gaston René Wahlberg, og het *Hindersmässan*. Den ble senere kjøpt av revyartisten Ernst Rolf, som gjorde den kjent som *Johan på Snippen*, eller *Bonnjazz* som er den opprinnelige tittelen på visa. Dette understøttes både av Sæta, Nilssen, Kristiansen (2015c) og i Husby & Prøysen (2014a, s. 408). Dette var en vise som var veldig populær på 1920- tallet. Sæta har funnet den igjen som reinlender i Odalen, etter et brødrepar som het Nils og Gunder Bergsvangen. Nilssen nevner også to lokale kilder til melodien, Johan Husom i Løten, og Adolf Bakke i Hamar. Dette har vært en godt kjent reinlender i områdene rundt Hedmarken, og Prøysen har her brukt hele den kjente gammeldansmelodien (i andre melodier hender det at bare deler av melodien blir brukt, som for eksempel i *Musevisa*).

5.1.3 Julepresangen

Julepresangen ble først fremført i barnetimen i desember 1951. Visa sto på trykk i *Klimpre-Klonken* 1954, og ble utgitt på plate i 1957. Visa handler om lille Jensemenn som skal lage en julepresang til moren sin. Han begynner med en plan om å lage en kiste, men ender opp med en spekefjøl. Prøysen sjøl hevdet at slik ville det nok gått med han også, om han skulle laget presang til moren sin, for han var den «dummeste» i klassen i sløyd (Kristiansen, 2015d).

Både Nilssen og Sæta trekker fram melodien *Sprit-Erik* etter Helmer Kjølvang i Engerdal som en kjent variant av melodien Prøysen brukte. Dette var favoritt leken til Sprit-Erik, bygdas lokale spritprodusent, derav navnet. Melodien er også kjent som *Galapagos-visa*, en revyvise fra Chat Noir- revyen «Kjør for det» i 1926 (Husby & Prøysen, 2014a, s.253). Melodien ble utgitt på plate med det svenske gammeldansorkesteret Birger Lundbys Orkester, da under navnet *Fryksdals reinlender*, en reinlender etter Anton Hofoss fra Hokkåsen ved Kongsvinger.

Den er også kjent under navnet *Oppi fjellvegen* (Kristiansen, 2015d). Ellers finner Sæta igjen melodien hos Sigurd Olsen Perkerud i Eidskog, og hos Karl Granerud i Lørenfallet i Akershus. Prøysen brukte også denne melodien på visa *I Bakvendtland* før denne fikk den melodien som er mest brukt i dag (Kristiansen, 2015d).

5.1.4 Du og jeg og dompapen

Visa ble trykt i *Klimpre-Klonken* i januar 1953, og spilt inn på plate senere samme år som en del av fortellingen om Kari og Ola i Lia. I 1954 kom den på trykk i *Rim og regler fra barnetimen* (1954) med den teksten vi kjenner best i dag. (Husby & Prøysen, 2014a, s. 253). Prøysen brukte visa i barnetimen flere ganger, blant annet sammen med Anne Cath. Vestly i 1962, der de fortalte om Marte og Baldrian, og Kari og Ola. Det ble også gjort en nyinnspilling som ble sendt på radioen 7. januar 1969 (Kristiansen, 2015e).

Nilssen har funnet denne melodien som en vise etter Tina Lømo i Løten, som *Da jeg var liten*. Både Nilssen og Sæta har referanser til denne melodien under navnet *Tjukkmarjagutten*, eller *Tjukkmarjagutta*. Nilssen nevner Johan Åsstuen i Vallset, og Johan Husom i Løten. Sæta har hørt melodien flere ganger i opptak fra Nes og Løren i Akershus blant annet av Per Fossheim fra Nes helt mot grensa til Odalen i Hedmark, og Karl Granerud fra Lørenfallet. Melodien har også vært godt kjent i Sverige, under navnet *Kväsarvals*.

5.1.5 Bånsull

Teksten på denne visa sto første gang på trykk i Magasinet for alle i desember 1950. Den ble innspilt på plate i september 1951, og dette året ble den også utgitt i samlingen *Viser i tussmørke*. I etterskriften til den første publiseringen, står det «Offentlig framføring forbudt», og man kan tenke seg at Prøysen gjorde dette for å verne om sine egne ting i en tid da opphavsretten ikke var like regulert som nå (Husby & Prøysen 2014a, s.216). De trykte versjonene og plateinnspillingene skiller seg litt fra hverandre. I innspillingen lyder det blant annet «Katta ska gå seg måneskinnstur – hu lyt nok få kjolen din på», mens i de trykte versjonene står det «smøye og dra i stubbkjolen da». I en senere radioinnspilling fra 1951 er teksten lik som i de trykte versjonene. Teksten til visa ble også med i fjerde bind av *Thorbjørn Egners lesebøker* fra 1951, og i annet bind av *Nordahl Rolfsens lesebok* fra 1954. Hele visa

med tekst og noter sto i *Den første (røde) store viseboka* i 1954 (Husby & Prøysen 2014a, s.216).

Dette er en av de første barnevisene Prøysen skrev på dialekt:

«Barnevisene har jeg skrevet på riksmål, så godt det går, og de voksne visene har jeg skrevet på hedmarksdialekt, for det er jo litt vanskelig for ungene med dialekten, har jeg tenkt. Men så skrev jeg en barnevise på dialekt, og den ble godtatt av både voksne og barn» (Prøysen & Husby, 2014a).

I visa synger den voksne til barnet som kler av seg for kvelden. Alle klesplaggene blir lånt bort til dyr som trenger de om natta. Katta trenger kjolen, for hun skal ut for å danse, musa trenger skoene til å vugge ungene sine, kråka trenger et «hosopar» (strømper), for hun skal ut å sladre, bikkja trenger ulltøya, for hun har vondt i bringen. I Barnetimen for de minste om *Den grønne votten* i januar 1970 synger Prøysen en omvendt versjon av denne visa. Her skal jenta stå opp og kle på seg, og får tilbake klærne sine fra alle dyra som har lånt de om natta (Kristiansen, 2015h).

Bånsull
1950 • Tekst: Alf Prøysen – Melodi: Trad.

Ved mur - pi - på sitt en bræin - ne - te katt, ei hem - pe her og
ei hem - pe der, hu spør om å få lå - ne kjo - len din i natt, for
kat - ta ska ut og dæin - se. Kat - ta ska gå seg
må - ne - skinns - tur, smøy - e og dra i stubb - kjo - len da,
kat - ta ska bli så fin som ei brur, det ska dom snart få sæin - se.

Note hentet fra Husby & Prøysen (2014a, s.214).

Tegn: Borghild Rud.

BÅNSULL

Ved murpipa sitt en bræinnete katt,
ei hempe her og ei hempe der,
hu spør om å få låne kjolen din i natt,
for katta ska ut og dæinse.
Katta ska gå seg måneskinnstur,
smøye og dra i stubbkjolen da,
katta ska bli så fin som ei brur,
det ska dom snart få sæinse.

Hutsj! opp i pipa med kjolen!

I kjeller'n sitt musa trillande rund,
ei lisse her og ei lisse der,
hu spør om å få låne sko'n din ei stund,
for musa ska vogge onga.
Og det syns je nesten musa lyt få,
rykke og dra i hælkkappa da,
for onga er sikkert ørende små
og frys på det kæille golvet.

Boms! ner'i kjeller'n med skoen!

På glasruta sitt ei kråke så brei,
ei stroppe her og ei stroppe der,
hu spør om å få lånt et hosopar ta deg,
for kråka ska ut og slæidre.
Og slike som kråka har d'itte lett,
rulla og dra i hosofoten da,
for rett som a flakse går a no'n skrett,
og da blir a blaut på beinom.

Hutsj! utom glaset med hosoa!



I dørglotten står ei bikkje så bli',
ei linning her og ei linning der,
hu spør om å få låne ulltrøya di,
for bikkja har vondt i bringen.
Og den ska nå passe nykkjyl og lās,
smøye og dra i ulltrøya da.
Det går nok itte an at bikkja blir hās,
den som ska passe huset.

Hutsj! utom døra med trøya!

I senga der ligg ei pute så fin,
en stolpe her og en stolpe der,
hu spør om å få låne gromongen min,
for puta ligg helt åleine.
Ja nå ska du sjå at puta blir gla,
hal i og dra i lapptæpnet da.
Så søv vi en blund og har det så bra,
og så syng vi mer i mårå!

Boms! ner'i senga med ongen!

(Offentlig framføring forbudt.)

Kjef Prøysen

Borghild Ruds illustrasjon av visa i Magasinet For Alle. Prøysens kone og datter er modeller. Hentet fra Husby & Prøysen (2014a, s. 217). Trykt med tillatelse fra Borghild Ruds etterkommere.

Melodien til visa kan Prøysen, ifølge Olav Sæta, ha vært hos naboen og lånt. Arne Edvardsen bodde i Kusvea ved siden av Prøysen, og spilte denne melodien på munnspill da Atle Lien Jenssen og Arne Møller gjorde opptak i 1980. Han hadde lært den av sin far som spilte enrader, og muligens kan Alf Prøysen også ha lært melodien av han (Jenssen, 2007, s.210).

Masurka

Transponert fra munnspill Etter Arne Edvardsen
Ringsaker

Lært av faren som spilte den på enraders trekkspill.

Note hentet fra Jenssen (2007, s. 211)

Melodien er også kjent fra en vise med en tekst som er litt «på kanten», og som tydeligvis har vært i bruk på Hedmarken i lang tid. Denne varianten har nok også Prøysen vært kjent med, og han sier selv om denne melodien i radioprogrammet «Artistgalleriet» med Totto Osvold i 1969:

«Jeg skal lure på om det er noen av dere som sitter og hører på som kan den virkelige teksten til «Ved murpipa sitt en bræinnete katt»[*Bånsull*]. Tenk nøye etter nå, for den er pornografisk, den!» (Husby & Prøysen, 2014, s 216).

I et annet radioprogram fra 1965, «Mine, dine og våre viser» forteller han om faren som sang mens han lappet sko.

«... det er flere ganger jeg har brukt de melodiene, blant annet til «Bånsull» som alle syns er så nydelig. Men hvis de hadde visst den originale teksten, så hadde de vel kanskje tenkt på noe ganske annet» (Husby & Prøysen, 2014, s 216).

Teksten Prøysen her refererer til er antagelig visa *Lille Jon*. Denne visa beskrives nærmere i senere i kapitlet, i delkapitlet om intertekstualitet, i en variant etter Oliver Graff fra Løten. I følge Sæta har denne masurkamelodien, særlig begynnelsen på den, også likhetstrekk med

mange andre masurkaer og springdanser omkring på Hedmarken, i Odalen og Eidskog. Blant annet har en springdans etter Kåre Busterud i Øvre Vang et meloditema i starten som ligner på denne.

