



BALLADDANS I NORDEN

SYMPOSIUM I STOCKHOLM 8-9 NOV 2007

MEDDELANDEN FRÅN SVENSKT VISARKIV 48



Illustration Jeppe Hammerich - R&M Reklamebureau AS

BALLADDANS I NORDEN

SYMPOSIUM I STOCKHOLM

8-9 NOVEMBER 2007

MEDDELANDEN FRÅN SVENSKT VISARKIV 48

© Svenskt visarkiv och författarna
ISSN 0081-9832
redaktör Nanna Stefania Hermansson
omslag och layout Anna Kerstin Källman
foto Peter Ahlbom om inget annat anges

tryck Alfaprint
SUNDBYBERG 2008

Innehåll

I nledning <i>Dan Lundberg</i>	5
B akgrund till projektet <i>Nanna Stefania Hermansson</i>	9
T radisjonelle songdansar – Eit oversyn <i>Egil Bakka</i>	15
S teget – två steg fram och ett tillbaka <i>Marie Länne Persson</i>	29
B alladens texter då och nu, i sång och i dans <i>Sven-Bertil Jansson</i>	35
B allader i Sverige på 2000-talet <i>Mats Nilsson</i>	45
K ædedans i Danmark <i>Lene Halskov Hansen</i>	51
F ra balladedans til <i>hringbrot</i> og sværddans <i>Aðalheiður Guðmundsdóttir</i>	61
B allader og balladetraditioner på Færøerne <i>Sólfinn Hansen</i>	79
K ulturbærere i skolen på Færøerne og Island <i>Eva Fock</i>	91
Författarpresentationer	111



Färöisk dans. Bredvid bruden dansar prästen i sin svarta skrud. Med väckelse-
rörelserna i början av 1900-talet blev dansen allt mer illa sedd i religiösa kretsar.
Illustration Bárður Jákupsson, *Mondul* 3/1978.

Inledning

Dan Lundberg

Någon gång i det mest grådaskiga höstrusket 2006 knackade Nanna Hermansson på dörren till Svenskt visarkiv. Med sig hade hon ett samarbetsförslag från Samfundet Sverige-Färöarna. Samfundet stod i färd med att anordna en turné för en dansgrupp från Nólsoy, Färöarna och undrade genom Nanna om visarkivet möjligen var intresserat av att medverka på något sätt.

Mitt svar blev att vi gärna skulle vilja delta genom att organisera ett symposium och workshop i samband med gruppens framträdande i Stockholm. Sagt och gjort. Vi kontaktade ett antal nordiska auktoriteter på området *ballader* och *balladdans* och inledde en diskussion om hur ett sådant evenemang skulle kunna utföras. Vi hade redan från början en klar idé om fyra viktiga utgångspunkter:

- Symposiet skulle ha plats för både teori och praktik och ha fokus på själva mötet mellan utövare och forskare – kort sagt, dansen själv skulle vara en viktig del av symposiet.
- Symposiet skulle belysa så många aspekter av den nordiska balladen som möjligt. Därför var det viktigt att finna föredragshållare med olika specialiteter som dans-, text- och musikkforskning. Men också etnologiska och sociologiska perspektiv på ballader och balladdans.
- Symposiet skulle inrymma deltagare från alla nordiska länder för att få en stor geografisk/kulturell bredd.
- Symposiet skulle inte enbart vara historiskt inriktat utan också diskutera balladdansen ur ett samtidsperspektiv. Dansformen kan sägas vara en kvarleva från en äldre nordisk och europeisk praktik där sång och dans fungerade som medel för överföring av värderingar, historia, språk, rörelse

etc. Men vad kan vi lära oss av detta idag och i vad mån har dessa funktioner övertagits av andra kulturyttringar på 2000-talet.

Underliggande fanns givetvis också idén om att visa upp en levande färöisk folkdanstradition för en intresserad allmänhet likväl som för den akademiska världen. Samtidigt ville vi också att projektet inspirera färöingarna från Nólsoy att fortsatt utveckla sången och dansen hemma på sin ö.

Att Svenskt visarkiv blev Samfundet Sverige-Färöarnas samarbetspartner i detta projekt är på många sätt helt naturligt. Visarkivets snart sextioåriga historia har präglats av balladforskning. Då har det handlat om balladen som sånggenre och inte balladdans. Det är ju dessutom osäkert om de svenska balladerna någonsin använts till dans. Arkivets chef under åren 1954-95, professor Bengt R Jonsson, ägnade en stor del av sin forskarbana åt den nordiska balladen. Han har bl.a. utgivit *Svensk balladtradition* (1967) samt ett stort antal uppsatser, där han bl.a. presenterat nya teorier om balladgenrens uppkomst och äldsta historia. Bengt R Jonsson var också initiativtagare till Svenskt visarkivs stora arbete med "Sveriges medeltida ballader" som gavs ut i fem band (1983-2000). I detta arbete fungerade visarkivets forskare Margareta Jersild och Sven-Bertil Jansson som redaktörer. Svenskt visarkiv har alltså haft en viktig roll i kategoriseringen och publiceringen av svenska ballader.

I efterhand kan vi konstatera att våra målsättningar uppfylldes under symposiet – möjligen med det undantaget att den finska föreläsaren fick förhinder. I övrigt infriades våra förväntningar på alla plan. Symposiet blev verkligen ett möte mellan dans, sång och forskning. Symposiet blev också ett möte mellan nordiska grannar med oerhört spännande och mångfasetterade infallsvinklar på ballader, balladdans och inte minst på balladens funktion i samhället nu och då.

Slutligen vill jag tacka alla medverkande – föreläsare och publik – för ett mycket spännande och givande symposium. Inte minst danslaget från Nólsoy som är ett talande (eller dansande) bevis på att balladdansen är långt ifrån hädangången. Ett tack också till personal på Svenskt visarkiv,

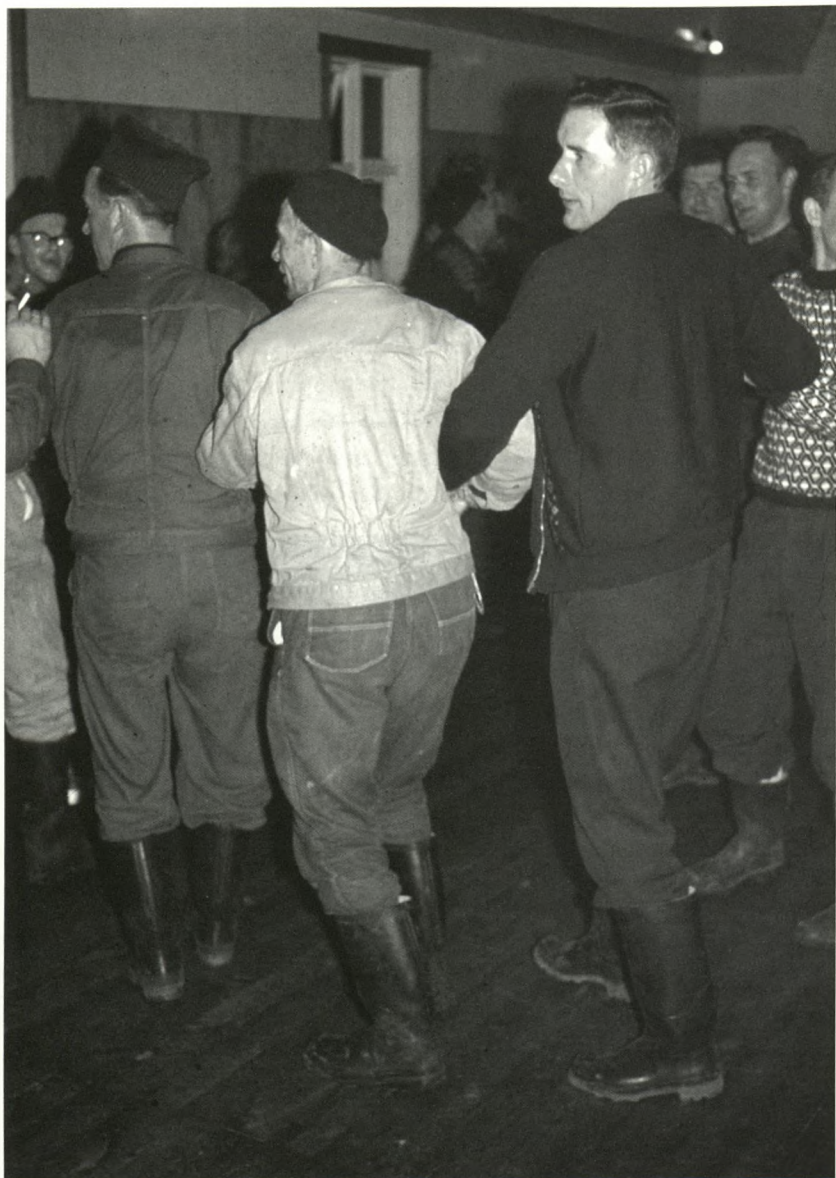
Musikmuseet och Postmuseum för engagerat arbete med symposiets praktikaliteter, och slutligen vill jag tacka de ekonomiska bidragsgivarna: Nordisk kulturfond, Vera och Greta Oldbergs stiftelse, Clara Lachmanns fond, Letterstedtska föreningen, Färöarnas lagting och landsstyre, Tórshavns kommun, Finlands generalkonsulat, Kulturfonden för Finland och Danmark, Nordatlantens Brygge samt Statens musiksamlingar.

Stockholm den 7 januari 2008

Dan Lundberg,
chef för Svenskt visarkiv



Erik Stark kommenterar, åttio symposiedeltagare lyssnar.



Dans vid grindvalsfangst i Vestmanna, Streymoy, 8.8.1964.
Foto Nanna Stefania Hermansson.

Bakgrund till projektet

*Nólsoy danslag till nordiska huvudstäder
den 3-11 november 2007*

Nanna Stefania Hermansson

Den färöiska dansen mötte jag våren 1964 på båten från Köpenhamn, på Jóansøkustevna vid midsommar i Vági på Suðuroy, på bröllop i Kirkjubø, där jag började inse vad dansen kan rymma, och på Ólavsøka, den 28 juli i Tórshavn. Den förekom också vid grindvals fångst i Vestmanna, där dansen gick i danshuset, medan valarna under natten vaktades i viken, i väntan på tidvattnet. Män trampade i stora stövlar med knivar guppande vid bältet och kvinnor dansade på höga klackar. Det var varmt bland ylletröjorna och stämningen var förtätad.

Men det var arbetslivet som intresserade mig. Som etnologistuderande hade jag under vintern i Oslo träffat den färöiske folkloristen Mortan Nolsøe (1924-1987) som föreslog mig att söka ett stipendium till Färöarna för studera den traditionella fårskötseln. Mortan gav mig namn på några han kände och jag kom att vända mig till Anna och Høgni Thomsen på Nólsoy, som tog emot mig med öppen famn och har gjort så otaliga gånger sedan dess. Uppsatsen blev en skrift om Nólsoy¹ och jag kom att arbeta två år på Färöarnas kulturhistoriska museum.