5.1.6 Teddybjørnens vise

Teddybjørnens vise ble først presentert i lørdagsbarnetimen 17. juni 1950, og i 1951 ble visa trykt i *Teddybjørnen og andre viser* (Husby & Prøysen, 2014a, s. 229). Bakgrunnen til denne visa skal være at Alf Prøysen og kona Else var i bryllup til Elses bror Hans Storhaug, kjent fra kompani Linge og Tungtvannssabotasjen under andre verdenskrig. Brudens niese, Mariann, kom bort til Prøysen under bryllupet, og spurte om han ikke kunne skrive en vise om henne også, og ikke bare om Kari og Mari og Kjell, slik han hadde gjort i barnetimer tidligere. Dette skal være grunnen til at hovedpersonen i Teddybjørnens vise heter nettopp Mariann. (Kristiansen, 2015f).

Melodien til visa finner vi igjen i revyvisa *Visen om de brautende Norsk-Amerikanerne* sunget av Karl Pedersen. Han var en kjent utøver i den folkelige visetradisjonen fra revyscenene Dovrehallen, Kongshavn og Maxim i Oslo i perioden 1905-1925⁵. Denne visa er fra slutten av denne perioden. Melodien ble også brukt av Einar Rose i revyvisen *Hvis* i 1930 (Kristiansen, 2015f).

5.1.7 Og kjerringa som bodde på Toten

Teksten til denne visa dukket første gang opp i *Klimpre-Klonken* i 1954. Da oppfordret Prøysen sine unge lesere til å sende inn forslag på flere vers på visa: «Prøv å lage et vers fra det stedet du bor og send det til *Klimpre-Klonken*. Så får vi ei lang vise til slutt ifra alle steder i landet» (Husby & Prøysen, 2014, s 30). Noen stor respons på konkurransen ser det ikke ut til at det ble, men visa ble brukt i Barnetimen for de minste og i boka *Den grønne votten* i 1964. Boka handler om Ragnar, som hadde fått nye grønne votter til jul. Ved et uhell ruller han den ene votten sin inn i en snømann som han lager – og dette blir snømannen Bustebartepinns hjerte. Ragnar lager snømannen til ei lita jente som er sjuk. Jenta kjeder seg der hun sitter i vinduskarmen og ser på barna som er ute og leker i snøen, og lager en sang om

⁵ De to store revyscenene i Oslo på begynnelsen av 1900-tallet, var Dovrehallen i Storgata, og Bazarhallen (senere Maxim) på Youngstorget. Disse revyscenene hadde hver sin sommerscene, Kongshavn Bad og Nordstrand Bad (Popsenteret, 2017).

folk som er sjuke. «Kjærringa som bodde på Toten, hadde så vondt i foten – Kjærringa som bodde på Fåberg, åt litt for mye blåbær, kjærringa som bodde i Lia, hadde så vondt i sia». (Kristiansen, 2015g)

Og kjærringa som bodde på Toten

1964 • Tekst: Alf Prøysen - Melodi: Trad.

The musical score is written in treble clef, 3/4 time, and D major. It consists of two staves. The first staff has a D chord above the first measure and a G chord above the fifth measure. The second staff has an A chord above the first measure, an A7 chord above the fourth measure, and a D chord above the seventh measure. The lyrics are: "Og kjer - rin - ga som bod - de på To - ten hun had - de så vondt i fo - ten, så vondt i fo - ten, i fo - ten, den kjer - rin - ga som bod - de på To - ten."

Note hentet fra Husby & Prøysen (2014c, s.30).

Denne visa har også en melodi som har flere ulike varianter og nedtegnelser rundt omkring i landet. Nilssen kjenner den igjen fra Løten, med teksten «Kjærringa som bodde under, drakk litt for mye dunder», og Sæta nevner en variant som folkesanger Eli Storbekken kom over da hun gjorde opptak med en eldre dame på Grünerløkka i Oslo. Der var den kjent som en revyviser, og versene beskrev ulike personer som bodde i en leiegård: «kjærringa som bodde under, sa at det lukta dunder, kjærringa som bodde i femte, sa det var noe som ikke stemte osv.» Husby & Prøysen (2014c, s.30), sier at melodien er en springdans fra Hedmark, uten at de nevner noen videre person- eller stedstilknytning.

Kjærringa som bodde under

Etter Herman Storbæk
Opptegnet av Atle Lien Jenssen

The musical score is written in treble clef, 3/4 time, and D major. It consists of two staves. The first staff has the lyrics: "Kjer - rin - ga som bod - de und - er sa at det luf - te dund - er". The second staff starts with a measure rest marked '5' and has the lyrics: "tra la la la la la la la la la la la la la la la la".

Note hentet fra Jenssen (2011, s. 424).

5.2 Tre tendenser

På bakgrunn av intervjuene peker det seg ut noen klare tendenser som er framtreddende når det gjelder Prøysen som visemaker; at Alf Prøysen er en *tradisjonsbærer*, at han *brakte musikken han hadde rundt seg*, og at visene han skrev, enten han brukte melodier fra tradisjonsmusikken eller fikk komponert melodier til visene, låter som *umiskjennelig Prøysen*.

5.2.1 Tradisjonsbæreren

Som eksemplene ovenfor viser, brukte Alf Prøysen ofte melodier han hadde hørt i oppveksten. I området der han vokste opp var det mye sang, dans og musikk, både hjemme hos folk, og under sammenkomster i helgene. I mange hjem fantes en torader, et munnspill eller ei fele. Sang var også en stor del av hverdagen, de sang mens de arbeidet og de sang for ungene. Disse visene og sangstubbene gikk i arv fra generasjon til generasjon (Jenssen, 2011, s. 215). I tillegg fikk de stadig tilgang til nye viser, fra tatere og kremmere som reiste rundt på bygdene, og fra folk i bygda som var på arbeid utenfor bygda. I boka *Muntre minner fra Hedmarken* (2014) sier Prøysen sjøl:

... det drog ei vise og et eventyr langs Prestvægen hår eneste dag (Prøysen 2014, s. 26). Før syntes vi det var moro når a bæssmor sang visa om tordivlen og flugua ... Hæin Far hadde vøri i hop med svenske tømmerhøggere i Odal'n og sang på svensk med så mange A'er som mulig. Og hu mor sang om *Lilla vakra Anna* (Prøysen, 2014, s. 82).

Når Alf Prøysen begynner å dikte sangtekster sjøl, er det melodiene, takta og rytmene han allerede kan som blir det naturlige underlaget for ordene. Jenssen (2011) sier at dette er et «tydelig kjennetegn på at han sto i en levende tradisjon» (Jenssen, 2011, s. 216). Hans måte å fritt dikte over kjente melodier, og også tilpasse disse til sin tekst, er slik den folkelige visetradisjonen har levd. Det er også på denne måten at enkelte folkeviser finnes i mange ulike varianter rundt omkring (Jenssen, 2011, s.216). Prøysens måte å gjøre dette på, er ikke annerledes enn det som har vært gjort i alle år tidligere, noe også Thomas Nilssen var inne på i vår samtale:

Prøysen [er] en tradisjonsbærer på minst like god linje med alle de andre navna vi har nevnt her nå. Så står jo han like tydelig han som andre. Fordi at han har brukt de melodia som han har lært av nabo'n eller av far sin som har lært det i Odal'n, eller som han hadde hørt på lokalet og så telpassa litt så det passa tel teksten på visa si ... mens en enraderspellmann hørte den samma visa og gjorde den om sånn at det gikk an å spille den på enrader. Ergo vart det ei helt

anna låt enn det egentlig var. Dette er jo den måten det har fungert på. Så på den måten så sklir han jo rett inn i det tradisjonsbildet som en tradisjonskilde til musikk.

Det som skiller Prøysen fra andre tradisjonsbærere på Hedmarken på denne tida, er at Prøysen blir kjent i hele landet. Medieforsker Henrik G. Bastiansen (2015) har forsket på Prøysens rolle i norsk mediehistorie. Han sier at Prøysens forhold til mediene var avgjørende for hvordan hans produksjon ble til, og hvordan han ble den han ble (Bastiansen, 2015, s. 51). Vi ser at Prøysen allerede fra starten av sin karriere tar i bruk alle tilgjengelige medier i sin samtid. Bastiansen sier at «[han bedrev massekommunikasjon antakelig mer enn noen annen norsk forfatter i sin generasjon]» (Bastiansen, 2015, s. 32). Dermed blir også melodiene kjent langt utover Hedmarkens grenser.

Jenssen (2011) nevner en «levende tradisjon». I det ligger det at i Prøysens barndom i Ringsaker var det ikke slik at det hersket en veldig bevissthet rundt gammel og ny musikk. Gamle middelalderballader og nyere skillingsviser levde side om side, og den nasjonalromantiske tankegangen om folkesang- og musikk som bevaringsverdig kultur var ikke tilstede her i samme grad som det kanskje har vært andre steder i landet (Jenssen, 2011, s.215). I årene etter Prøysens barndom fortsatte denne utviklingen i områdene rundt Hedmarken. Musikken var stadig under påvirkning utenfra. «... her har det jo vært trafikk», sier Sæta, og henviser til den stadige påvirkningen ved at folk har reist mye fram og tilbake på arbeid, både rundt omkring i området, og over grensa mot Sverige. Det å ta til seg nye impulser har vært en naturlig del av utviklingen, også når det gjelder musikken, og slik forble det også når nye medier som grammofon, radio og film ble en del av hverdagen. Jenssen (2007) sier at kommunene på Hedmarken var «et hvitt område på det norske folkemusikkartet» (Jenssen, 2007, s. 6) fram til han og Arne Møller startet sin innsamling i 1980. Det nasjonale folkemusikkmiljøet hadde ingen formening om at Hedmarken hadde et stort musikalsk tradisjonsmiljø i tillegg til storgards-musikken som var godt dokumentert gjennom noter og nedtegnelser. Da folkemusikksamlere og forskere som Jenssen, Møller og Sæta begynte å gjøre opptak med gamle spellmenn i området på 1970- og 80- tallet, oppdaget de at mange av melodiene lignet på de Prøysen brukte i sine viser. Ofte ble de spurt om de hadde melodiene fra Prøysen, men svaret var som regel at de hadde lært den av sin far, eller en nabo, eller en annen eldre person, på et tidspunkt som indikerer at de ikke kunne lært den av Prøysen. For eksempel *Masurka etter Arne Edvardsen*, som han hadde lært av sin far, som spilte denne lenge før Prøysen lagde teksten til visa vi i dag kjenner som *Bånsull*. I sin samtid ble kanskje Alf Prøysen møtt med noe kritikk fordi han ikke komponerte sine egne melodier. Det er derfor

interessant, når man ser på dette i ettertid, at måten han brukte musikken han kjente til, og hvordan han tilpasset denne, gjør ham til en av de viktigste kildene til, og formidleren av, tradisjonsmusikken fra Hedmarken.

5.2.2 ... brukte musikken han hadde rundt seg ...

Når jeg går gjennom kildematerialet som mine informanter oppgir til melodiene Prøysen brukte, finner jeg at de fleste av disse melodiene kan spores tilbake til områder som han hadde tilknytning til. Flere av melodiene finner vi igjen ulike steder på Hedmarken, hvor Prøysen vokste opp, vi finner spor etter melodier i Odalen, hvor hans far jobbet som tømmerhugger i vintermånedene, og vi finner varianter enkelte steder i Akershus, hvor han jobbet på ulike gårder på slutten av 1930- tallet, og over grensa til Sverige.

Olav Sæta kaller dette for «en form for romslig hjemmebane». På Hedmarken og østover i grensetraktene mot Sverige har det til alle tider vært stor trafikk, både med handel og arbeidskraft, og musikken har fulgt menneskene.

Mange av melodiene var samtidens «hitlåter». Gode danselåter, som folk husket, og som ble brukt av mange spellmenn omkring på bygdene.

Veldig mange av de gamle, hvis vi prater trad.-låtene til Prøysen, da, så er jo det, var jo det melodier for folk flest, itte sant. Det var jo en grunn til at han hadde hørt *dom*. Det var jo fordi at *dom* var populære, og hvorfor er *døm* populære? Jo det er fordi at folk lærte *dom* fort. For det var jo sånn det foregikk da. For det var jo itte snakk om å ha en CD og høre på og høre på, det var jo å vara på fest og høre på noen som spilte en melodi, også lære seg den. Og da måtte'n jo vara enkel og god. Sånn at du huska'n. Og det er jo *de* melodia Prøysen *kan*. Og da blir det jo gode låter, da, enkle låter som folk.. lærer seg.

Thomas Nilssen

Vi ser at mange av Prøysens viser de første årene er laget på melodier han tydelig har hørt i hjemtraktene. Etter hvert flytter han fra hjembygda, og tar seg jobb på ulike gårder i Akershus. I mine samtaler med Olav Sæta, var det spesielt ett navn som skilte seg ut. Karl Granerud fra Lørenfallet i Akershus hadde jobbet sammen med Prøysen på en av disse gårdene, og Olav Sæta gjorde opptak med han på begynnelsen av 1980-tallet. Under opptakene spilte Granerud varianter av tre melodier som Sæta dro kjensel på som kjente Prøysen-viser, nemlig *Pinnsvinskinnet*, *Julepresangen* og *Du og jeg og dompappen*.

Også fortalte han at.., altså , jeg reagerte jo på det, at dette hadde jo jeg hørt. Da hadde jeg ikke jobba no mye med dette her, men jeg hadde jo hørt Ønskekonserter, ikke sant. Og registrerte jo at dette her var jo veldig kjent melodimateriale. «Ja», sa'n, «jeg jobba jo i hop med Prøysen jeg», sa'n. På en gard uti Asker en eller annen gang på tredvetallet. Og så.. så sa'n direkte at da han begynte å høre Prøysen sine viser i radioen på 50- tallet «så var je sikker på at'n hadde lært dom ta meg, je». Sa'n, og det var'n overbevist om da jeg var hos'n.

Olav Sæta

Utover på 1930-tallet ble grammofonen populær, og med den kom tilgangen til ny musikk for Prøysen. Musikken som var tilgjengelig på plate var, foruten plater med klassisk musikk, gammeldansmelodier på trekkspill, og revyviser. Sanger med revystjerner både fra Oslo, og fra ulike scener i Sverige ble veldig populære. Vi vet at Prøysen hadde laget visetekster til revyoppsetninger i hjembygda før han reiste ut, og interessen for revyvisene tok han med seg videre. I flere av visene finner vi igjen melodien fra kjente revyviser, og for barnevisene jeg har valgt ut, gjelder dette både *Hompetitten*, *Julepresangen*, *Kjærringa på Toten* og *Teddybjørnens vise*. Sæta sier det slik:

Prøysen var jo veldig interessert i teater og revy og sånt noe, og jeg tipper at når han da nærma seg Oslo og bodde i Asker og sånn, at han har fått med seg det som var, av sånne ting ... Og det er revy. [revy]viser i veldig stor grad. Som er tilgjengelig og som blir folkeie på en måte. Og at han da har brukt sånne ting, det er da det naturligste av verden, egentlig.

Høna eller egget?

«Kan vi da si at han brukte den musikken han til enhver tid hadde rundt seg?», spurte jeg Olav Sæta om i vår samtale: «Ja, det var jo det alle gjorde den gangen ... den gang så var det jo ikke noe opphavsrettigheter å snakke om, det var ingen som tenkte på noe sånt no. En god melodi var en god melodi». Mange av melodiene finner vi spor etter både i Sverige, og i ulike deler av Østlandsområdet. I eksemplet *Hompetitten*, så ser vi at Sæta oppgir et brødrepar i Odalen som kilder til musikken. Først tenkte han at det kunne være en sammenheng, siden Prøysens far som kjent hadde jobbet med tømmerhugging i Odalen i mange år. Men senere så finner han også ut at melodien er brukt i Ernst Rolf sin revyvis *Johan på Snippen*. Nilssen trekker fram varianter av visa både fra Løten og Hamar. Dette har åpenbart vært en «schläger», og hvor melodien opprinnelig har kommet fra, er vanskelig å si.

... nå stjal jo disse herre som ravner, da, dissa herre store gutta, så hva som er høna og egget her, det veit'n jo ikke, men.. Det er en fin melodi som Prøysen har brukt, og som odølingene syns var fin, og som Ernst Rolf syns var fin og da er det vel sånn ...

Olav Sæta

Noe av det samme ser vi i eksempelet med *Julepresangen*. Den finner vi i Engerdal, som *Sprit-Erik*, vi finner den i Eidskog, i Løren, vi finner den som revyviser under navnet *Galapagos-visa*, og vi finner den innspilt både under navnet *Fryksdals reinlender* og *Oppi fjellvegen*. At samme melodi blir brukt i ulike innspillinger, og av ulike artister er ikke uvanlig for tiden før 1950. Og også her trekker Sæta fram: «Så hva som er høna og egget her også, det er ikke godt å si. Hva som kom først og sist. Det er ikke godt å si, nei.»

5.2.3 Umiskjennelig Prøysen

Fra 1950- tallet ble melodiene til de aller fleste visene til Prøysen komponert av ulike komponister. Tradisjonsmelodiene ble valgt bort for nye komposisjoner. Med radioens inntog vokste også bevisstheten omkring opphavsrettigheter til musikk.

Selv om Prøysen nå i mindre grad brukte gamle melodier til visene sine, var det i mange tilfeller allikevel slik at en lett kunne gjenkjenne visene som typiske Prøysenverk. Det låter «umiskjennelig Prøysen», sier Jan Erik Vold (2002, s. 201). Hvordan kan dette ha seg? En del av forklaringen kan ligge i tekstmaterialet. Nærmere bestemt i rytmikken i tekstene. Hvis en ser på tekstmaterialet, vil en legge merke til at tekstene har en veldig fast rytme, og at denne rytmen taktmessig passer godt inn i et tradisjonelt gammeldansrepertoar. Det er vel kjent at Prøysen ofte brukte såkalte «arbeidsmelodier» da han skrev visene sine. Ofte ble visene framført i radio med denne arbeidsmelodien, før den senere ble utgitt med komponert melodi. Et eksempel på dette er visa *I Bakvendtland*, som Prøysen framførte med en tradisjonell reinlendermelodi i 1959. Dette var den samme melodien som han brukte i *Julepresangen*. Senere samme år ble visa utgitt med melodi av Bjarne Amdal. Men også denne melodien er en typisk reinlender, og rytmikken og «dansepreget» i visa er bevart på samme måte som i den første varianten. I radioserien *Dagens Prøysen*, sier programleder Audun Kristiansen at det hendte at Alf Prøysen brukte disse arbeidsmelodiene i senere framføringer også, selv etter at det ble komponert melodier. *I Bakvendtland* ble for eksempel framført igjen med den «gamle» melodien i barnetimen for de minste i 1965 (Kristiansen, 2015i), det samme gjorde han med

Blåbærturen i august 1948. En av årsakene til dette kunne være at han skulle fremføre visene alene med gitar, og at harmoniene i de komponerte melodiene gikk langt utover det akkordrepertoaret Prøysen rådet over (Kristiansen, 2015j). Her ser vi tydelig de *musikkulturelle* forskjellene mellom Prøysen og de nyere komponistene.

I samtalen med Thomas Nilssen er vi inne på noe av det samme:

Je tenkjer at Prøysen var jo ingen, asså «musiker», asså i gåseøyne. Han var en *spellmann*. I ordets rette forstand, han kunne sine to-tre grep, og kunne å spille dansemusikk, og visste åssen det fungerte, for det hadde'n vøkse opp med. Ikke sant? Gikk på dans «på sletta» som det heter. Og var god tel å danse masurka, sa dom å. Så d'æ klart det kunne han, og da vart det jo naturlig for han å bruke de visen, han kunne jo itte laga no avanserte melodisnutter, og det brukte'n jo andre tel å gjøra. Men det måtte jo passe i hass.. itte sant, det var jo teksten til.. Prøysen som skrev teksten først. Og han har jo sine preferanser i tradisjonsmusikken, da, eller i rytmikken, og da er det helt naturlig at mye ta det havner der. Også var det noe i tida å, itte sant, det var jo itte bære Prøysen som skrev viser tel dansemusikk på en måte, så det var ittno uvanlig, det. Men han fremstår jo kanskje veldig tydelig, da.

Det er allikevel tydelig at flere av komponistene Prøysen knytter til seg er fortrolige med gammeldanssjangeren. Både Sæta og Nilssen kommenterte dette under våre samtaler. Sæta:

... jeg er overbevist om at de kara der også var veldig fortrolige med Prøysens ønsker og forestillinger og smak. Og lagde melodier, og det er jo noen av dom som kunne gå inn i et hvilket som helst durspellrepertoar, altså. Som er lagd av de kara her.

Thomas Nilssen mener at både Bjarne Amdahl og Robert Normann har skrevet mye god dansemusikk. «Det var jo den musikken dom brukte og levde i, så det er jo helt naturlig», sier han, og forteller at han en gang spilte til dans på et lokale i Løten sammen med Elin Prøysen, hvor de nettopp brukte Amdahl og Normanns melodier:

Hu har jo itte hatt *det* forholdet åt musikken som sin far. Hu har jo hatt det mere tekstlige forholdet. Så når je begynte å lage dansemusikk av det, så fikk jo hu en a-ha- opplevelse. «Åja! Det er jo dét det er, så kult!» Så begynte jo hu å høre på opptak me'n Alf Prøysen i *den* konteksten, da og sjå på, «jammen det er jo dansemusikk. Alt som er». Og je var jo med å spelte tel dans med dom på Kilde. Gammeldanskveld bortpå der, og det var første gongen dom spelte tel dans, og det var jo helt, dom var jo helt i ekstase. At noen kunne... det var jo fullt dansegølv, og tjo og allsang tel Prøysen og.. det var helt nytt for *dom*, da. For det har på en måte kømmi bak i .. ja, det har itte vøre noe fokus på det. Det er jo teksten som har vøri...

naturlig nok, da, selvfølgelig, men.. Det er en like viktig del, nesten like viktig del ta det, ell..
ja... Hva hadde det vøri uten, på en måte? Hva hadde vøri da?