Det finns mycket som fånglar en gäst på öarna, ofta det särpräglade som finns i det gemensamma nordiska kulturarvet och ballad- eller kedjedansen har länge fascinerat utomstående. Några beröringspunkter eller trådar i det förflutna vill jag nämna.

Stockholm ligger som ett lås på Mälaren där den rinner ut i Saltsjön. I bygderna kring Mälaren restes för tusen år sedan en mängd runstenar. Den mäktigaste ristningen finns på en berghäll i Sörmland, vid en bro över en å, nära Mälaren. Runorna säger enbart att Sigrid, dotter till Orm,

1 Hermansson 1972

rest bron till sin make Holgers själ, far till Sigröd. De ristade figurerna berättar något annat. Där sticker Sigurd svärdet genom ormen Fafner, som ruvat på guldets, vilket Sigurd lastar på hästen Grane. Sigurd steker ormens hjärta, bränner sig, slickar den blodiga tummen och förstår då fåglalåt och hör fåglarna varna honom för smeden Regin, som han dräper. När bilderna skapades behövde de ingen förklaring.

Historien om den germanske hjälten Sigfrid eller Sigurd har ett förmodat ursprung i en frankisk ättesaga på 500-talet. Den finns avbildad på flera ställen och berättas också i den medeltida isländska litteraturen. På Färöarna lever den, i kvadet om Sigurd Fafnesbane, och i Nólsoy brukar man kväda just delen om smeden Regin, *Regin smíður*.

Sigrid hade enligt runtexten ett klart syfte med sitt monument och kanske var illustrationen tillfällig. Berättelsen har vi i Norden förvaltat på olika sätt. Ordet förvalta kan leda tanken till den handgripliga vården av gamla byggnader, som Postens gamla huvudkontor och Musikmuseet, det gamla Kronobageriet, där symposiet hölls, men omfattar så mycket mera. Medvetet eller omedvetet för vi traditioner vidare, ibland är det enskilda som senare framstår som kulturbärare.

I bladet *Føringatíðindi* 1894 finns en notis:

Nyligen grävdes det för en vattenledning i den svenska staden Nyköping. Då hittades en urgammal rostig och märkligt stor nyckel som man tror är tornnyckeln, som kung Birger kastade i ån 1317 så att kungabröderna Valdemar och Erik inte skulle komma ut ur tornet dit de lockats, som det står i kämpavisan.²

Bröderna, Birger, Valdemar och Erik, hade slagits om makten. När Birger Magnusson bar kronan bjöd han och hans danskfödda drottning Märta 1317 in de två hertigarna att dricka jul på slottet Nyköpingshus i Sörmland. Om natten väcktes de, fängslades och dog på slottet frampå vårkanten.

2 "Merkiligur lykil. Nú fyrir kortum er grivin ein vatnleiðing í Svenska staðnum Nykjöping. Tá fannst ein avgamalur rustaður og merkiliga stórir lykil, sum kann ætlast at vera tornlykilin hjá konginum Birger, sum kastaður varð í ána 1317, so at kongsbrøðrirnir Valdemar og Eirikur ikki skuldu sleppa úr torninum, sum teir voru lokkaðir inn í, sum nevnist um í Kempuvísuni." *Føringatíðindi* 5.árg. nr. 14. s. 3, 19.7.1984. Det bör vara den nyckel som finns att se på Sörmlands museum, Nyköpingshus.

Om detta Nyköpings gästabad berättas i Erikskrönikan, den äldsta svenska rimkrönikan författad några år senare.³ Den hyllar Magnus, son till hertig Erik och hertiginnan Ingeborg, och är en propagandaskrift inför hans myndighetsdag.

Nyckelfyndet blev en nyhet på Färöarna och det säger något om visans betydelse. Andra händelser från den tiden i Sverige fann jag inte omtalade i de två färöiska tidningarna. Visan om kung Birger och hans bröder finns på tryck i A. S. Vedels visbok från 1591⁴ och i senare visböcker som har funnits på Färöarna. Den svenska balladen förmodas vara en översättning av den danska. Vid bröllopet i Kirkjubø sommaren 1964 dansades den danska visan om fru Ingeborg i brudens hem den andra bröllopsdagen, men den har inte tillhört repertoaren just i Nólsoy.

Med det nya djuphavsfisket med däckade fartyg skedde stora förändringar i det färöiska bondesamhället vid slutet av 1800-talet och förbindelserna med omvärlden ökade. En insändare i Føroyingatiðindi klagade över att den färöiska dansen höll på att ersättas av modern, engelsk dans. I Köpenhamn dansade studenter i den nationella föreningen, Føringafe-lag, och där började Hjalmar Thuren (1873-1912) uppteckna hur man dansade och sjöng, inte bara hur kvadet borde vara. I en liten avhandling, Dans og Kvaddigtning paa Færøerne, som gavs ut 1901, noterar han att "der har alltid rådet en uskyldig barnlig Stemning ved de færøske Sammenkomster".⁵

Hjalmar Thuren var på Färöarna sommaren 1902 för att skriva ner melodier och hade också en fonograf med sig. Han fann att särskilt i Sumba, längst i söder på Suðuroy, fanns dansen ännu i oförfalskad, ursprunglig form. Resan överträffade alla hans förväntningar och 1908 kom hans gedigna översikt Folkesangen paa Færøerne.

I Norge var Hulda Garborg (1862-1934) en av de många engagerade i det nationsskapande arbetet med det norska språket och folkdräkten i de nybildade ungdomslagen. Hon hade hört föreläsningar om folkvisor och gjorde försök med dans till dem. I Köpenhamn såg hon Hjalmar Thurens

3 Erikskrönikan 2003.

4 Danmarks gamle Folkeviser 1862 (DgFT 154) (Vedel II nr 39)

5 Thuren 1901 s. 8

nya skrift och i Kristiania träffade hon kungsbonden från Kirkjubø som uppmanade henne att komma till Färöarna. Försommaren 1902 reste hon dit för att studera den dans som hon menade också hört till Norges medeltid. Vädret var dåligt, hon kunde inte resa runt och upplevde bara en gång riktig dans och det var härligt, även om "Slik Hedenskab har jeg aldrig set i Dans. Gamle vejrbitte Mænd blev helt vilde och skraalede af Fryd og Livsglæde."⁶ Här mötte hon något främmande som hon inte sökte, men som måste höra till den färöiska dansens kärna.

Hulda Garborg såg dansen som ett socialt och nyktert alternativ till vanlig, fördärvlig runddans eller pardans och ett sätt att väcka vistraditionen till liv. Hon kallade dansformen för "songdans" och talade om "folkviseleik", anpassad till tidens krav. Den blev oerhört populär och med sina medarbetare grundande hon "songdanslag" på många orter.

Oslo songdanslag är med i projektet Nólsoy danslag till nordiska huvudstäder, dagarna 2- 11 november 2007, i vilket detta symposium ingår. Songdanslaget bjöd upp gruppen från Nólsoy till dans när den var i Oslo, där vänföreningen Norsk-Færøysk Lag var värd. Den föreningen har som uppgift att främja samarbetet mellan Norge och Färöarna och passade på att hålla årsfest med sina gäster.

Omvälvningar i samhället låg bakom tankarna att genom Nordiska museet och Skansen bevara kulturarvet. Det var inte bara skandinaviska byggnader, redskap och dräkter som skulle presenteras i friluftsmuseet utan också folkkulturens dialekter, traditioner och dans.

Den drivande kraften var Artur Hazelius (1833-1901) och han var intresserad av Hulda Garborgs dans. Hans son och efterträdare, Gunnar Hazelius, bjöd in henne och hon kom 1903 med Bondeungdomslaget till Skansens vårfest, dansade efter färöiskt mönster och lärde ut det. Den svenska benämningen blev folkvisedans. Hulda Garborg återkom följande år, undervisade en svensk grupp och efter detta bildades Folkvisedanslaget 1905. Föreningen Svenska folkdansens vänner fanns redan tidigare på Skansen.

Folkvisedanslaget existerar fortfarande och dansade och sjöng tillsammans med gruppen från Nólsoy på Stafsund. Färöingarna kom direkt från

6 Obrestad 1992 s. 11

Helsingfors där de varit gäster hos Tjaldur, vänskapsförening Finland-Färöarna. En danskväll hade de där tillsammans med folkdanslaget inom föreningen Brage. Det är många trådar i projektet som leder hundra år tillbaka. Efter dans med föreningen Folkmusikhuset avslutar gruppen sin resa med en dansafton i Nordatlantens Brygge, kulturhus för Färöarna, Grönland och Island i Köpenhamn.

Bakom Samfundet Sverige-Färöarna står Birgitta Hylin (1915-1998). Hon hade blivit fascinerad av visskatten på Färöarna, intresserade sig för språket, översatte noveller och samlade in "skjaldur" eller barnramsor som hon gav ut. Med bland andra sin barndomsvän Erik Stark i Folkvisedanslaget grundade hon 1973 samfundet med syfte att sprida kunskap om Färöarna i Sverige och öka kontakterna mellan länderna.

Från Sverige gick 1974 en inbjudan till Färöarna och det blev en mycket stor grupp från Nólsoy, som kom på en dansresa i Riksställningars regi. Ett besök i Hälsingland ledde till ett vänortsutbyte mellan Hå och Nólsoy som fortlever. Ännu en dansresa med nólsoyingar gjordes i Sverige 1978. Sedan 1980-talet har också många andra dansföreningar från Färöarna dansat på olika ställen i Norden. Under Medeltidsveckan i Visby 2004 framträdde nólsoyingar i samarbete med ett norskt danslag.

Hilmar Joensen i Nólsoy berättade 2005 att det var svårt att hålla igång dansföreningen och jag undrade om en nordisk resa kunde vara stimulerande. Jo, det trodde han. Det var inledningen till projektet Nólsoy danslag till nordiska huvudstäder. Så tog jag kontakt med styrelsen i samfundet, Norsk-Færøysk Lag i Oslo, Tjaldur i Helsingfors och Nordatlantens Brygge, i Köpenhamn. Alla kunde tänka sig att delta. I Stockholm talade jag med Gunnar Nordlinder och Folkvisedanslaget som föreslog ett symposium. Dan Lundberg var genast intresserad och Svenskt visarkiv var redo att stå för det tillsammans med Samfundet Sverige-Färöarna.

Utöver det att rikta uppmärksamheten mot den färöiska dansen och alla dem som strävar för att hålla i gång folkvisedansen är projektet för mig personligen ett tack till de många färöingar, som varit så generösa och bjudit in mig inte bara i danskedjan utan också i sina liv.

Litteratur

Danmarks gamle Folkeviser 3. Historiske viser. 1858-1863: Udgivne af Svend Grundtvig. København: Samfundet til den Danske Litteraturs Fremme.

Erikskrönikan 1985: Redigering, inledning och kommentar Sven-Bertil Jansson. Stockholm: Tiden.