5.3 Intertekstualitet hos Prøysen

Når Prøysen velger å bruke melodier fra tradisjonsmusikken, så ser vi at flere av disse melodiene er kjent for folk fra før. Det er melodier som både voksne og barn har et kjennskap til, men mange av melodiene har tydelig opprinnelig hatt et voksent publikum. Noen av visene har blitt kjent som revyviser enten lokalt på Hedmarken eller fra Oslo. Enkelte av disse visene har også kommet fra Sverige. Andre viser har vært kjent «på folkemunne», og er kanskje en type viser som gjerne kommer fram litt utpå kvelden etter et par drammer, som drikkeviser og «på kanten»- viser. Jeg vil trekke fram to eksempler på dette:

Ei vise om Grundsetmarten i 1910, ungefær

Denne varianten av visa er etter Jørgen Talbakk, Løten, og har samme melodi som *Musevisa*. Denne visa ble trolig skrevet til en revy i Elverum på begynnelsen av 1900- tallet. Første vers på visa lyder slik:

"Ei vise om Grundsetmarten i 1910, ungefær"

Etter Jørgen Talbakk, Løten
Opptegnet av Arne Møller og
Atle Lien Jenssen

The image shows a musical score for a song. It consists of six staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are written below the notes. The score is as follows:

Hau nå er det mar-ten, hau nå er det spell i- fra tid- lig mår- ran tel

langt på se- ne kvell rundt i al- le ga- ter er det fol- ke mætt

ka- ra pas- sli' ful- le og jint- en svætt På Sankt Ol- av

fær det my- e drift, øl- et renn i bek- ker på golv og i kjæft

Fol- ke stim- en den går ut og inn, ja hu- e det er bly- tungtog

mag- an stinn

Note hentet fra Jenssen (2011, s. 286).

Lille Jon

Denne visa finnes i flere ulike varianter på Hedmarken, og har en melodi som likner på den Prøysen bruker i *Bånsull*. I varianten som Atle Lien Jenssen (2011) gjengir etter Oliver Graff fra Løten, er melodien nesten identisk med Prøysens *Bånsull*. Teksten er derimot ikke spesielt barnevennlig – her et eksempel fra det første av fem vers:

Lille Jon

Etter Oliver Graff
Opptegnet av Atle Lien Jenssen

Je er en-kjemann og het-er lil-le Jon, Bom fal-le-ri og
bom fal-le-ra, og je skul-le gå åt jin-ten på lo'n,
Bom fal-le-ra og hei sann! Midt-sam-mars-nat-ta
var it-te lang, ei jin-te her og ei ji-te der, og
fem-ten par vog-ger sætt' je i gang, og bom fal-le-ri tra lal-la

Note hentet fra Jenssen (2011, s. 254).

«Denna har je søngi på fest, je! Ja, hu er ittno' pen, da. Je trur hu kjæm nordantel. Je trur je lærde'a ta en romdøling, ja det trur je, sa Oliver Graff» (Jenssen, 2011, s.254-255)

Jenssen (2011) viser også til en annen variant av samme vise, etter Jørgen Talbakk, *Midtsammarsnatta vart itte lang*. Her er versene noe kortere, og bare en variant av første del

av *Bånsull*-melodien er brukt. (Jenssen, 2011, s. 296-297). Thomas Nilssen forteller at også melodien som Prøysen bruker i visa *Bustebartepinn* blir brukt til teksten på *Lille Jon*.

Midtsammarsnatta var inte lang

Jørgen Talbak
Opptegnet av Arne Møller og
Atle Lien Jenssen

Og midt - sammars nat - ta var in - te lang,
hei an - de - li og do - li - å dei, men tre par - vog - ger
sett je i gang, hei an - de - li og do - li - dei!

Note hentet fra Jenssen (2011, s 296).

I disse to eksemplene ser vi at Prøysen har valgt å bruke melodier i barnesangene som, i alle fall for voksne på den tiden de ble skrevet, allerede var godt kjent. Når han gjorde dette, vekte visa assosiasjoner til tidligere versjoner.

5.3.1 Rewriting

I en intertekstuell fortolkningsramme kan vi se Prøysens viser som rewriting, der en tekst omskapes fra en «mastertekst» til en ny tekst. Her er det palimpsestiske ved visene tydelig. Hans viser er nye, men de bærer med seg en gjenkjennelse av de gamle visene. Melodiene er tilnærmet like, men teksten er ny. Med et utvidet tekstbegrep, som definerer hver enkelt vise med både tekst og melodi som én tekst, representerer Prøysens viser i denne sammenhengen det Genette (1997) definerer som *hypertekster*, som har en relasjon til de tidligere versjonene, som da blir *hypoteksten*. Melodien i hyper og hypotekst er lik, og det er denne som frambringer sammenlikningen. Meningsskaping skjer gjennom å se på dialogen mellom hyperteksten og hypoteksten (Lund, 2012, s. 19.). Et ytterligere meningslag oppstår når man blir oppmerksom på denne dialogen. Prøysens versjoner av visene ses på nytt gjennom den eldre versjonen. Den sier noe om hvor Prøysen har hentet den. Den sier mye om hvor han kom fra – geografisk, selvfølgelig, men også sosiokulturelt. Det var husmenneskets musikk som ble brukt. Dette

representerte en gjenkjennelsesfaktor hos mange av hans tilhørere. Han tok musikken som tilhørte «folk flest», og løftet den fram i radioen.

5.3.2 Det snur...

Musevisa og Bånsull kom ut mellom 1946 og 1950, og melodiene og tekstvariantene på tidligere versjoner var antagelig godt kjent i området rundt Hedmarken på den tiden. Det var dermed lett for folk å assosiere Prøysens viser med hypotekstene. I dag ser vi at tendensen har snudd. Folk som hørte Prøysens viser for første gang på 1950- tallet assosierte dem med viser de kjente fra før som viser «på kanten», som *Lille Jon*, eller *Grundsetmartnvisa*, - viser de kjente fra revy og underholdning, eller melodier de hadde danset til på lokalet. Disse opprinnelige visene er i dag for veldig mange mennesker helt ukjente, mens det er Prøysenvisene som er det kjente materialet. Da jeg hørte *Johan på Snippen* for første gang, assosierte jeg umiddelbart med *Hompetitten*. Første gang jeg hørte en spellmann spille *Sprit-Erik* på fele, tenkte jeg at dette «egentlig» var *Julepresangen*. For mange som hører de gamle melodiene i dag, vil Prøysens tekst og melodi oppleves som den opprinnelige, som hypoteksten, mens alle andre varianter vil oppleves som hypertekst. Vi får en slags speilfunksjon her, der de ulike tekstene speiler hverandre. Gammel og ny tekst bytter plass. Dette er i tråd med Kramers første tese om musikalsk fortolkning, at musikalske verk har en diskursiv mening (Kramer, 1990, s. 1). Musikken forstås ut fra den kulturen og den tiden den er en del av.

5.3.3 Adaptasjon

I de utvalgte visene hos Prøysen ser vi tydelig tilknytningen til tradisjon. Han bruker de melodiene og visene han kan, viser han har hørt, og som han liker, og setter nye ord til visene. De nye visene oppleves som egne verk, men allikevel skinner den gamle teksten igjennom. På denne måten bidrar han til å holde den gamle versjonen i live, samtidig som han bringer inn noe nytt. Prøysens viser blir adaptasjoner, tilpasninger av de gamle visene. De blir tilpasset en ny tid, og et nytt publikum. Hutcheon sier at «... adaptation is how stories evolve and mutate to fit new times and different places» (Hutcheon, 2013, s 176). Det er nettopp dette som skjer hos Prøysen i disse visene. Han løfter de gamle melodiene og visene ut av tradisjonssfæren, og inn i familiesfæren. Dette betyr imidlertid ikke at Prøysens versjoner erstatter eller undergraver de eldre visene. I følge Hutcheon kan adaptasjoner være med på å gi liv til de tidlige verkene på en måte som de ellers ikke ville fått (Hutcheon, 2013, s.176). Hvis vi bruker

speilreferansen jeg viste til i forrige avsnitt, der vi i dag kan oppleve Prøysenvisene som det opprinnelige verket, kan gjenkjennelsen dette frambringer når man hører de gamle tradisjonsmelodiene være en inngangsport til å bli bedre kjent med tradisjonsmusikken. Gjennom å bruke Prøysenviser som gjenkjennelsesfaktor, vekkes interessen for de gamle melodiene, og de får, som Hutcheon (2013) nevner, et nytt liv som de kanskje ikke ville fått ellers.

Prøysens bevissthet omkring tidligere tekstvariasjoner til melodiene kan vi ikke være sikre på, men jeg trekker nok en gang fram hans utsagn omkring *Bånsulls* mulige tilknytning til *Lille Jon*:

Jeg skal lure på om det er noen av dere som sitter og hører på som kan den virkelige teksten til «Ved murpipa sitt en bræinnete katt»[*Bånsull*]. Tenk nøye etter nå, for den er pornografisk, den! (Husby & Prøysen, 2014. s 216), og ... det er flere ganger jeg har brukt de melodiene, blant annet til «*Bånsull*» som alle synes er så nydelig. Men hvis de hadde visst den originale teksten, så hadde de vel kanskje tenkt på noe ganske annet (Husby & Prøysen, 2014. s 216).

Disse utsagnene indikerer at her har Prøysen vært svært bevisst i sitt valg av melodi. Her bruker han bevisst en melodi med en tekst som er godt kjent blant voksne (og kanskje også blant de litt større ungene i smug) og adapterer den inn i en mer barnevennlig kontekst med en tekst beregnet på små barn.

5.4 Musical gestures med Musevisa som eksempel

I den videre fortolkningen vil jeg med bakgrunn i Kramers (1990) teori om strukturelle troper, belyse aspekter ved *Musevisa* som jeg synes er spesielt framtrædende. Jeg ser etter momenter som peker seg ut som viktige kjennetegn, og som kan ha bidratt til at visene ble så populære som de ble. Den følgende beskrivelsen av visa er laget med vekt på de aspektene jeg mener er relevante å trekke fram i fortolkningen. Med meg inn i fortolkningen tar jeg med meg min erfaring og bakgrunn som folkedanser, sanger, musikant og barnehagelærer, i tillegg til min kunnskap om fortolkning av musikk. Jeg legger spesielt vekt på momenter som kan tydeliggjøre Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken, og egenskaper som viser hvordan den særlig henvender seg til barn. De erfaringene som min bakgrunnskunnskap gir meg vil være et vesentlig element i de valgene jeg foretar. I denne sammenhengen mener jeg at disse erfaringene vil være en støtte i fortolkningsprosessen.

5.4.1 Overordnet beskrivelse av Musevisa

Melodien Prøysen har valgt til denne visa er en reinlender. Reinlender er en av de mest populære tradisjonsdansene i Norge, og går i 2/4 takt, eller alla breve. (Ofsdal, 2001, s. 66). Nedtegnelsen som blir referert til i denne analysen er notert i alla breve, og henvisninger til noteverdier deretter (se illustrasjon fra Husby & Prøysen, 2014, s. 126). Melodien består av to deler, eller vendinger. Hver vending består av et melodimotiv på fire takter som gjentas med en variasjon i siste takt. Den første vendinga er vers, og den andre vendinga er refreng. Rytmikken i melodien domineres av punkterte 8-del-16-delsbevegelser, noe som gir den en veldig tydelig reinlendertakt. Både vers og refreng har ganske lik rytmikk, med unntak av første takt i melodimotivet. Melodien beveger seg stort sett oppover og nedover i treklanger, men de to siste taktene på motivet i refrenget beveger seg trinnvis nedover og oppover igjen.