Föringatíðindi 1894: nr. 14. 5.årg. 1894

Hermansson, Nanna 1976: *Nólsoy: en färöisk bygd i förvandling.* (Etnologiska sällskapet i Lund; Skrifter 5) Lund: LiberLäromedel/Gleerup.

Obrestad, Tor 1992: *Hulda.* Oslo: Gyldendal norsk forlag.

Thuren, Hjalmar 1901: *Dans og kvaddigtning paa Færøerne.* København: Føringafelag



Nólsoyar dansifelag. Från vänster, främre raden ses *Gunvør Joensen, Joan Simonsen, Jensia Jacobsen, Malan Hansen, Anna J. Thomsen, Sigrid Thomsen.* I bakre raden står från vänster *Hilmar Joensen, Erlendur Simonsen, Jóannes Jacobsen, Kristian Hansen, Høgni Thomsen och Bjarti Thomsen.* Foto Nanna Stefania Hermansson.

Nólsoyar dansifelag är en aktiv förening och har omkring 40 medlemmar.

Tradisjonelle songdansar – Eit oversyn

Egil Bakka

Songdans, folkevisedans, balladedans, kvaddans er ord som har vore brukte både av folkloristar og folkedansarar i Norden om eit 1900-tals monument for ein dansehistorisk hypotese. Hypotesen seier at den store tekstdefinerte europeiske balladetradisjonen høyrer saman med, eller er bygd på ein dans liknande den nordiske songdansen. Den færøyske dansen er eit solid fundament for hypotesen, som med lite kritisk etterprøving, synest å ha sige inn i og farga nordisk balladeforskning. Han tek opp i seg færøydansen og nordiske parallellar og avleiingar og gir avleiingane, som vart laga på 1900-talet, legitimitet som rekonstruksjon av mellomalder. Hypotesen knyter til seg heile den antatt mellomalderlege tekstsjangeren kalla *balladar*, og eit stort dansemateriale som ein har samla i dansesjangeren *kjededans*. Det finst materiale ein kan definera inn i sjangrane over store delar av Europa, og jamvel mykje vidare. For meg blir då hypotesen og rekonstruksjonane som byggjer på han, det eg kallar eit monument, eit monument eg sjølv også har vore sterkt knytt til på fleire vis.

Denne artikkelen prøver å reisa ein del spørsmål om dette monumentet. Artikkelen byggjer ikkje på ny forskning eller djup spesialisering frå mi side, men eg prøver å samla og sortera ein del av det som har vore skrive om emnet, særleg frå dansesida. Slik vonar eg at han inspirera til vidare forskning og større kunnskap om den dansehistoriske hypotesen.

Starten

Det ligg utanfor rammene til denne artikkelen å gå inn på korleis hypotesen om folkevisene som balladar (danseviser) vaks fram. Vi startar med å sjå litt på korleis hypotesen vart gripen og omsett i praktiske tiltak. Gjennom heile 1900-talet har den organiserte folkedansrørsla i Norden interessert seg for færøydansen. Etter alt å døma vart dei første praktiske

tiltaka utløyste av *Hjalmar Thuren* sitt vesle hefte *Dans og Kvaddigtning paa Færoerne*, som han gav ut i 1901 (Thuren 1901). Den norske forfatterinna *Hulda Garborg* fekk heftet i hendene og skreiv meldinga *Færøisk Dans* i den norske hovudstadsavisa *Dagbladet* 25.01.1902 (Garborg 1902). Her siterer ho den danske folkloristen *Axel Olrik* sine teoriar:

Som vi ved, var Folkeviserne i Middelalderen, før de blev optegnede uadskillelig knyttet til Dansen, som dyrkedes ivrigt af alle Europas Folkeslag i Riddertiden. En Mængde Viser skal saaledes være blevne til under Dansen, idet den saakaldte «Forsanger» improviserede til en eller anden taktfast, enkel Melodi. Omkvædet blev saa lidt efter lidt lært og sunget af hele Kredsen. «Sydfrankrigs Troubadurer og siden Tysklands Minnesangere digtede mange af deres Smaadigte som Dansetekster; opbaaren af Melodi og Ord trængte Dansen ind allevegne (op. Cit Garborg 1902).

Hulda Garborg seier andre stader at ho hadde tenkt på å "faa den gamle visedansen i gang att" like frå i 1890-åra, men at ho mangla konkrete skildringar av dansen. Ho viser også til førelesingar ved den første norske professoren i folkloristikk, *Molke Moe* (1859-1913). Det ligg nær å tru at han òg har vore inne på teoriar om folkevisene som danseviser (Garborg 1922:5,13). Med *Thuren* sitt hefte får *Garborg* det utgangspunktet ho har mangla for å setja den færøyske dansen til norske viser for å få visene i bruk att.

Længe har disse Viser som saa meget andet været glemt hos os, og nu, naar Sansen for dem begynder at vaagne paany, tages de for det meste op i en ny Form, som ikke passer dem. Visernes Fortælling og hele eiendommelige Stemning forskusles, naar de synges paa moderne «Romance-Maner», med «følt» Foredrag [...] I Danmark har man begyndt at optage Viserne til Dans igjen, og først da kommer de helt og fuldt til sin Ret. Lidt efter lidt maa vi gjøre det samme, thi frem i Dagen maa vi atter se at faa vore deilige gamle Viser! [...] Og saa maa Ungdomslagene udover Landet ta baade Dansen og Viserne op! *Thurens* lille Bog vil for dem som har Lyst til at forsøge, være til god Hjælp. (Garborg 1902)

Det ser ut som om *Garborg* sjølv straks tek konsekvensen av tankane ho formår i denne bokmeldinga, for alt i mars er ho klar til å gi den første presentasjonen av norsk folkevisedans. Det er på ein marknad for Bondeungdomslaget i Oslo for eit publikum på 500-600. Same sommaren

reiser ho til Færøyane. Alt i 1903 gir ho ut det som kanskje er Nordens første dansehistorie: *Songdansen i Nordlandi* (Garborg 1903). Her presenterer ho eit rikt historisk materiale langt ut over Norden, og startar oppbygginga av omgrepet songdans/folkevisedans som noko djupt historisk fundert. Garborg står truleg i stor grad også bak eit hefte med tekster og melodiar til norske folkeviser å dansa songdans etter, i alle fall skriv ho ei innleiing om dansen (Norske folkevisor 1903). Så vidt eg kan sjå var det Hulda Garborg sin idé og hennar, og seinare Klara Semb sitt arbeid med den norske songdansen som var utgangspunktet for at ein fekk nyskapt folkevisedans både i Sverige, Danmark, Finland, Island og Tyskland (Norden i dans 2007, 380-403).

I tiåra omkring år 1900 vaks den organiserte folkedansrørsla fram i dei nordiske landa. Det medførde ei omfattande innsamling av folkedans rundt om i Norden, og også etter kvart interesse for dansebeskrivingar i eldre kjelder. Slik får vi gjennom arbeidet til den danske folkloristen Hakon Grüner-Nielsen kjennskap til dans til song som liknar Færøydansen i Danmark. Det er *trendans* frå Mandø ved Sør-Jylland som jamvel har vore knytt til ein ballade (Grüner-Nielsen 1920). Denne dansen er også med og byggjer opp hypotesen om ein europeisk balladedans. Som døme på ein kortfatta beskriving av hypotesen siterer eg Hakon Grüner-Nielsen:

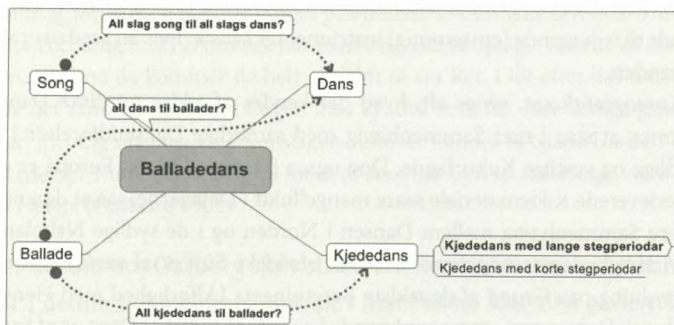
... paa den anden Side fremhæves den særlige Iver, hvormed man i den senere Middelalder dyrkede og opelskede den selskabelig set mest underholdende af alle Danseformer, nemlig Sangdansen (Visedans og Sangleg), hvor Digt, Sang og Dans smelter sammen i en højere Enhed, ja der er endda Plads til ledsagende (enstemmig) instrumental Musik, hvis en saadan er ved Haanden.

Koreografisk set, synes alt, hvad der kendes af ældre nordiske Danseformer, at staa i nær Sammenhæng med samtidige Danseudførelser i de sydlige og vestlige Kulturlande. Dog ogsaa fra disse Dele af Europa er det overleverede Kildemateriale saare mangelfuldt i Detaljerne, saa at den nærmere Sammenhæng mellem Dansen i Norden og i de sydlige Nabolande i Virkeligheden er uopklaret. [...] Det islandske Stof er af særlig historisk Betydning paa Grund af de ældste Beretningers Udførlighed med Hensyn til lyrisk Dansepoesi ; meget oplysende baade for Studiet af Dans og af Sangleg er endvidere de bevarede vidløftige Beretninger om islandsk Danse-

stuelystighed (Vikivaker) i 17. og 18. Aarhundrede, hvor Ringdansen, Sanglege, Pantomimer og andre Løjer brugtes mellem hinanden i broget Afveksling. Det overleverede Stof om norsk Dans er for den ældre Tids Vedkommende uhyre fattigt. Derimod er Færøerne bemærkelsesværdige ved lige til vore Dage at have holdt fast ved Folkevisedans i en Form, der rimeligvis i Middelalderen er indvandret til disse fjerne Atlanterhavsøer fra Vest-Norge eller fra Island (Grüner-Nielsen 1933, 107-108).

Balladedans

Eg trur vi treng sjå litt nærare på omgrepa våre. I den tittelen eg foreslo for dette innlegget tek eg eit steg ut frå balladedans, og brukar tradisjonelle songdansar. Vi kunne då seia all slags song til all slags dans. Men balladedans må jo vera *ballade* og dans. Framleis blir det for uspesifisert som avgrensing for omgrepet balladedans. Ein tenkjer på kjededans dansa til balladar, ja til og med ein spesiell type balladedans: den danseform med song av balladar som musikk, med kjededans-formasjon og med kjededanssteg, slik som færøydansen. Kjededansformasjon er at dansarane dansar side om side, held kvarandre i hendene og formar ei kjede eller ein ring. Med kjededanssteg meiner vi stega som synest typiske for kjededans og som ikkje er vanlege i andre dansesjangrar. Det typiske er då ein steg periode på t.d. 6 pulsar, som i Færøydansen, kanskje kan vi seia at kjededansstega gjerne har meir enn 4 pulsar. Vi kan seia at det er kjededans med lange stegperiodar. Definisjonsprosessen er illustrert i skjema 1.