Teksten til Musevisa beskriver juleforberedelser og julefeiring i en musefamilie. Gjennom åtte vers tar Prøysen oss gjennom alt musene må gjøre for å forberede julefeiringen, og hvordan feiringen foregår. I første vers beskriver han årstiden, og en forventning til høytiden som skal komme «hvis ingen går i fella, men passer seg for den, skal alle sammen snart få feire jul igjen». I neste vers skal huset klargjøres for feiringen. Musemor gjør i stand huset med god hjelp av ungene. I tredje vers er julekvelden som endelig har kommet. Musefar sørger for juletreet i form av en støvel uten tå, som de pynter med spindellev og småspiker, og stjerna i

toppen erstattes av en flaskekork i hempa på støvelen. Deretter tar de hverandre i halen og går rundt støvelen. De spiser julemat, ei lita nøtt og et dropspapir, og en fleskebit som alle kan lukte på. I sjette vers hører vi om musebestemora som har kommet inn og koser seg i gyngestolen sin, som er en stor potet. I sjuende vers beskrives julefesten med dans og sang før ungene må legge seg, og pappa holder vakt. I siste vers avrundes det hele ved at bestemor sier «D'er morosamt med jula for dessa som er små» og så avslutter hun med å gjenta (nesten) de samme ordene som musemor sier i første vers «hvis ingen går i fella, men passer seg for den, skal alle om et år få feire jul igjen». Hvert vers avrundes med et refreng som gjentas to ganger: «Heisann og hopp-sann og fallerallera, om julekvelden da skal alle sammen være glad» (Tekstutdrag fra Musevisa hentet fra Husby & Prøysen, 2014, s. 126 -127).

Musevisa
1946 • Tekst: Alf Prøysen – Melodi: Trad.

Når net - te - ne blir lan - ge og kul - da set - ter inn, så
si - er ves - le mu - se - mor til un - ge - flok - ken sin: "Hvis
in - gen går i fel - la, men pas - ser seg for den, skal
al - le sam - men snart få fei - re jul i - gjen!"
Hei - san og hopp - san og fal - le - ral - le ral For
ju - le - kvel - den da skal al - le sam - men væ - re gla', sam - men væ - re gla'!

Note hentet fra Husby & Prøysen (2014a, s.126).

Når nettene blir lange og kulda setter inn,
så sier vesle musemor til ungeflokken sin:
«Hvis ingen går i fella, men passer seg for den,
Skal alle sammen snart få feire jul igjen!»

Refr.: Heisann og hoppsann og fallerallera!

For julekvelden da skal alle sammen være gla'!

Ja, musemor er flittig, og tar et stykke kull
og sverter tak og vegger i sitt lille musehull,
og golvet feier ungene, de danser som en vind
og soper borti krokene med halen sin.

Refr.: Heisann og hoppsann osv.

Omsider kommer kvelden som alle venter på,
og musefar han trekker fram en støvel uten tå,
den pynter de med spindellev og småspiker og sånn,

og så putter de en flaskekork i hempa på'n

Refr.: Heisann og hoppsann osv.

Og musefaren sier: «Nå skal vi danne ring,
La støvlen stå i midten, så går vi rundt omkring.
Vi gir hverandre halen som vi kan leie i,
Og en og to og tre, og så begynner vi!»

Refr.: Heisann og hoppsann osv.

Og julematen deres, det er ei lita nøtt,
og så et stykker dropspapir gor den som liker søtt.
Og musemor har stillet opp en fleskebit på skrå,
og den får alle sammen lov å lukte på.

Refr.: Heisann og hoppsann osv.

Og musebestemora er også kommet inn
nå sitter hun og koser seg i gyngestolen sin.
Det æ'kke orntli'gyngestol, d'er no'som alle vet,
nei, hun sitter der og gynger på en stor potet.

Refr.: Heisann og hoppsann osv.

Så hopper de, så danser de, så traller de en stund,
til musefaren sier: «Det er best vi tar en blund.»

Og ungene de legger seg mens pappa holder vakt,
men selv i søvne traller de i hoppsatakt:

Ref.: Heisann og hoppsann osv.

Og bestemora gjesper, så sier hun som så:
D'er morosamt med jula for dessa som er små,
(og) hvis ingen går i fella, men passer seg for den,
skal alle om et år få feire jul igjen!»

Refr.: Heisann og hoppsann osv.

Visetekst hentet fra Husby & Prøysen (2014a, s.127).

5.4.2 Musical gestures i Musevisa

Jeg vil gjøre en fortolkning gjennom å bruke begrepet *musical gestures* slik det er beskrevet blant annet hos musikkforskerne Middleton (2000) og Godøy & Leman (2010). Jeg opplever at dette begrepet egner seg godt til å beskrive det jeg oppfatter som de tydeligste strukturelle tropene i visa. I fortolkningen vil jeg bruke dette begrepet for å beskrive hvordan musikken innbyr til bevegelse, hvordan tekst og melodi sammen forsterker dette inntrykket, og hvordan musikken appellerer spesielt til barn.

Rytme

Rytmen i melodien domineres av punkterte åttendel- sekstendelsbevegelser. Punkteringene gjør at tyngdepunktet i taktslagene framheves, samtidig som at sekstendelene skaper framdrift i melodien. Dette fremskaper en gyngende følelse, som nærmest innbyr til bevegelse. Rytmen er en tydelig musikalsk gest, og framstår her som en strukturell trope. Den innehar en illokusjonær kraft, en kraft som innbyr til bevegelse. For en person som er fortrolig med reinlendertakten vil denne gesten umiddelbart vekke assosiasjoner til dans. Kramer (1990) definerer strukturelle troper blant annet som bevegelser med allerede kulturelt innstiftet mening. Tropebegrepet behøver ikke å være begrenset til enkeltdeler av verket, det kan også gjelde større deler av verket, eller som her; hele verket (Kramer, 190, s. 12). Som strukturell trope stikker den seg ut ved at den har en tydelig kulturelt innstiftet mening for en folkedanser, en rytme og takt som umiddelbart inviterer til dans. Den musikalske gesten i rytmen spiller her på lag med de innlærte gestene hos en folkedanser slik Middleton (2000) beskriver det. De strukturelle tropene i musikken blir underlagt bevegelser som folkedanseren har tilegnet seg gjennom sin kulturelle forankring (Middleton, 2000, s. 106), og slik vil en folkedanser umiddelbart assosiere denne melodien med tradisjonsdansen reinlender. Dette blir folkedanseren meningsopplevelse av melodien. Dette behøver imidlertid ikke bety at rytmen i *Musevisa* ikke fremkaller assosiasjoner til bevegelse for en person uten folkedanseren bakgrunn. Godøy (2010) nevner musikkens *gestiske affordanser*; elementer i musikken som gjør at vi spontant gjør bevegelser med kroppen, uavhengig av musikalsk erfaring (Godøy, 2010, s. 104). Jeg mener at rytmen i *Musevisa* også inneholder slike gestiske affordanser ved at de inviterer til bevegelse.

Tekst og melodi

Hvordan kan vi si at teksten og melodien spiller sammen, og forsterker danseapellen? Refrenget i visa er det som best beskriver dette. Her heter det «Heisan og hoppsan og fallerallera, om julekvelden da skal alle sammen være glad». Der jeg i forrige avsnitt om gester i rytmikken trakk fram Kramers (1990) *strukturelle troper*, er det i denne sammenhengen de *tekstlige inkluderingene* som sammen med melodien skaper de musikalske gestene. Melodien opp i leie på ordene «hei» og «hopp», og dette mener jeg forsterker denne gesten. I tillegg er ordene i sin helhet, «heisann» og «hoppsann» sammen med «fallerallera» en invitasjon til

bevegelse. Resten av refrenget; «om julekvelden da skal alle sammen være glad», virker som en påminner om at jula er en tid da vi har det bra, er glade og sorgløse. Dette kan bidra til at den som lytter til eller synger med i visa også blir glad og lystig. Etter de to første taktene går den punkterte rytmen trinnvis nedover, deretter opp igjen i første repetisjon, og på denne måten inviterer den til gjentakelse. Teksten forblir uendret, og dermed gjentas den også, noe som forsterker budskapet; «om julekvelden da skal alle sammen være glad».

Hvordan rytmikken appellerer til barn

Den amerikanske musikkforskeren Patricia S. Campbell (2010) har forsket på hvordan barn bruker musikk i hverdagen, og beskriver dette blant annet gjennom Merriams (1964) liste over musikkens «uses and functions». I denne sammenhengen er kategorien som Merriam kaller for *physical response* relevant å bringe fram. Campbell hevder at for mange barn er musikk og bevegelse useparerbare. «Whether choreographed, and stylized, or free and spontaneous, movement is a principal means of children's musical engagement». Jeg opplever at rytmen i Musevisa innbyr til bevegelse – «it moves and it makes you move», som Campbells barneinformant beskriver det (Campbell, 2010, s. 228). Også Jon Roar Bjørkvold (2007) trekker fram barns kombinasjon av musikk og bevegelse. Han viser til et eksempel når et barn skal lære seg å hinke. «Det gjelder å synge og hinke på en gang ... sangen og hinkingen understøtter hverandre» (Bjørkvold, 2007, s.60). Rytmikken i en så tydelig reinlendertakt som Musevisa har innbyr til denne hinkingen, og kanskje spesielt i refrengets innledende «heisan og hoppsan og fallerallera». Her er det både rytmen og teksten som understøtter bevegelsen.

Uformelle observasjoner

Som et resultat av min forskning på musikalske gester i Musevisa, gjorde jeg en uformell undersøkelse med et utvalg venner og bekjente med ulikt musikalsk erfaringsgrunnlag. Jeg ba om at de skulle tenke på Musevisa, og synge den. De skulle synge visa inni seg slik at jeg ikke kunne vite om de sang den eller ikke. Nesten alle som prøvde dette beveget seg på en eller annen måte. De som satt, beveget kanskje litt på hodet eller overkropp. De som sto eller gikk beveget seg også mer. Min datter hoppet og hinket framover. Noen få av de som ble spurt beveget seg ikke i det hele tatt. De forklarte etterpå at de hadde forstått hva jeg var ute etter (å se om de beveget seg), og de hadde derfor måttet konsentrere seg ekstra om å være helt i ro,

noe som følte unaturlig for dem. Dette var i utgangspunktet en uformell liten undersøkelse jeg gjorde for moro skyld, og uten en formening om at det skulle være en del av oppgaven. Derfor har jeg heller ikke gjort formelle og systematiske observasjoner av fenomenet. Men disse små, uformelle observasjonene bygger allikevel oppunder det jeg har vært inne på tidligere, at Musevisa nærmest oppfordrer til bevegelse.

6. Diskusjon og avslutning

6.1 Prøysen som tradisjonsbærer

Visene jeg har valgt ut i analysen viser at Alf Prøysen hadde en tydelig tilknytning til tradisjonen. Vi ser at melodiene han valgte å bruke var melodier som var godt kjent på den tiden barnevisene ble laget. Antagelig hadde disse melodiene vært i bruk i de områdene jeg viser til i lengre tid, kanskje i hele Prøysens oppvekst, og ennå lenge før det. Da Prøysen begynte å bruke disse visene i radioen, nærmere bestemt i Barnetimen for de minste, et program som samlet store deler av den generasjonens barn foran radioapparatet hver eneste dag, brakte han ikke bare visene ut til hele nasjonen; Han formidlet også sin egen tradisjonsbakgrunn. Tradisjonsmusikken på Hedmarken var på denne tiden ikke veldig påaktet i tradisjonsmiljøet. Store deler av det som var dokumentert av tradisjonsmusikk fra Hedmarken på denne tiden var Storgardsmusikk. Denne musikken tilhørte et høyere samfunnslag enn det husmennes musikk representerte (se for eksempel Jenssen, 2007, s. 21). Denne oppgaven bidrar til å vise fram at det fantes en rik tradisjonsmusikk også blant de lavere samfunnsklassene på Hedmarken.

I tillegg belyser den en viktig side ved Prøysen, som kanskje ikke har vært så framtreddende tidligere. Nemlig at Alf Prøysen selv, med sin fremtreddende rolle i media, og i denne sammenhengen som formidler for barn, har gitt et betydelig bidrag til å gjøre denne musikken kjent. Han videreformidlet tradisjonen på den måten at han gjorde akkurat det samme som generasjoner før ham hadde gjort; Han brukte en melodi han hadde hørt, som han likte, satte en passende tekst til, og tilpasset melodien slik at den ble «hans egen». Måten Prøysen gjorde dette på, sammen med hans store popularitet, mener jeg at kan plassere ham som en av de mest framtreddende tradisjonsbærerne fra Hedmarken, en tradisjon som, kanskje takket være Prøysen også lever godt i dag. Han brukte sin egen kulturelle bakgrunn, og brakte denne inn i en ny og mediert barnekultur. Vi snakker her om en tydelig form for *cultural transfer* (jfr. Everist & Fauser, 2009), hvor Prøysen som enkeltperson var med på å bringe tradisjonskulturen fra sitt hjemmeområde over i den nye framvoksende barnekulturen. Vi ser et intertekstuellet samspill, en dialog mellom gammel og ny musikk, og kulturell reproduksjon gjennom adaptasjon og rewriting av de gamle melodiene og visene.

6.2 Musikkens rolle i visene

Det er tidligere forsket mye på Prøysens tekster, og en del av forskningen har dreid seg om Prøysens synsvinkel i tekstene. I barnekultursammenheng gjelder dette for eksempel spesielt forskning omkring persongalleriene i hans barnetimer, barnebøker og barneviser (se for eksempel Tønnesen, 2015; Sundmark, 2015; Birkeland et. al., 2005). Denne forskningen peker ofte på at Prøysen i sine tekster løfter fram «de svake» i samfunnet. I denne masteroppgaven har jeg undersøkt musikken Prøysen har brukt til visene sine. Når vi ser på denne musikken, hvor han har hentet den fra både geografisk og sosiokulturelt, ser vi at han underbygger denne synsvinkelen også i sitt valg av musikk. Det er ikke storgardsmusikken han bruker når han velger ut melodier. Det er ikke de store, kjente nasjonale melodiene som for eksempel Margrethe Munthe brukte til sine tekster, ei heller er det musikk akkompagnert av store orkestre. Han velger musikken fra de kår han beskriver i tekstene, nemlig husmennenes musikk, hans egen tradisjonsmusikk. Dette kan bidra til å forsterke hans synsvinkel. Med en slik meningsforståelse av Prøysens musikkvalg, kan vi ikke lenger redusere teorier om denne synsvinkelen til å gjelde det litterære, men til å angå samspillet mellom tekst og melodi. På den ene siden ser vi altså meningsdannelse på mikronivå i de enkelte visene, der adaptasjon, rewriting og strukturelle troper bidrar til meningsdannelse. På den andre siden snakker vi om meningsdannelse på makronivå, som gjelder for den undersjangeren i Prøysens produksjon som barnevisene med tradisjonsmelodier utgjør. Denne meningsdannelsen oppnås gjennom de fortolkninger som blir gjort på mikronivå.

6.3 Prøysens rolle i barnekulturen – musikalsk perspektiv

Birkeland et al (2005) skriver at Prøysen, sammen med Egner og Vestly, utvidet barnekulturens rammer når han nådde ut til hele familien, og ikke bare til barna. Dette gjorde de ved at de ble de store, kjente stemmene for barn i radio på en tid da dette var noe alle lyttet til. Det spesielle ved Prøysen i denne sammenhengen var at han i tillegg til radioprogrammene for barn også hadde en stor produksjon for voksne, noe som ytterligere forsterket hans popularitet blant folk i alle aldre. Som vi ser i analysen så er også musikken han velger å bruke tatt ut fra et «voksenrepertoar». Enkelte av melodiene har til og med svært tydelig tilknytning til viser med et innhold som på ingen måte er «barnevennlig». Selvfølgelig er det unntak her, for noen av hans viser er gjendiktninger av kjente barnemelodier som vi kan se varianter av over hele landet, som for eksempel *Tordivelen* og *Flua* og *Hanan i Drammen*. Men de fleste

visene er nye tekster til melodier fra et tradisjonelt repertoar som en kunne kjenne igjen hos flere spellmenn i området som typiske dansemelodier. Her gjør han ingen forskjell i utvelgelsen av melodier på barnevisene og voksenvisene sine.

6.3.1 Arven etter Prøysen

I tiden etter Prøysen har barnemusikk som familiemusikk vært et viktig aspekt for flere komponister av barnemusikk. Flere av disse komponistene og artistene har også brukt tradisjonsmusikk som grunnlag for mye av sin produksjon, for eksempel Lillebjørn Nilsen og Odd Nordstoga. Dette tar blant annet Eva Nordli Krøger (2014) opp i sin masteroppgave «Hva er god barnemusikk», hvor hun har intervjuet et utvalg komponister av barnemusikk, deriblant Odd Nordstoga. Komponistene i hennes undersøkelse legger vekt på at musikken også skal fenge hele familien, og generasjonsoverskridende begrep som «familiemusikk», «musikk for alle» er sentrale begrep for alle sammen (Krøger, 2014, s. 103).

6.4 Prøysen i undervisningen – didaktisk relevans

6.4.1 Nasjonal og lokal tradisjon

På bakgrunn av informasjonen som dokumenteres ovenfor, kan vi stadfeste at Prøysen har en tydelig stemme innenfor tradisjonsmusikken. Både for den lokale musikken fra Hedmarken, men også som nasjonal formidler av tradisjonsmusikk. I et didaktisk perspektiv har dette en åpenbar relevans. Frede V Nielsen (1997) trekker som nevnt frem undervisningens innhold som en sentral komponent i musikkundervisningen. At Prøysens musikk brukes som lærestoff i mange sammenhenger i norsk skole er ikke noe nytt. Tidligere har fokus på dette kanskje vært hovedsakelig med bakgrunn i de tekstlige kvalitetene i hans viser. Jeg vil hevde at Prøysens musikk som lærestoff også er høyst aktuelt som en del av undervisning som dreier seg om norsk tradisjonsmusikk. I Læreplan for grunnskolens generelle del står det: «Opplæringen skal derfor ivareta og utdype elevenes kjennskap til nasjonale og lokale tradisjoner - den hjemlige historie og de særdrag som er vårt bidrag til den kulturelle variasjon i verden» (Utdanningsdirektoratet, 2015a, s. 4). Alf Prøysens bruk av tradisjonsmusikken, sammen med hans store nasjonale gjennomslag, gjør at hans musikk kan betraktes både som nasjonal tradisjon, og som lokal tradisjon i området på og rundt Hedmarken. I Prøysens musikk kan man se tilknytning til tradisjonskultur både i geografisk og sosiokulturell sammenheng. For de lavere trinnene er de mer konkrete tilnærmingene, som å lære sanger og ulike former

for danser et relevant tema. For eldre trinn er dette også relevant, men her kan også flere elementer som fremgår av mine analyser trekkes fram. Jeg mener at en kulturell forståelse av Prøysens bruk av tradisjonen er sentralt her. Meningsfortolkning av visene med de intertekstuelle virkemidlene jeg har trukket fram i analysen kan være viktige bidrag både i undervisning som dreier seg om Prøysen og om tradisjonsmusikk, men også i undervisning der meningsfortolkning med intertekstuelle virkemidler er sentralt. Adaptasjonsbegrepet peker seg kanskje ut som særlig relevant, og gjennom å bruke dette begrepet kan man gi elever både en praktisk forståelse av begrepet i seg selv, samtidig som det gir en forståelse av hvordan man kan plassere Prøysen i den barnekulturelle utviklingen.

Kunnskap om dans, deriblant norske folkedanser er en del av kunnskapsmålene i både musikkfaget og kroppsøvingfaget (Utdanningsdirektoratet, 2006; 2015a). Prøysens bruk av melodier fra tradisjonell dansemusikk gjør at disse egner seg godt i en tilnærming til norsk folkedans. Min analyse av musikalske gester i *Musevisa*, viser at denne innbyr til bevegelse. Ofsdal (2001) påpeker også at Musevisas veldig tydelige reinlendertakt gjør at den egner seg veldig godt til innlæring av denne dansen (Ofsdal, 2001, s. 66).

6.5 Avsluttende kommentar

Denne masteroppgaven er et bidrag til forskningen omkring Alf Prøysen på to felt: For det første dreier den seg om Prøysens tilknytning til tradisjonsmusikken, og for det andre dreier den seg om melodigrunnlaget til Prøysens viser. I tillegg er den et bidrag til barnemusikkforskningen ved at den ser nærmere på det musikalske materialet i et *kultur for barn-* perspektiv, og den belyser nye sider ved Prøysens barneviser som lærestoff i musikkundervisning.

Problemstillingen har vært todelt: «Hvordan anvender Alf Prøysen tradisjonsmusikk i sine barneviser, og hvilke konsekvenser får det for meningsdannelsen i disse visene?»

Analysen viser at melodigrunnlaget i mange av visene i utvalget kan knyttes geografisk til sentrale områder for Prøysen i hans oppvekst og tidlige arbeidsår. Andre viser har hentet melodier fra kjente revyviser. Mange av tradisjonsmelodiene var godt kjent i befolkningen på den tiden Prøysens viser ble skrevet. Enkelte av melodiene var kjent lokalt, mens andre var godt kjent utover Hedmarks grenser, både i andre deler av Norge og i Sverige. Et fellestrekk

ved melodiene er at de har fungert som melodier brukt som dansemusikk, til fest og andre sosiale sammenhenger, og det er viser sunget i hjemmet. Alf Prøysen har selv lært melodiene på disse ulike arenaene. Når han bruker disse melodiene til sine viser, gjør han det på samme måte som generasjoner før han har gjort. Han finner en melodi, og gjør tilpasninger til denne slik at den passer til hans tekst. På denne måten kan vi si at Alf Prøysen er en tradisjonsbærer innen folkemusikksjangeren.