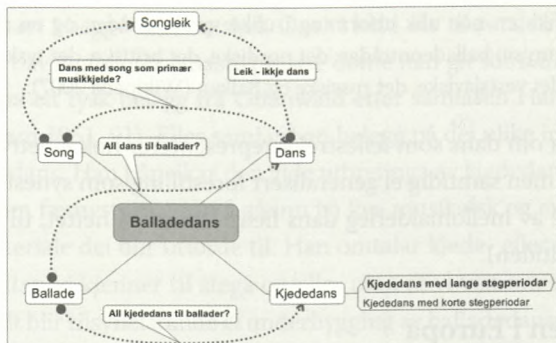


Songdans

Om vi tar utgangspunkt i omgrepet songdans kan vi få skjema 2, der songleiken kjem med. Eg veit at det ikkje er tanken bakom dette seminaret å ta med songleiken. Eg skal på ingen måte gå inn på songleiken, men i drøftinga om konstruksjonar av omgrep, syns eg dette er eit nyttig utgangspunkt. Så kan ein sjølvsagt innvenda at songleik høyrer til ein annan sjanger enn dans, og at fleire har hevda at det går eit djupt og gammalt skilje i Europa mellom dans og leik (Bakka 2005:139). Slik eg ser det er dette skiljet svært interessant å utforska også i samband med balladedans-omgrepet. Slik blir temaet vårt tilsynelatande meir omfattande, men slik får vi eit opnare og mindre dogmatisk utgangspunkt.

Viss vi ser på den nordiske dansetradisjonen ovanfrå, utan å gå ned i detaljar, er det to store kjernar av strukturerte rørsletradisjonar som ligg nær å kalla dans bygd på song. Det er først den færøyske dansen med nokre kjelder til likearta former i Danmark¹ og på Island².

Den andre er songleiken som finst over heile Norden (Bakka 2005). Ein stad mellom desse to ligg kanskje dei finske kalevaladansane (Rausmaa 1985) og dei færøyske dansespela (Bakka 1977, Opielka 2007), om vi no skal ta utgangspunkt i danseperspektivet.



- 1 Talar vi om dokumentert rørsletradisjon er det primært *trendans* fra Mando (Grüner-Nielsen 1917).
- 2 Sjå Nordisk folkedanstypologi 1992 s. 54. Det er vanskeleg å skilja her mellom kva som er dokumentert dansetradisjon og kva som er rekonstruksjon av skriftlege eller andre kjelder.

Balladedans eller songdans?

Eg ser to utgangspunkt:

1. Viss vi ser balladen primært som ein tekstsjanger, slik folkloristane i praksis har definert og beskrive han, så kan det vera eit poeng å sjå på alle større kompleks av rørsletradisjonar knytte til song for å fristilla eit studium med danseperspektiv frå relativt reine tekstperspektiv.

2. Viss vi ser balladen som definert av ein påstått funksjon som danseviser til ein spesiell type kjededans i ei fjern fortid, så kan vi sjølvsagt konsentrera studiet vårt på denne typen dans, og då leita etter kjelder for balladedans i den strammaste tydinga av ordet. Funksjonen som danseviser til kjededans er i stor grad brukt som historisk forklaring på sjangeren, men den påståtte dansekonteksten har så vidt eg kan skjønna i svært liten grad påverka arbeidet med å definera og beskriva sjangeren.

Ein artikkel om balladar på Wikipeda illustrerer notidig formidling av omgrepet balladedans:

Felles for alle ballader er at *de har vært sunget til dans*, at de forteller en historie, men med lyriske innslag, at tekstene inneholder faste poetiske vendinger som gir dem formelpreg, og at det benyttes vandrestrofer som kan gjenfinnes (med variasjoner) i vidt forskjellige ballader.

Balladen fikk en noe ulik utforming i ulike språkområder, og en skiller gjerne mellom sju balladeområder: det nordiske, det britiske, det tyske, det romanske, det vestslaviske, det russiske og Balkan (Wikipeda 2007).

Formuleringa om dans som fellestrekk representerer nok ei lettvinnt popularisering, men samtidig ei generalisert førestilling som synest å liggja under omtale av mellomalderleg dans fleire stader på nettet, til dømes: (<http://Medeltiden>).

Songdansen i Europa

Inndeling av balladetradisjonen i geografiske område er interessant, og ho er så vidt eg forstår etablert av balladeforskarane. Det ville jo vera eit interessant prosjekt å etterprøva kva rimeleg stødige kjelder vi finn om dans til balladar i desse ulike områda. Kor sterkt grunnlag har vi for å meina at ein tekstsjanger som ballade har ei spesiell og original tilknytning

til ein bestemt type dans, ut over at det er slik på Færøyane?

Det ser ut til at hypotesen om balladedansen primært er utvikla i dei nordiske landa og her har vi eit sterkt og handfast minne om balladedans i færøydansen. Kan vi så finna tilsvarande minne etter balladedans innafor dei seks andre balladeområda?

Austerrike og Richard Wolfram

Det er ikkje mange av dei veletablerte europeiske danseforskarane som har skrive direkte om balladedans. Den austerrikske etnologen og danseforskareren Richard Wolfram (1901-1995) hadde innlegget *European Song-Dance Forms* på ICTM-konferansen i Oslo i 1955. Han var då truleg den folkedansforskareren som hadde beste oversynet over europeisk folkedans og historisk kjeldemateriale på feltet. Han miste professortet sitt etter krigen på grunn av nazist-tilknytning, men vart gjeninnsett i 1954, og hadde i mellomtida publisert det mest inngående oversynet over europeisk folkedans som vi har, jamvel om det er frå eit austerriks perspektiv. I boka skriv han også ein del om kjededansen (Kettentanz) (Wolfram 1951, 89-91). Det er verdt å notera at Wolfram held seg til omgrepet songdans eller kjededans, men i boka frå 1951 er han litt varsamt innom "Balladentanz". Wolfram gjer færøydansen og Norden til kjerne for temaet i begge arbeida sine. Om vi held oss til rørsletradisjon dokumentert av fagfolk, er einaste presise døme han gir for *balladedans* elles i Europa eit tysk belegg frå Odenwald etter samlaren Hans von der Au (Wolfram 1951, 91). Elles samlar han belegg på dei ulike ingrediensane i balladedans. Han påpeikar den vide utbreiinga av kjededanssteg av same type som færøystega, utan å gå inn på kva musikalsk og eventuelt tekstleg materiale dei blir utførde til. Han omtalar kjede- eller ringdans med song, utan vi kjenner til stega og/eller utan at vi veit om songen er ballade. Alt blir tilsynelatande ei underbygging av balladedansen, utan at det er direkte sagt. Han nemner også songleiken som ein slektning.

Ungarn og György Martin

Ungarske György Martin (1932-1983) var den tyngste og mest velpubliserte folkedansforskareren i Europa i generasjonen som starta arbeidet

sitt like etter andre verdskrigen. Han bygde arbeidet sitt på ein svært omfattande filmdokumentasjon og på ein brei kunnskap om europeisk folkedanstradisjon sett i eit austeuropeisk perspektiv. I ein artikkel om Arbeau's branlar og den austeuropeiske kjededansen gir han oss interessante innsyn i historia til den europeiske kjededansen. Først peikar han på at Arbeau i boka si frå 1589 ikkje nemner dans til song. Alle dansane, også kjededansane går til instrumentalmusikk. Derneft fortel han om ein sterk og vel revitalisert tradisjon for ringdansar til song i Ungarn og Romania.

Martin gir også nokre sterke generaliseringar der han peikar på den store utbreiinga av songen kjededans i Aust-Europa, nord for Balkan. På Balkan, seier han, dominerer instrumentalmusikken, og der er berre mellom serbarar, bulgararar og kroatar at det finst songen kjededans, då dansar for kvinner med rituell karakter (Martin 1973).

I ein tidlegare artikkel om dei ungarske ringdansane for jenter kjem Martin med ein rett generell påstand som han nok likevel har dekking for ut frå omfattande feltarbeid:

Es soll bemerkt werden, daß die Texte der Mädchentanzweisen – wie aus unseren Beispielen hervorgeht – keine epischen, sondern immer lyrischen Inhalt haben

Visene er altså ikkje episke, men har alltid lyrisk innhald, og vil såleis ikkje falla i balladekategorien, kanskje er tekstane meir i slekt med songleiktekstar (Martin 1968, 32).

Frankrike og Jean-Michel Guilcher

Den franske folkedansforskeren Jean-Michel Guilcher (f. 1914) gjorde studiet, særleg av fransk dans til eit livsverk. Han har publisert 3 store monografiar om dans i Frankrike, og her refererer eg til eit hovudverk om folkedansen i Bretagne, der kjededansen dominerer som det eldste laget. Guilcher seier:

Det er ikkje noko område der ein aldri har dansa til song. Det er så godt som heller ikkje stader der instrument er heilt ukjende. Det som varierer er den forma den eine eller den andre dansemusikkforma tek, og framom

alt kor viktige dei har vore i høve til kvarandre. Ein kan tala om distrikt der det vokale har dominert og distrikt der det instrumentale har dominert³ (Guilcher 1963, 1997, 239).

Eg kan ikkje finna at Guilcher seier noko generelt om tekstane til kjededansformene i Bretagne, så jamvel om song blir brukt så står det att å finna ut om ein kan seia noko generelt om tekstmaterialet som høyrer til.

Lisbet Torp: Chain and Round dance Patterns

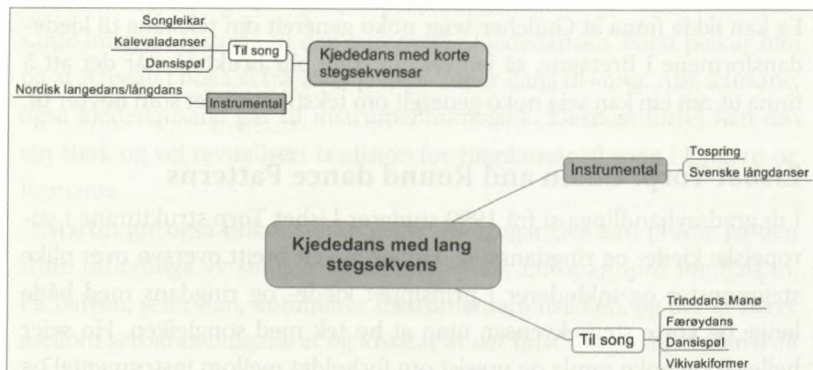
I dr.gradsavhandlinga si frå 1990 studerer Lisbet Torp strukturane i europeiske kjede- og ringdanssteg. Ho gir oss eit breitt oversyn over ulike stegmønster og inkluderer i prinsippet kjede- og ringdans med både lange og korte stegsekvensar, utan at ho tek med songleiken. Ho seier heller ikkje noko samla og presist om forholdet mellom instrumental og vokalmusikk i materialet ho analyserer, men kommenterer forholdet til musikarar som ein sentral del av feltarbeidsproblematikken. Slik gir ho ikkje noko utgangspunkt for drøftingane om balladedans i Europa, jamvel om ho tydeleg viser breidda i ring- og kjededansen.