Meningsfortolkningen av visene avdekker et intertekstuellet samspill mellom Prøysens viser og melodiene han velger å bruke. Ved å se på Prøysens viser som adaptasjoner av de gamle melodiene, ser vi at han ikke bare tilpasser visene til et nytt og yngre publikum, men han benytter gjenkjennelsesfaktoren de gamle melodiene bringer med seg. Denne gjenkjennelsesfaktoren gir et nytt meningslag for et bredere publikum enn kun hos barna, og kan ha medvirket til den store populariteten disse visene har fått. Fortolkningen har også avdekket et samspill mellom det tekstlige i Prøysens viser, der den sosiokulturelle synsvinkelen i tekstene samsvarer med tradisjonsmusikkens sterke forankring i husmannsmiljøet. Her kan vi se at musikken er en svært viktig del av meningsdannelsen i visene i tillegg til det tekstlige. Meningsfortolkningen har også sett på hvordan de musikalske gestene i musikken, med Musevisa som eksempel, innbyr til bevegelse. Danserytmen i visa, en reinlender, trekkes her frem som en *strukturell trope*. Den er en kulturelt forankret rytme hos mange av tilhørerne. Den danner mening ved at den assosieres med dans og bevegelse. Mange av Prøysens barneviser vekker tilsvarende assosiasjoner, og oppleves som dansemusikk for den som hører på.

Denne masteroppgaven har, gjennom meningsfortolkning av Prøysens barneviser, belyst flere sider ved hans bruk av tradisjonsmusikk. Den stadfester Prøysens rolle som tradisjonsbærer, og den viser hvordan denne musikken har bidratt til at han ble så kjent og anerkjent som han ble. Alf Prøysen har vært en viktig medskaper av den norske musikalske barnekulturen. Gjennom bruk av tradisjonsmusikk, og evnen til å skape musikk som fenget både barn og voksne har han bidratt til en barnemusikkultur som vi ser spor av fortsatt i dag. I en musikkdidaktisk sammenheng kan denne oppgaven også tilføre nye måter å benytte Prøysens viser som lærestoff i musikkundervisning.

Litteraturliste

- Allen, G. (2012). *Intertextuality*. New York: Routledge.
- Bastiansen, H.G. (2015). Alf Prøysen i norsk mediehistorie. I Rustad, H.K og A. Skaret (red.) *Alf Prøysen, kunsten og mediene*. (s. 29- 54). Oslo: Novus forlag.
- Birkeland, T., Risa, G. & Vold, K.B. (2005). *Norsk barnelitteraturhistorie 2. utg.* Oslo: Det Norske Samlaget.
- Bjørkvold, J.-R. (1980). *Den spontane barnesangen: En undersøkelse av førskolebarns sang i tre barnehager* (Bind 1). (Upublisert doktorgradsavhandling). Universitetet i Oslo, Institutt for musikkvitenskap, Oslo.
- Bjørkvold, J.-R. (2007). *Det musiske menneske*. (8. utg.) Oslo: Freidig forlag as.
- Campbell, P. S. (2010). *Songs in their heads: Music and its meaning in children´s lives* (2. utg.). New York/Oxford: Oxford University Press.
- Everist, M & Fauser, A. (red.) (2009) *Music, theatre and cultural transfer. Paris: 1830-1914*. Chicago and London: The university of Chicago press
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree*. Lincoln and London: the University of Nebraska Press.
- Godøy, R. I. & Leman, M. (red.) (2010). *Musical gestures. Sound, movement and meaning*. New York: Routledge
- Husby, P. & Prøysen, E.(red.) (2014a). *Alf Prøysen: Viser og dikt 1*. Oslo: Musikk-husets forlag.
- Husby, P. & Prøysen, E.(red.) (2014b). *Alf Prøysen: Viser og dikt 2*. Oslo: Musikk-husets forlag.
- Husby, P. & Prøysen, E.(red.) (2014c). *Alf Prøysen: Viser og dikt 3*. Oslo: Musikk-husets forlag.
- Husby, P. & Prøysen, E.(red.) (201d). *Alf Prøysen: Viser og dikt 4*. Oslo: Musikk-husets forlag.
- Hutcheon, L. (2013). *A theory of adaptation*. 2. utg. New York: Routledge

Intertextuality. (2017). hentet 08.05.2017 fra: <https://literarydevices.net/intertextuality/>

Jenssen, A. L. (2002). «Kom hit nå kjærring, så tæk vi en dæins...» Alf Prøysen og den lokale folkemusikken. I Imerslund, K. (red.) *Å du gode sparegrisen min. Prøysenårbok 2002*. (s. 47- 60). Gjøvik: Prøysens Venner/ Prøysenhuset

Jenssen, A. L. (2007). *På Budor vi danse skar: Spellemenn og tradisjonsmusikk på Hedmarken*. Vallset: Oplandske Bokforlag

Jenssen, A. L. (2011). *Det hendte sig en lørdagskveld: Folkelig sangtradisjon på Hedmarken*. Vallset: Oplandske Bokforlag

Knudsen, J. S. (2008). Barns spontansang: Læring, kommunikasjon eller “selvets teknologi”. I G. Trondalen & E. Ruud (Red.), *Perspektiver på musikk og helse: 30 år med norsk musikkterapi* (Skriftserie fra Senter for musikk og helse, NMH-publikasjoner 2008:3, 161-170). Oslo: Norges musikkhøgskole.

Kramer, L. (1990). *Music as cultural practice, 1800–1900*. Berkeley, CA: University of California Press.

Kramer, L. (2003). Musicology and Meaning. I *The Musical Times* 1, Vol. 144, No. 1883 (Summer, 2003). (s. 6-12). [s.l]: Musical Times Publications Ltd.

Krøger, E. N. (2014). *Hva er god barnemusikk? Seks formidlere om fonogrammer for barn*. Masteroppgave. Institutt for musikkvitenskap. Universitetet i Oslo

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju (2. utg)*. Oslo: Gyldendal akademisk

Lacasse, S. (2003). Intertextuality as a Tool for the Analysis of Popular Music: Gérard Genette and the Recorded Palimpsest. I Gyde, A. & Stahl, G. (red). *Practising popular music. 12. Biennal IASPM-international Conference Montreal proceedings*. (s. 494-503). Montreal: IASPM

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Middleton, R. (2000). Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. I Middleton, R. (red.) *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. (s. 104-121). New York: Oxford University Press.

-
- Nielsen, F. V. (1994). *Almen musikkdidaktik*. København: Christian Ejler.
- Nielsen, F. V. (1997). Den musikkpædagogiske forsknings territorium: Hovedbegreper og distinktioner i genstandsfeltet. I Jørgensen, H., Nielsen, F.V., og Olsson, B. (red). *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 1997*. (s. 155-178). Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Moe, N. (1998) *Barnet i radio. Thorbjørn Egner og Alf Prøysen som radiokunstnere og visediktere i 1950-åra. Etableringen av den norske barndommen. Rapportserie nr 2*. Oslo: Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap. Seksjon for nordisk språk og litteratur. Universitetet i Oslo.
- Moe, N. (1999). Thorbjørn Egner og Alf Prøysen; to radiokunstnere for barn. I Bache-Wiig, H. (red.) *Norsk barndom i to etapper*. (s. 127-137). Bergen: Fagbokforlaget.
- Ofsdal, S. (2001). *Norsk folkemusikk og folkedans. En veiledning for lærere*. Oslo: Aschehoug
- Palimpsest. (2017). I Wikipedia. Hentet 24.03.2017, fra <https://en.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>
- Popsenteret. (2017). *Folkelig underholdning i Kristiania*. Hentet fra: <http://www.popsenteret.no/ArticleDetails.aspx?ArtId=127&mid=21>
- Prøysen, A. (1949). *Lillebrørs viser*. Oslo: Tiden
- Prøysen, A. (1954). *Rim og regler fra barnetimen*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Prøysen, A. (1969). *Fra Hompetitten til Bakvendtland*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Prøysen, A. (2014). *Muntre minner fra Hedmarken. Det var da det og ikke nå*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Prøysen, E. (1989). *Pappa Alf*. Oslo: Tiden Norsk Forlag A/S
- Rustad, H.K. & A. Skaret (red.) (2015). *Alf Prøysen, kunsten og mediene*. Oslo: Novus forlag.
- Røsbak, O. (2014) *Alf Prøysen. Blåklukkevik og slipsteinsvæls*. Oslo: Aschehoug

Sevåg, R. & Sæta, O. (red.) (1992). *Norsk Folkemusikk: Serie II B. 1: Slåtter for vanlig fele Oppland: halling, springleik, springar, springdans*. Oslo: Universitetsforlaget.

Sevåg, R. & Sæta, O. (red.) (1992). *Norsk Folkemusikk: Serie II B. 2: Slåtter for vanlig fele Oppland: springleik – springar – springdans, marsj*. Oslo: Universitetsforlaget.

Sevåg, R. & Sæta, O. (red.) (1995) *Norsk Folkemusikk: Serie II B. 3: Slåtter for vanlig fele Nordfjord: Halling, gamalt, springar, marsj*. Oslo: Universitetsforlaget.

Sevåg, R. & Sæta, O. (red.) (1997) *Norsk Folkemusikk: Serie II B. 4: Slåtter for vanlig fele Hedmark: halling- pols-/springarter – marsj*. Oslo: Universitetsforlaget.

Skei, Hans H. (2009, 14. februar). *Intertekstualitet*. I Store norske leksikon. Hentet 26. april 2017 fra <https://snl.no/intertekstualitet>.

Sundmark, B. (2015) Teskedgumman i tre svenska veckotidningar: *Vi* 1956-1958, *Veckorevyn* 1968-1969 och *Året Runt* 1973. I Rustad, H.K og A. Skaret (red.) *Alf Prøysen, kunsten og mediene*. (s.115-138). Oslo: Novus forlag.

Sæta, O. (red.) (2012). *Norsk Folkemusikk: Slåtter for vanlig fele, bind 5, Møre og Romsdal*. Oslo: Novus Forlag

Tønnesen, E.S. (2015). Alf Prøysen som radiokunstner for barn. I Rustad, H.K og A. Skaret (red.) *Alf Prøysen, kunsten og mediene*. (s. 91 - 114). Oslo: Novus forlag.

Utdanningsdirektoratet. (2006). *Læreplan i musikk (MUS1-01)*. Hentet fra: <https://www.udir.no/kl06/MUS1-01>

Utdanningsdirektoratet. (2015a). *Generell del av læreplanen*. Hentet fra: https://www.udir.no/globalassets/upload/larerplaner/generell_del/generell_del_lareplanen_bm.pdf

Utdanningsdirektoratet. (2015b) *Læreplan i kroppsøving (KRO1-04)*. Hentet fra: <https://www.udir.no/kl06/KRO1-04>

Vestad, I. L. (2013). *Barns bruk av fonogrammer. Om konstituering av mening i barnekulturelt perspektiv* [Children's uses of recorded music: On the constitution of musical meaning from the perspective of children's culture] (Doctoral dissertation). Universitetet i Oslo, Det humanistiske fakultet, Oslo.

Vold, J. E. (2002). Prøysen på Mjøsa. I Imerslund K. (red.) *Graset er grønt for æille. Ei bok om Alf Prøysen.* (s. 98- 133). Bergen: Fagbokforlaget

Podcast:

- Kristiansen, A. (Programskaper). (2015a) Dagens Prøysen, NRK Hedmark og Oppland. Hentet 14.03.2017, fra <https://www.nrk.no/ho/dagens-proysen-1.12410328>
- Kristiansen, A (Programskaper). (2015b 23. desember). *Musevisa*. I *Dagens Prøysen*, NRK Hedmark og Oppland. Hentet 14.03.2017, fra <https://www.nrk.no/ho/dagens-proysen-1.12410328>
- Kristiansen, A (Programskaper). (2015c 10. januar). *Hompetitten*. I *Dagens Prøysen*, NRK Hedmark og Oppland. Hentet 14.03.2017, fra <https://www.nrk.no/ho/dagens-proysen-1.12410328>
- Kristiansen, A (Programskaper). (2015d 8. desember). *Julepresangen*. I *Dagens Prøysen*, NRK Hedmark og Oppland. Hentet 14.03.2017, fra <https://www.nrk.no/ho/dagens-proysen-1.12410328>
- Kristiansen, A (Programskaper). (2015e 8. januar). *Du og jeg og dompapen*. I *Dagens Prøysen*, NRK Hedmark og Oppland. Hentet 14.03.2017, fra <https://www.nrk.no/ho/dagens-proysen-1.12410328>
- Kristiansen, A (Programskaper). (2015f 24. oktober). *Teddybjørnens vise*. I *Dagens Prøysen*, NRK Hedmark og Oppland. Hentet 14.03.2017, fra <https://www.nrk.no/ho/dagens-proysen-1.12410328>
- Kristiansen, A (Programskaper). (2015g 20. januar). *Den grønne votten*. I *Dagens Prøysen*, NRK Hedmark og Oppland. Hentet 14.03.2017, fra <https://www.nrk.no/ho/dagens-proysen-1.12410328>
- Kristiansen, A (Programskaper). (2015h.13. januar). *Fysst ska je spørja (Bånsull på mårråkvisten)*. I *Dagens Prøysen*, NRK Hedmark og Oppland. Hentet 14.03.2017, fra <https://www.nrk.no/ho/dagens-proysen-1.12410328>
- Kristiansen, A (Programskaper). (2015i. 11. september). *I Bakvendtland (med 5 nye vers)*. I *Dagens Prøysen*, NRK Hedmark og Oppland. Hentet 14.03.2017, fra <https://www.nrk.no/ho/dagens-proysen-1.12410328>
- Kristiansen, A (Programskaper). (2015j. 24. september). *Blåbærtur'n*. I *Dagens Prøysen*, NRK Hedmark og Oppland. Hentet 14.03.2017, fra <https://www.nrk.no/ho/dagens-proysen-1.12410328>

Illustrasjoner:

Side 39: Forside notetrykk, *Midtsommerdansen*, fra Husby & Prøysen, (2014a, s. 124). Trykt med tillatelse fra Musikk-Husets forlag, musikkforlagene.no.

Side 40: Forsideillustrasjoner *Musevisa*: 1949: hentet fra Husby og Prøysen, 2014a, s.122; 1959: hentet fra <https://bokelskere.no/bok/musevisa/85441/> ; 1995: hentet fra: <https://bokelskere.no/bok/musevisa/160658/> ; 2007: hentet fra: <http://www.gyldendal.no/Barn-og-ungdom/3-6-aar/Musevisa>. Alle illustrasjonene er trykt med tillatelse fra Gyldendal Norsk forlag/Gyldendal Litteratur.

Side 43: Note Bånsull, fra Husby & Prøysen, (2014a, s. 214). Trykt med tillatelse fra Musikk-Husets forlag, musikkforlagene.no.

Side 44: Illustrasjon, *Bånsull*, fra Husby & Prøysen, (2014a, s. 217). Trykt med tillatelse fra Musikk-Husets forlag, musikkforlagene.no og Borghild Ruds etterkommere.

Side 45: Note, *Masurka*, fra Jenssen (2007, s. 211). Trykt med tillatelse fra Oplandske Bokforlag.

Side 47: Note, *Og kjerringa som bodde på Toten*, fra Husby & Prøysen, (2014c, s. 30). Trykt med tillatelse fra Musikk-Husets forlag, musikkforlagene.no.

Side 47: Note, *Kjerringa som bodde under*, fra Jenssen, (2011, s. 424). Trykt med tillatelse fra Oplandske Bokforlag.

Side 55: Note, *Ei vise om Grundsetmarten i 1910, ungefær*, fra Jenssen, (2011, s. 286). Trykt med tillatelse fra Oplandske Bokforlag.

Side 56: Note, *Lille Jon*, fra Jenssen, (2011, s. 296). Trykt med tillatelse fra Oplandske Bokforlag

Side 57: Note, *Midtsammarsnatta vart itte lang*, fra Jenssen, (2011, s. 126). Trykt med tillatelse fra Oplandske Bokforlag.

Side 61: Note, *Musevisa*, fra Husby og Prøysen, (2014a, s. 126). Trykt med tillatelse fra Musikk-Husets forlag, musikkforlagene.no

Vedlegg 1



Ingeborg Lunde Vestad
Institutt for kunstfag og informasjonsvitenskap Høgskolen i Hedmark
Postboks 4010, Bedriftssenteret
2306 HAMAR

Vår dato: 11.11.2016

Vår ref: 49800 / 3 / ASF

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 06.09.2016. Meldingen gjelder prosjektet:

49800	<i>Alf Prøysens barnesanger - fra folketradisjon til barnekultur - hvordan kan Alf Prøysens bruk av tradisjonsmusikk forstås som cultural transfer?</i>
Behandlingsansvarlig	<i>Høgskolen i Hedmark, ved institusjonens øverste leder</i>
Daglig ansvarlig	<i>Ingeborg Lunde Vestad</i>
Student	<i>Kirsti Thoresen</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 15.05.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Kjersti Haugstvedt

Amalie Statland Fantoft

Kontaktperson: Amalie Statland Fantoft tlf: 55 58 36 41

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

Vedlegg: Prosjektvurdering
Kopi: Kirsti Thoresen ki-thore@online.no

Personvernombudet for forskning



Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 49800

INFORMASJON OG SAMTYKKE

I følge meldeskjemaet skal deltakerne i studien informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykke til deltakelse. Informasjonsskrivet mottatt 11.11.2016, er godt utformet.

INFORMASJONSSIKKERHET

Personvernombudet legger til grunn at dere behandler alle data og personopplysninger i tråd med Høgskolen i Hedmark sine retningslinjer for innsamling og videre behandling av forskningsdata og personopplysninger.

PUBLISERING

Dere har opplyst at informantene vil kunne gjenkjennes i publikasjonen, og vi legger til grunn at dette er samtykket eksplisitt til. Vi anbefaler at dere lar informantene lese igjennom egne opplysninger og godkjenne disse før publisering.

PROSJEKTLUTT OG OPPBEVARING

Forventet prosjektlutt er 15.05.2017. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da oppbevares med personidentifikasjon til 01.07.2027, for oppfølgingsstudier og videre forskning. Data oppbevares på privat pc, og vi forutsetter at dette er avklart med Høgskolen i Hedmark. Forutsatt at institusjonen godkjenner privat lagring, vurderer personvernombudet at datamaterialet kan lagres privat, da datamaterialet er samlet inn av studenten selv. Data inneholder ikke sensitive personopplysninger og utvalget er informert om oppbevaringen.

Eventuelle nye studier må meldes til personvernombudet. Dersom studenten skal gjennomføre nye studier med datamaterialet uten å tilhøre en institusjon vi er personvernombud for, må studien meldes til Datatilsynet.

Personvernombudet vil rette en henvendelse ved prosjektlutt for å avklare om data fremdeles skal lagres privat til 01.07.2027 og minne om melding til datatilsynet, samt at lagring må avklares med institusjonen.

Vedlegg 2

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjekt

”Alf Prøysens barnesanger – fra folketradisjon til barnekultur”

- **Hvordan kan Alf Prøysens bruk av tradisjonsmusikk forstås som cultural transfer?**

Bakgrunn og formål

Jeg er masterstudent på studiet *Master i kultur- og språkfagenes didaktikk*, med musikk fordypning ved Høgskolen i Hedmark. Masteroppgaven min skal omhandle Alf Prøysens bruk av tradisjonsmusikk i sine barnesanger.

I forbindelse med innhenting av informasjon om melodimaterialet til disse visene, vil det være nyttig for meg å gjennomføre intervjusamtaler med fagpersoner, da det er vanskelig å finne skriftlig dokumentert informasjon om opphavet til melodiene.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Jeg ønsker å gjennomføre en intervjusamtale med deg som fagperson for å skaffe informasjon om opphav til melodiene Alf Prøysen brukte i sine viser. Samtalen vil bli gjennomført som et semi-strukturert intervju, der spørsmålene jeg har klarlagt på forhånd danner rammen for en åpen samtale og hvor jeg vil gå i dybden på enkelte av aspektene du bringer inn i samtalen. Jeg vil gjøre lydopptak og ta notater underveis. All informasjon fra intervjuet som blir brukt i avhandlingen krediteres intervjuobjektet.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Du vil bli brukt som faglig referanse i avhandlingen, og vil derfor bli gjenkjent ved navn. Opplysninger om deg som er relevante i forhold til avhandlingens tema vil komme fram.

Prosjektet skal etter planen avsluttes 15.05.2017. Datamaterialet lagres til 01.07.2027 for mulig senere forskning, dersom dette godkjennes av informanten. Hvis ikke, slettes data som ikke blir brukt i avhandlingen (lydopptak, transkripsjoner) innen 1.7.2018.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli slettet.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Kirsti Thoresen, tlf: 95925308, ki-thore@online.no.

Veiledere for masteravhandlingen er: Ingeborg Lunde Vestad, ingeborg.vestad@hihm.no og Kristin Rygg, kristin.rygg@hihm.no

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, NSD - Norsk senter for forskningsdata AS.

Med vennlig hilsen
Kirsti Thoresen
Nedre Briskebyveg 11
2321 Hamar
Tlf: 959 25 308
Epost: ki-thore@online.no

Samtykke til deltakelse i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien ”Alf Prøysens barnesanger – fra folketradisjon til barnekultur”, og er villig til å delta

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Vedlegg 3

Intervjuguide

Arbeidstittel på prosjektet:

«Alf Prøysens barnesanger - fra folketradisjon til barnekultur

- Hvordan kan Alf Prøysens bruk av tradisjonsmusikk forstås som cultural transfer?»

I min masteravhandling vil jeg rette søkelyset mot tradisjonsmusikkens rolle i den musikalske barnekulturen. I sine viser brukte Alf Prøysen ofte melodier fra tradisjonskulturen, noe som har ført til at når vi i dag hører disse melodiene, så er det mange som assosierer dem med Alf Prøysen, mens de i realiteten kan være melodier som har versert på folkemunne, med mange ulike tekster gjennom tidene.

Hvor kommer disse melodiene egentlig fra? Og hva er det som gjør at de har overlevd?

Jeg vil fokusere først og fremst på melodier som har blitt brukt i barnesangene til Alf Prøysen.

Nøkkelspørsmål til samtale:

Kan du komme med eksempler på melodier fra tradisjonsmusikken som Alf Prøysen har brukt til barnesangene sine?

- Personer/ steder

Er stedsbakgrunn for melodiene Prøysen brukte tilfeldig?

Hvor mye har Alf Prøysen brukt tradisjonsmusikk til sine viser, anslagsvis hvor stor del av hans diktning?