Nordisk ring og kjededans

Lat oss gå tilbake til det nordiske utgangspunktet vårt for å samla trådane. I skjema 3 har eg prøvd å sortera grovt kva vi har av det vi kunne kalla ring- og kjededans i Norden. Eg har tatt med materiale samla av fagfolk og/eller beskrive så klart at det greitt let seg rekonstruera. Det er eit litt anna og endå litt breiare perspektiv enn songdans. Her har eg dela formene i to grupper, dei som har kort stegsekvens og dei som har lang. Begge gruppene har former dansa til song og til instrumentalmusikk. Det er berre ei av gruppene som kan reknast som balladedans i snever tyding av ordet, kanskje ikkje ein gong alt i den gruppa. Denne systemiseringa kan utan tvil diskuteras, ikkje minst skiljet mellom vokal og instrumen-

3 "Il n'est pas de terroir où l'on n'ait jamais dansé en chantant. Il n'en est presque pas non plus où l'on ait totalement ignoré les instruments. Ce qui varie, c'est la forme que prennent l'un et l'autre accompagnements, et surtout leur importance relative. On peut parler de pays à prédominance vocale et de pays à prédominance instrumentale. Les frontières entre eux ne sont pas seulement indéfinies, elles sont mouvantes" (omsett av forfattaren).

talmusikk, som naturleg nok i mange tilfelle har vore flytande. Eg vonar likevel at ho kan vera med å rydda litt i diskusjonane om omgrepa.



Samanfatting

Vi har tatt inn over oss i dag at det ikkje finst ein sann historie vi kan leita oss fram til. Historia vil alltid bli konstruksjonar vi byggjer ut frå tolkingar av kjeldematerialet vi har til rådvelde. Det betyr at vi kan ha mange ulike, og gjerne motstridande forteljingar om fortida, men framleis har vi kravet på oss om å analysere kjeldene våre, underleggja dei kjeldekritikk og kombinera dei på logisk og balansert vis.

Eg har teke for meg dei spora som har blitt leverte ned til oss gjennom folketradisjonen og som har blitt samla av fagfolk, noko som sjølvsgat har sine begrensingar. Eg har prøvd å laga eit oversyn over det materialet som har vore brukt til å skapa ei forteljing om samanhengen mellom færøydansen og ein balladedans ein meiner har funnest i Europa i mellomalderen. Eit problem er at ein då har teke tak i kjenneteikna til dansen, songen og tekstene kvar for seg, og lista opp parallellar til dei. Utan at det blir sagt direkte blir så alt dette materialet brukt til å støtta opp under at ein heilskap liknande færøydansen har funnest.

Kanskje kviler ein slik teknikk i uformulerte førestillingar om at fortida har hatt store, klare og oversiktlege strukturar som har blitt rota saman, forvanska, og nesten heilt gløymde i nyare tids folketradisjon. Ei motsett førestilling om fortida er at strukturar alltid har blanda seg og vore i end-

ring og at det ikkje finst ei klar og oversiktleg fortid heller.

Ut frå den enkle skissa eg har presentert trur eg nok hypotesen om balladen som danseviser, utvikla og forma til balladedansen, bør utforskast og underbyggast langt grundigare enn hittil om han skal bli ståande som konstruksjon for forståing av eldre europeiske tekst- og dansesjangrar i dag. Kanskje er eit større forsøk på historieskriving ut frå oversyn og analysar av dei store mengdene av europeisk dansmateriale ei oppgåve av interesse i dag, jamvel om djupstudiar av enkelttilfelle og av det lokale framleis dominerer.

Allan Lomax (1915-2002) og Richard Wolfram (1901-1995) var begge på ICTM sin 8 konferanse og festival i Oslo i 1955. Wolfram representerte ei brei erfaring av det sjølvopplevde frå feltarbeid i mange delar av Europa og frå systematisering av inntrykka sine frå dei mange folkedansfestivalane der relativt tradisjonell dans vart presentert. Han publiserte detaljerte samanlikningar på tvers av Europa, til dels lite problematiserte, rett nok, men som ingen seinare heilt har gjort han etter.

Alan Lomax representerte moderne idear om relativt mekaniske studiar av store datamengder for å teikna verdskartet for folkesong og folkedans. Dei store Cantometrics og Choreometrics-prosjekta hans (Lomax 1968, 1971), som etterkvart vart gjennomførte, vart til dels slakta av kollegaer. Slike prosjekt stoppa då òg i postmodernismen og poststrukturalismen sin skepsis til ei rekke av tilnæringsmåtar. Spørsmålet er om vi er i ferd med å få teknikk og metodologiar som kan gjenoppliva ambisjonar om den type breie samanliknande studiar, som har vore basis for slikt som språkhistorie og arkeologi.

Etterord

Eg har så langt halde meg til den tradisjonelle songdansen og til starten på revitaliseringa omkring 1900. Kanskje er revitaliseringa eit mykje viktigare tema i dag. For meg er det fascinerande å sjå korleis dei same ideane inspirerer, og gjer at nytt blir skapt; og blir somt utdatert og veiknar bort, kjem nytt til.

Hulda Garborg lanserte ein norsk songdans i mars 1902 på grunnlag av Hjalmar Thurens beskrivingar av færøydansen. Vi fekk ein folkevisedans

eller songdans som spreidde seg til alle dei nordiske landa, og jamvel til Tyskland og USA.

Med folklorismekritikken og nytradisjonismen frå sist på 1960-talet miste songdansen ein del av fotfestet sitt. Han vart sett på som ein oppfunnen tradisjon⁴ i Noreg og dei koreograferte elementa han inneheldt vart kritiserte for å vera utdaterte. Det skjedde likevel ei vidare utvikling, mellom anna med at det vart laga meir eksplisitt lokalt tilknytte dansar.

På same tid var det nett den same nytradisjonalistiske retninga i Danmark, som skapte ei ny revitalisering av songdansen i Danmark, bygd dels på Mandø-tradisjonen, dels på færøydansen, då Thorkild Knudsen tok initiativ til å utvikla "kjædedans" på 1970-talet. Kanskje er den generelle interessa for mellomalder også i ferd med å skapa si eiga revitalisering, mellom anna i Sverige?

Pirkko-Liisa Rausmaa si revitalisering av såkalla kalevala-dansar på 1970-80-talet var kanskje også ei likearta revitalisering bygd på likearta idear, men utan den tydelege tilknytninga til den færøyske tradisjonen (Rausmaa 1984, Norden i dans 2007, 571).

Ønsket om å kunna gjenskapa dansen frå ei nær på kjeldelaus tid har fascinert og inspirert oss i Norden i meir enn hundre år. Ingen annan sjanger har heller inspirert folkedansrørsla så sterkt til nyskaping av tradisjonar som songdans/balladedans. Om mange av formene, som er skapte, fell or bruk, synest den grunnleggjande ideen likevel kunna skyta nye skot.

Litteratur

Bakka, Egil 1977: "The Faroese Dance." *Faroe Isles Review* 2.

Bakka, Egil 1997: *Nordisk folkedanstypologi: En systematisk katalog over publiserte nordiske folkedanser*. Trondheim: Rådet for folkemusikk og folkedans.

Bakka, Egil 2005: "Eit streiflyv over songleiken. Balladar & blue Hawaii." I Astrid Nora Ressem (red.) *Folkloristiske og musikkvitskaplege studiar tileigna Velle Espeland i høve 60-årsdagen 6. juli 2005*. Oslo: Novus Forlag.

Balladdans eller kvaddans: <http://medeltiden.kalmarlansmuseum.se/niva3/2-5-4xxx.phtml?userid=0> (Hämtad: 10.01.2008)

Ballade: <http://no.wikipedia.org/wiki/Ballade> (Hämtad: 06.11.2007)

Garborg, Hulda 1903: *Songdansen i Nordlandi*. Kristiania: Aschehoug.

Garborg, Hulda, 1902: "Færøisk Dans." *Dagbladet*, 25.01.

4 Sjå Hobsbawm et al. 1992.

- Grüner-Nielsen, H. 1917: *Vore ældste folkedanse: langdans og polskdans*. København: Schønberg.
- Grüner-Nielsen, H. 1920: *Folkelig vals: Sønderhoningdans, fannikedans, manøsk brudedans, vip, sæt over, Jysk polonese, springfort, svejtrit*. København: Det Schønbergske forlag.
- Grüner-Nielsen, Hakon 1933: "Dans. Forord." I Johan Götling (red.) *Nordisk kultur* 24. Dans. Stockholm: Bonnier.
- Guilcher, J. -M 1963: *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*. Chambery.
- Hobsbawm, E. J. & Terence Ranger (eds) 1992: *The Invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lomax, Alan 1968: *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick: Transaction Publishers 2000.
- Lomax, Alan 1971: "Choreometrics and Ethnographic Filmmaking." *Filmmakers Newsletter*, 4.
- Martin, György 1968: "Der ungarische Mädchenreigen. Volkskunde und Volkskultur" I Helmut Fielhauer (ed): *Festschrift für Richard Wolfram zum 65. Geburtstag*, 2, Wien.
- Martin, György 1972: "The Relationship between Melodies and Dance Types" *Corpus Musicae Popularis Hungaricae Vol VI. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 14, Akademiai Kiado.
- Martin, György 1973: "Die Branles von Arbeau und die osteuropäischen Kettentänze." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 15 Akademiai Kiado.
- Norske folkeviser 1. Med ei utgreiding um visedansen av Hulda Garborg*, 1903. Oslo: Norigs ungdomslag og student-maallaget.
- Opielka, Andrea Susanne 2003: *Tanz Auf den Färöer-Inseln. Studien zu einer alten Tanztradition*. Magisterarbeit. Bochum.
- Opielka, Andrea Susanne 2004: "Den færøske dansetradition." *Folkedansforskning i Norden., Brev 27*. Tammerfors: Nordiskforening for folkedansforskning.
- Opielka, Andrea Susanne 2007: *Färöische Tanzspiele: Herkunft - Verbreitung - heutige Tradition*. Diss. Bochum.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa 1984: *Ilokerä: laulutansseja ja piirileikkejä*. Helsinki.
- Suppan, Wolfgang 1977: "Musikethnologische Forschungen auf den Faroer-Inseln." *Acta Musicologica*, 49. International Musicological Society.
- Thuren, Hjalmar 1901: *Dans og Kvaddedigtning paa Færøerne*. København: Høst.
- Thuren, Hjalmar 1908: *Folkesangen paa Færøerne*. København: Høst.
- Thuren, Hjalmar 1908: *Vore sanglege. Danske studier*. København: Det Schubothseske Forlag.
- Torp, Lisbet 1990: *Chain and round dance patterns: a method for structural analysis and its application to European material*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Wolfram, Richard 1956: "European Song-Dance Forms." *Journal of the International Folk Music Council*, International Folk Music Council.



Från workshop under symposiet 2007.

Steget – två steg fram och ett tillbaka –

några ovetenskapliga reflektioner om
dansen, rytmen och balladens dolda
skatter ...

Marie Länne Persson

Detta är en betraktelse från dansgolvet, eftersom det är just ballad-
dansen som jag, som folkmusiker och balladsångerska, har ägnat
mig åt i många år. Mitt förhållande till företeelsen är helt oakademiskt
och ovetenskapligt, för även om jag lärt mig utveckla och använda vissa
sökvägar så har efterforskningarna alltid varit utifrån mina egna fråge-
ställningar, aningar och idéer.

Drabbad

Först vill jag berätta hur jag själv kom in i balladens värld (ett svar på en
fråga som för övrigt hade varit intressant att ställa till alla balladsymposi-
ets deltagare).

Mina morförlärdar, som bodde i södra Småland, har gett mig en viktig
musikalisk och inspirerande grund för sång, spel och berättande. En av
de historier jag växte upp med var min mormors berättelse om hur hon
som 6-åring träffade på en jättelik orm. I vuxen ålder gick det upp för
henne att hon ingalunda var ensam om denna hiskeliga upplevelse, flera
personer såg dessa ormar under senare delen av 1800-talet och kring
sekelskiftet. Det framkom aldrig några bevis för att dessa Jätteormar,
Sjöormar eller Lindormar existerat – men mormor hade ju sett en!

När vi på 1980-talet bildade folkmusikgruppen Sågskära kom vi ganska
snart in på medeltida ballader, och inte bara som sånger - vår medlem
Magnus Gustafsson visste hur man dansade dem också. Vi började mer
eller mindre regelbundet dansa ballader på "Valshuset" Växjö's folkmu-
sikforum. I folkmusikkretsarna var det inte så många som dansade balla-
derna vid denna tid så möjligheterna till utbyte och vidareutveckling var
begränsade. De dans- och sångmöten som vi fick, bl.a. med Mats Nils-
son och balladutövare från det övriga Norden, var till stor inspiration.

Sågskära är ju en "grävande" grupp som genom åren försett folkmu-
siksverige med en hel del nyfunnet äldre material. I mitt eget letande efter
någon lokal ballad hittade jag , i ett litet blått häfte, en Lindormsballad.
Historien om den jättelika ormen som räddas tillbaka till sitt rätta jag (han
är en förtrollad prins) av den unga flickans kärlek och tilltro, tilltalade för-
står mig, som vuxit upp med mormors ormhistora. Och jag var såld!

Jag ville arbeta med ballader och det gjorde jag. Jag upptäckte att de
var lätta att lära sig, att något hände med mitt sätt att sjunga när jag sjöng
och dansade dem, att de var intressanta och lockande för barn och ung-
domar, att balladens berättelser inspirerat till bildkonst och filmer, att ett
sammanslag, ett rum, ett sällskap kunde påverkas på ett magiskt sätt av
att man sjöng en ballad...

"Koden"

Efter några år av sjungande, dansande och berättande fick jag höra föl-
jande: en vän som var bildkonstnär och skulle medverka vid en konsthap-
pening i Malmö, hade på en inspirationsdag fått höra om hur riddarna
på sin tid skolades i de höviska konsterna. Hon berättade att de varje
morgon fick dansa ett danssteg som hade en symbolisk innebörd.

Steget var: två steg fram och ett tillbaka. Innebörden var: gå ut i livet,
gå tillbaka och reflektera! Så otroligt bra! Det säger ju allt om livet!

Jag tog detta till mig och upptäckte så småningom att denna "kod" är
mycket mer än så, jag tycker mig se att den genomsyrar balladen på flera
sätt.

Försångarens sjungande t. ex. kräver ju att man efter sjungna versrader
vilar, hämtar andan, medan omkvädessången skickar en in i nästa vers.
För omkvädessångarna är förhållandet liknande fast omvänt; deras sång
utgör övergången mellan verserna och är ett viktigt energiintag för bal-
laddansen, de får i stället sin vilopunkt när försångaren bär dem genom
versen.

Växelsångens magi blir här tydlig. Utan en bra omkvädessång blir bal-
laden trögdragen för försångaren, och utan en bra och energisk försång
försvinner energin ur balladen. Båda behövs! De ger energi åt varandra,
men bjuder också varandra på det viktiga vilomomentet "det lilla steget

tillbaka"! När man som försångare och omkvädessångare kan vila i och ta emot varandras energi samtidigt som man för sången framåt – ur djupet av röst och av hjärta – då stannar tiden, den uråldriga balladen blir som ny och man kan hålla på länge, länge...

"Koden" gäller också för försångarens textmemorering: sjung/minns en vers – vila medan omkvädessången binder ihop och lyfter dig in i nästa vers.

Min egen minnesbild av en ballad är som en jättelång rad av serietidningsrutor; versen är bildrutan och omkvädet ramen omkring. Och kan jag sedan bara kliva in i raden av rutor och hålla mig kvar till slutet – så ordnar sig det andra av sig själv – balladen har ju funnits där mycket länge än jag och vill gärna låta sig sjungas!

Visst är det märkligt att detta steg, som oftast inte alla stämmer med den musik det används till, har följt oss människor från medeltiden ända in i foxtrotten!

Kanske ligger det närmare oss människor än vi anar? Vi använder oss av begreppet "puls" när vi talar om musik och när vi förhåller oss rörelsemässigt till musik, t.ex. "gå på pulsen". "Puls" är det mest basala rytmiska begreppet, det vi måste ha för att sedan definiera takt, tempo och rytmer. Men "puls" är ju också ett ord för hur vårt blodflöde pumpas runt i vår kropp så länge vi lever. Att puls handlar om ett flöde är viktigt att komma ihåg både när man sysslar med musik och dans. Flödet i balladdansen är oerhört viktig. Och vad säger hjärtat när det får vårt blod att flöda runt?

"Dunk, dunk, vila,
dunk, dunk, vila"

Textminne

"Koden" – om man tar till sig den – ger balladen en struktur. Ett tryggt grundbygge tillåter oss att ta ut svängarna, dansa och leka och gå på nytt äventyr i balladen varje gång den sjungs och dansas. Men det gör också det blir lättare att upptäcka strukturera de mängder av mönster och detaljer som hjälper vårt minne och gör det så lätt att lära sig en ballad. I balladerna finns ju något för alla oavsett "kognitiv stil" (vilken sorts min-

nessystem man har i sin hjärna): bilder, rim, starka känslor, melodier, rytmer, poetiska formuleringar, existentiella frågor och tal (siffror).

Exempel på det senare är att man ganska ofta kan hitta talen två eller tre som genomgående i en ballad.

En typisk **2-ballad** är Liten Karin efter Stina i Stensö, Vikbolandet (uppt. Wiede). Allting finns i par och motsatser; Karin - Kungen, ond - god, svart - vit, fråga - svar. Melodin har ett relativt stort omfång och består av två fraser, en hög - en låg. Alla verserna rimmar utom en, och i den versen hittar vi ett "motsatsrim": de tog den lilla Karin ur Spike-tunnan **opp** och blodet börja ´ rinna i strida strömmar **ner**.

Ett exempel på en **3-ballad** är Systemmordet från Asmundtorp, upptecknad av Eva Wigström ("Den underbara harpan"). Den oattraktiva äldre systemen som ej får några friare agerar tre gånger mot sin syster: hon ber henne gå med till stranden, hon vill att de ska tvätta sig i samma vatten för att hon ska bli lika ljus och fin som lillasyster och hon knuffar sin syster i vattnet. Systemen ber tre gånger om hjälp, hon får tre svar, hon skickar tre hälsningar (till far, mor och fästman), hennes lik flyter i land vid en strand. Spelmanen tar där tre delar från hennes kropp (bröst, fingrar, hår) och bygger en harpa. Vid systemens bröllop spelar han tre slag på harpan, systemmordet avslöjas och äldsta systemen faller död ner.

Att hitta sina egna "minnes - krokar" i balladerna är roligt och ett bra sätt att få grepp om texterna. Samtidigt är jag övertygad om att det utvecklar och medvetandegör sångarens eget minnessystem. Jag har själv sett resultat på detta när jag har haft textmemoreringskurser med ballader som utgångspunkt.

Sången

I dagens folkmusiksverige är vi inte så många som använder balladerna fullt ut, dvs. med både sång och dans. Tar man bort dansaspekten finns ändå många kvaliteter kvar som gör balladerna fantastiska både till t.ex. arbete, vaggvisor, inspiration för andra konstarter - som t.ex. bildkonst och film - samt som underbara musikstycken från scen.

Balladerna har, liksom folksagorna, varit en källa till gemenskap och samvaro. Inom t.ex. svensk-romsk resandekultur ("tattarna" som man

sade förr) har ballader och andra berättande visor vårdats och bevarats för sin viktiga roll i familjegemenskapen.

Ja, balladerna har följt människor i olika sammanhang i alla tider! Vad man bör tänka på, om man är intresserad av just balladdans, är att både sångsätt och frasering, och ibland även taktart, blir en annan om man sjunger balladen utan dans. Hör man en traditionsbärare som blivit inspelad hemma i sitt kök är det inte alls säkert att balladen som sjungs alls passar att dansa till – eller, för den delen, någonsin har dansats!

Och hör man en ballad från scen eller på skiva så kan man kallt räkna med att det finns fler verser eller omkväden än de man får höra. En dansande balladsångare vill nämligen ha fler verser än en sittande lyssnare orkar med, därför komprimeras ofta balladerna inför framträdanden på scen eller i media.

Balladerna spelar olika roller i olika sammanhang och förändras därefter. Vill vi ta dem från ett "stillasittande" sammanhang till dansgolvet, måste vi kanske också göra en eller annan – lyhörd och respektfull men dock - korrigerings!

3 mot 4 eller 3 mot 3?

Jag vill avrunda med att berätta om ett par små iakttagelser som kan förgylla en balladdansares vardag och därmed rikta uppmärksamheten tillbaka på just steget.

Detta avsnitt innehåller en hel del rytmiska begrepp och kräver nog en del orientering i musikteoretisk terminologi.

Det vanliga när man dansar ballader är att själva sången går i 4-takt eller 2-takt, medan steget – 2+1 eller 4+2 om man så vill – bildar en slags 3-takt. Detta skapar en läcker spänning mellan sång och dans.

När jag började arbeta med ballader hörde jag visserligen talas om att det skulle finnas sådana vars frasering stämde med steget, men jag fann själv aldrig några sådana.

Nu händer det ju ibland att det dyker upp någon ballad som går i 3-takt. Hur gör man då med dansen? Jo det mest självklara är oftast att använda det vanliga steget, men istället för att låta varje tramp gå på en fjärdedels-

puls, så låter man vartannat steg gå på halvnot, vartannat på en fjärdedel. Man trampar helt enkelt 1 – 3 i tretakten!

Detta gick fint tyckte jag tills jag stötte på en tretaktsballad som det bara inte fungerade på: Tornbaggavisan, en "bromsen och flugan"-variant från Småland. Jag provade då (inkörd som jag är på den sydostsvenska slängpolskan) att i stället trampa ut alla 3-taktens pulsslåg, dvs. gå en fjärdedelpuls. Det fungerade! Och plötsligt, i denna åttondebaserade melodi med fraser byggda på två tretakter = 6 pulsslåg – så stämmer melodins frasering med steget. Jag hade hittat min första ballad där steg och frasering stämde överens! En liten, fin, lättlärd och lättåtkomlig ballad!

Jag blev naturligtvis nyfiken på om det fanns fler ballader av denna sort och drog mig till minnes att jag redan under tidigt 80-tal tyckt mig höra en dylik frasering i Vendla Johanssons insjungning av Magdalenavisan. Jag var dock osäker då Vendla sjöng med fermater och då denna ballad ju inte förknippas med dans. Jag lyssnade nu åter och stärktes i min hypotes, dessutom kollade jag med andra uppteckningar och fann att flera varianter var upptecknade i 3-takt och med 2-taktfraser. Så Vendla Johanssons Magdalenavisa ligger fint på stegfrasen och går utmärkt att dansa! Det kändes mycket högtidligt och lite sakralt när Magdalena plötsligt bjöd upp till dans...

Till sist

Låt oss fortsätta dansen och sången, hitta nya gullkorn i balladernas värld, hålla kontakten med varann men inte glömma att bjuda in alla dem som ännu inte fått uppleva balladens magi. Att alltför många inte har en aning om vad balladdans är för något blev tydligt i Östgöta Correspondentens rapportering från workshopen i balladdans vid Linköpings Folkmusikfestival 2007:

Fyra steg åt vänster, ett åt höger. ...ett stort gäng entusiaster passar på att lära sig medeltida balladdans. Lärarinnan Ulrika Gunnarsson sköter instruktionerna, ...och leder dessutom någon sorts allsång...

I fröjden eder alla dagar!

Balladens texter då och nu, i sång och i dans

Sven-Bertil Jansson

Dans och text

Att tala om texter på ett symposium som främst skall handla om dans är vanskligt, för att inte säga dumdrigt. För mig inställer det sig genast frågor som: har dansen någon fastställbar inverkan på texten? eller har texten någon fastställbar inverkan på dansens utförande? kan man säga att dansen individualiseras beroende på textens innehåll? går det över huvud taget att fastställa något närmare samband mellan en viss balladtext och den tillhörande dansen?

Och vidare: om man ser balladen i ett historiskt perspektiv, finns det då anledning att tro att förhållandet mellan text och dans under tidernas lopp alltid har varit likartat? För övrigt: vad vet vi om dansen och dess utförande i äldre tider och vad vet vi om texternas variation genom seklerna?

Min utgångspunkt för det här föredraget är textforskarens. Framför allt det faktum att jag under ett par decennier har sysslat med utgivningen av textmaterialet till Sveriges Medeltida Ballader. I anslutning till det arbetet gav jag också ut en bok om den svenska texttraditionen som jag gav titeln *Den levande balladen* (1999).

Avsikten med den boken var något som för balladforskare i allmänhet varit ganska främmande, nämligen att försöka följa på vilka sätt balladernas texter har kunnat hålla sig levande från århundrade till århundrade. Jag ville belysa hur många ballader djupt har engagerat de människor som en gång hört dem så att de själva länge velat bära dem med sig inombords. Sångarna har med tiden kunnat anpassa de texter de en gång lärt så att innehållet blivit tillämpligt på problem och situationer som gällde dem själva. Det är alltså fråga om den process som blir tydlig i texternas variationer inom en balladtyp och som har garanterat att vissa ballader har levt vidare i så stor utsträckning som de bevisligen har.

Min avsikt var alltså långt ifrån att skriva balladgenrens historia som helhet. Och jag är inte kompetent att yttra mig mer än mycket amatörmässigt om balladens melodier och tyvärr inte heller om dansens former och historia. Det här föredraget håller jag mycket för att själv försöka förstå texternas roll i förhållande till balladen i dans. Jag hoppas alltså att en diskussion skall kunna kasta lite ljus över den saken.

Nu är det ingen tvekan om att dansen verkligen har bidragit till att hålla balladen vid liv på Färöarna. Och det är ju bara där på de balladparadisiska och vindomsusade öarna i Atlanten som balladdansen lever idag. En grupp från Svenskt visarkiv tog sig för att vid ett besök där 1988 med egna ögon övertyga sig om att så faktiskt är fallet. Vi hade också möjlighet att efter bästa förmåga stappla runt i dansen vid ett par tillfällen. Vi kom glada hem därifrån andligen berikade, kroppsligen ganska berusade och lätt uppskrämda av luftgroparna kring flygplatsen.

Den treenighet som består av text, musik och dans var en gång en allmännare verklighet i Norden än nu, kan man anta. Även om långt ifrån alla ballader måste förmodas ha varit dansade. Erik Dal skriver i ett kapitel om Färöarna i sin forskningsöversikt över nordisk folkeviseforskning att av de tre balladelementen är det musiken som har haft minst betydelse för färingarna. Att texten upptar dem mycket, ja är "hele færødanens kærne", är däremot en given sak; det ser man av det engagemang med vilket de dansande följer handlingen med miner och åtbörder, med allvarligt släpande eller muntert trampande av de fasta dansstegen. Det framgår också av iveren att tillägna sig visa på visa, fastän melodistoffet är begränsat och dansen tämligen densamma oberoende av textstoffet.

Om detta är riktigt tycks det betyda att texten är ett väsentligt element i balladframförandet, och att det alltid bör ha varit så, där det över huvud taget dansats. Man tycks ha följt med i texten så att det lätt kunde iakttagas.

Jag skulle gärna vilja veta vilket sorts engagemang detta tyder på. Erik Dal skriver också om försångarens roll och om att försångarskapet förr i världen var ett aktat privilegium. Om någon kunde en visa som andra bara mindes omkvädet till, så såg han till att föredra den så sällan att ingen annan fick tillfälle att lära sig den. Repertoaren skall också ha varit

så stor att det bara var få visor som brukade sjungas mer än en gång om året, trots att dansen odlades regelbundet vintern igenom som tidsfördriv. Numera är det väl lite annorlunda. Repertoaren är mindre, åtminstone enligt Dal, och ett medvetet intresse för det gamla och tillgången till folkutgåvor av visorna gör att många dansande nu kan sjunga med i texterna.

Men hur det än är med den saken, måste man fråga sig vilken betydelse texten har haft (och har) i det kollektiva framförandet av ballader i dans. Kan den betydelsen jämföras med den vikt som man måste tillägga texten i de individuella framföranden som det bevarade dokumentationsmaterialet består av?

Nyare balladforskning

Forskningen om balladerna har i stor utsträckning handlat om deras äldsta stadium, det vill säga det som man vet minst om. Det är begripligt att intresset är stort för hur en sådan fascinerande genre har uppstått och spritt sig, att man velat undersöka sambandet med den fornnordiska diktningen, att man har övervägt förhållandet mellan främst Danmark och Tyskland och framför allt att man har försökt förstå hur dansen, musiken och texten står i relation till den franska höviska strömningen från 1100- och 1200-talen. Det är ju till sist det mäktiga franska inflytandet som förklarar balladens invandring och utveckling i Norden.

På senaste tiden har forskningen i hög grad handlat om att studera balladens sätt att berätta, om olika sätt att se på det man brukar kalla "formler", om sätten att bygga upp en balladtext med hjälp av mer eller mindre sinnrika paralleller och strukturella mönster. Studiet av de så kallade "episka formelerna" har i sin längst drivna form till och med lett till att man har velat hävda att det egentligen inte finns någonting som en speciell ballad. Det är tvärtom så att det hänger på hur en text är formad, med just episka formler, om man kan kalla den för ballad. Det kan alltså vara så att en textvariant av en balladtyp kan vara en exemplarisk ballad, medan en annan variant av samma typ inte kan anses duga som ballad. Det betyder också att texter som ursprungligen var av helt annat slag, till exempel visor om mord eller andra förskräckliga händelser, under tra-

derandets gång kan förvandlas till ballader genom att skickliga sångare gör bruk av episka formler och mönster.

Ballader utan dans

Allt det här är otvivelaktigt intressant. Men man kan också se det som att ett sådant studium av ett ovisst förflutet och av tekniska frågor för bort ifrån det som är det faktiskt existerande förrådet av ballader i olika versioner och varianter. Det var därför som jag i *Den levande balladen* fann det nödvändigt och givande att se närmare på det verkligt bevarade dokumentationsmaterialet i dess eget värde. Utan att låsa mig vid kravet på att texten skall ha vissa bestämda egenskaper för att komma i fråga som en variant av en balladtyp.

Nu är jag inte i stånd till att överblicka hela den nordiska balladtraditionen och dess hela bevarade material. Jag håller mig i stället till Sverige men vågar anta att det finns gott om paralleller också i de andra länderna. Förutsättningen är nu att det stora bevarade materialet är uppteckningar (och från senare tid också inspelningar) efter enskilda personer. Det är alltså fråga om visor som individer har tillägnat sig genom att lära sig dem från andra, oftast kanske efter äldre släktingar. Ingenting hindrar att visorna har sjungits i olika former av gemenskap på gårdarna, i arbete eller vid tillfällen för fest och avkoppling. Men det är tydligt att de enskilda sångarna har burit med sig visorna och på olika sätt gjort dem till sin egendom. Och det finns åtminstone för Sveriges del inte mycket som talar för att de skulle ha framförts i samband med dans.

Det kan vara givande att utgå från en så till synes ytlig företeelse som texternas längd. Man läser överallt att de färöiska visorna som dansas gärna omfattar ett tresiffrigt strofantal, i varje fall att de är mycket långa, och att detta faktum har med just dansen att göra. Hur man skall förstå det är jag inte riktigt klar över, annat än att det givetvis inte är någon större vits att börja en dans om den tar slut snabbt, till exempel efter bara 10–12 strofer. Det är väl så att den inlevelse som snart blir fallet när man börjat dansa kräver att få bestå ett ordentligt tag, om man inte skall uppleva ett obehagligt snabbt uppvaknande. Men jag undrar ändå vilken betydelse texten har i det här sammanhanget.

Som en sidoparallell skall jag ta upp ett fall i den svenska balladtraditionen som jag använt mig av vid ett tidigare tillfälle. Det är en jämförelse mellan olika utformningar av balladen SMB 15 *Redebold och Guldborg*. Bland dem som sjöng denna ballad fanns två av den svenska traditionens främsta sångerskor. Den ena var bondhustrun Ingjerd Gunnarsdotter från Västergötland som var född alldeles i början av 1600-talet och är den äldsta till namnet kända balladsångerskan i Sverige. Den andra var mamsell Beata Memsen, en ogift äldre kvinna som var född 1742 och bland annat levde en tid i den bekante samlaren L. F. Rääfs hem i Östergötland.

Det intressanta är den stora skillnaden i omfång mellan de två kvinnornas framföranden. Ingjerd berättar sin historia med 17 strofer, Beata däremot behöver inte mindre än 57 strofer, alltså mer än tredubbelt så många. Ändå kan man utan vidare säga att de berättar samma skeende. Kärnan i denna ballad är följande: Redebold övertalar Guldborg att rymma med honom. De ger sig iväg, kommer till en rosenlund där de vilar. Representanter för Guldborgs släkt förföljer dem. När det är uppenbart att det kommer att bli en våldsam konfrontation ber Redebold Guldborg att inte nämna hans namn. Men i striden går Redebold så hårt åt hennes närmaste att hon ber honom att lugna sig, och då råkar hon nämna hans namn. Då såras han allvarligt. De kan ändå ta sig till Redebolds hem, där de båda dör.

Ingjerd's korta version berättar mycket effektivt och utan utbroderingar den tragiska historien. Att Beata behöver 40 strofer mer än Ingjerd förklaras av att hon lägger in scener som saknas hos föregångaren och framför allt av att hon visar en påtaglig lust att förlänga vissa delar av skeendet, och det är just det som gör hennes version så intressant.

Hos Ingjerd kommer de två till rosenlunden redan i str. 4. Beata förlänger preludierna på olika sätt och, vilket är det viktigaste, tillfogar två scener som saknas hos Ingjerd. Först kommer de till borgareled och vem står där och hänger om inte Guldborgs far, i sammanhanget en synnerligen betydelsefull person. Han frågar Redebold var han har tagit sin lilla smådräng, varav man förstår att Guldborg är förklädd till man. Det tar hela sju strofer för att Redebold skall kunna förklara att hans följeslagare

inte är mannens dotter vilket denne misstänker; Redebold får också lova att inte fara illa med smådrängen.

Men inte heller efter denna scen kommer de två till rosenlunden dit Ingierd nådde redan i str. 4. Nej, samma scen upprepas men då är det Guldborgs fem bröder som dyker upp och ställer samma fråga till Redebold varpå denne kommer med samma förklaring i liknande, men inte identiska, formuleringar som de citerade. De kommer alltså undan igen, men när de nu verkligen når fram till rosenlunden är vi redan framme vid str. 27 och då var Ingierds text för länge sedan slut!

Att Beatas text blir så mycket som 40 strofer längre än Ingierds beror också på andra omständigheter, men jag ska inte fördjupa mig i flera detaljer. Det viktigaste kan redan ses av det här exemplet. Man ser att mam-sell Beata har en fantastisk förmåga att ta fram vad man kan kalla typiska balladeska formuleringar. På ett sätt kunde man säga att hennes version är en uttunnad variant av Ingierds, eftersom Ingierd är så mycket mera koncentrerad och ordknapp samtidigt som hon får med allt väsentligt. Men – menar jag – Beatas metod är ingen förfallsföreteelse. För hon är ingalunda godtycklig när hon väljer sätt att tänja ut sin berättelse.

Det hon gör är i stället att stryka under den tankemässiga grund som visan bygger på. *Redebold och Guldborg* hör till de ballader som behandlar konflikten mellan individens begär eller känslans anspråk gentemot samhällets, det vill säga släktens krav på den enskilda medlemmen att ingå äktenskap och ta ansvar. Guldborg är den giftasmogna kvinnan (man kan gott tänka sig att hon redan är bortlovad till en man) som ändå låter sig övertalas att fly undan släktens band för att förena sig med en annan. Vad som händer då är att familjen mobiliserar för att återföra henne på rätt väg och se till att förföraren undanröjs. Och man ser nu att Beatas förlängning av berättelsen sätter in just på den centrala punkten. Hon skickar ut fadern för att kontrollera om Redebold har rent mjöl i påsen. När fadern inte direkt kan avslöja Redebold ber han honom i alla fall att ta väl hand om smådrängen, ifall det verkligen skulle vara dottern. Därpå skickar hon ut hennes fem bröder i samma syfte – med samma resultat.

När släkten inte lyckas stoppa utbrytningen fortsätter förföljandet till rosenlunden. Nu är släktuppbådet stort, men ändå klarar sig Redebold

bra. Och det uppstår en känslig situation. Guldborg ser att hennes familj, ja hennes egen far, är hotad med undergång genom den tappre Redebold. Hon försöker då få denne att besinna sig. Hon protesterar mot Redebolds beteende fastän hon också står på hans sida. Genom att nämnan- det av hans namn magiskt avgör hans öde slipper hon uttryckligen ta det definitiva beslutet att desavouera den ena parten.

Men i och med det blir tragiken fullständig. Släkten har lidit ett svårt nederlag, men Guldborg följer ändå den sårade gärningsmannen Redebold hem. Båda dör, det kan inte sluta på annat sätt. Den samhälleliga harmonin är förstörd.

Vad Beata Memsens version visar är att sångerskan har förstått den underliggande meningen med denna ballad. Hennes utvidgningar sätter in på rätt plats. Uppenbart är att hon bär på ett ansenligt förråd av balladtypiska scener, formler och andra formuleringar som hon kan ta ur när det behövs. Man ser till exempel att hon kan tillämpa vad vi brukar kalla *incremental repetition*, det vill säga upprepa exempelvis hela strofer med en liten variation i radsluten.

Vad jag först och främst vill ha sagt med den här analysen av *Redebold och Gullborg* är att visan bygger på en konflikt som starkt har berört dem som sjungit den. Och att visans längd i Beatas fall kan förklaras med att hon personligen har engagerat sig starkt i den tragiska historien. På samma sätt menar jag att det faktum att vi har ett så stort antal bevarade versioner av olika ballader förklaras av att de har omhuldats av enskilda människor och att på det sättet två förhållanden gäller: För det första har ett redan ålderstiget mönster bevarats, för det andra har det gamla fått en annan utformning som har anpassat berättelsen till nya samhälls- somständigheter.

Dansballadens texter

Om man ser till hela det bevarade dokumentationsmaterialet till en viss balladtyp, så finner man flera ganska olika utformningar av samma historia. Skillnaderna mellan de olika varianterna har uppkommit genom att enskilda sångare har haft förmågan att återge men samtidigt omgestalta det de lärt sig. Nu frågar jag mig: Hade samma sak kunnat ske om bal-

ladens liv varit beroende av att den framfördes i kollektiv dans? Det är här min tidigare fråga kommer in: Vilket slags engagemang är det som lever i dansen? Jag ska nu våga framföra några hypoteser för danskunniga deltagare i symposiet att diskutera eller, om ni tycker, smula sönder och fördöma.

Det man läser om de dansandes inlevelse i balladens handling (med miner, åtbörder och olika sätt att trampa och röra sig) ger mig intrycket att gälla det yttre skeendet, alltså spänningen och dramatiken i det som ytligt händer. Det är också förståeligt, det är någonting som alla i ett visst ögonblick kan vara eniga om; man kan vara ense om att ta ställning i en fight, att hålla på hjälten, att få hjärtat i halsgropen när det ser kritiskt ut för den gode, att andas lättare när det rätta segrar och så vidare. Det är alltså en inlevelse i ett äventyr. Men när alla som har samlats till att framföra en ballad och alla har sina egna förutsättningar och personliga upplevelser bakom sig, kan inte gärna vars och ens relation till det balladen berättar komma till iakttagbart uttryck. Balladens text, om den ens är avlyssningsbar i dansandet, kan därför inte gärna ge uttryck för en intimare förtrogenhet med det som den förmedlar. En förvandlande kraft kan inte sätta in som det har gjort i mamsell Memsens fall.

Frågan är då vad detta betyder för balladen i stort. Måste det inte vara så att själva dansen innebär att en viss variant av en ballads text fryses och inom en viss region förhindrar att andra varianter gör sig gällande? Och medför inte detta att det är just en yttlig utformning av texten som kommer till uttryck? Betyder det i sin tur inte att dansen i praktiken kommer att förhindra att balladerna kommer att leva ett starkt, omformande liv inom engagerade människor som verkligen har gjort erfarenheter vilka de kan uppfatta som analoga med det som vissa ballader, grundade på förhållanden i en fjärran tid, berättar om?

När har jag har kommit så här långt i mitt filosoferande om balladdansens texter måste jag erkänna att jag börjar skämmas lite. Jag kommer att tänka på en färöisk forskare som Svenskt visarkiv kände väl, nämligen Mortan Nolsøe. I artikeln "The Heroic Ballad in Faroese Tradition" (1987) nämner han att den kände norske forskaren Knut Liestøl uttryckt åsikten att dansfunktionen har haft "a detrimental influence on the texts

of the ballads". Eftersom man har haft en förkärlek för att dansa har man förlängt texterna genom att bruka parallella och stereotypa strofer. På det sättet har många färöballader blivit långt utdragna och urvattnade. Därigenom har texterna förlorat i poetiskt värde och det individuellt väsentliga i ett ämne har undertryckts. Till en viss del låter det här ju alltför likt det jag själv talade om nyss.

Mortan nämner sedan att den inte mindre kände Jan de Vries betecknade den färöiske balladdiktaren som en "vissmed", snarare än en diktare. Det gjorde han i en tidskrift vars redaktör gick emot påståendet och anförde några yttranden från kända utmärkta färöiska ledare av balladdans. Av dessa framgår att dansande och även personer som bevittnat dans hade upplevt ögonblick av något som de rent av kallade helighet; exempel gavs bland annat från en danssituation i anslutning till en grindvals-jakt. Ett annat exempel beskrivs från en åttaårings perspektiv (han skulle senare bli en balladsångare själv): han iakttog gamla storvuxna vitskägiga män som han var rädd att gå nära, inte utan orsak. De trampade hårt i golvet, ibland for deras händer upp över huvudena, de hoppade nästan upp till taket, ögonen lågade, det var som om de skickade ut gnistor. Efter dansen satt de och hämtade andan och var lugna och vänliga och diskuterade handlingen i den ballad de just dansat.

Hur skulle jag kunna påstå något annat än att detta tyder på ett engagemang i texterna som har förstärkts i dansen och är högst levande. Det som ändå blir kvar i mig som en fråga är: Kan man fortfarande yttra sig på samma sätt om balladen i dans? Eller är det ett passerat stadium, i så fall saligt i åminnelse? Och är det någon avgörande skillnad mellan balladen i kollektiv dans och balladen i individuell sång? För vems engagemang är det som uttrycks i en danssituation där människor med olika erfarenheter möts? Måste vi kanske tala om två sorters ballader som inte riktigt är samma visor? Åsikten att dansen har varit skadlig för texten anser jag däremot vara nonsens. Den är grundad på en förutfattad mening om vad en ballad är, nämligen en förstelnad konstruktion. Inte en levande angelägenhet för människor som har intresserat sig och intresserar sig för den.

Till sist vill jag tillägga att mina ord här inte skall ses som ett inlägg i debatten om Thorkild Knudsens syn på balladen. I *Sumlen* 1979 invände

Eyðun Andreassen mot Knudsens uppfattning att det i Danmark och på Färöarna har existerat två parallella former av ballader, en sjungen i kedjedans, en annan sjungen som underhållning vid arbete – båda med sina speciella karakteristika. Jag är – trots min fråga ovan – enig med Andreassen om att det inte finns någon anledning att räkna med två i grunden olika former. Mitt intresse ligger på vad som sker med texterna under skilda former av framföranden; olikheterna därvidlag har med människors erfarenheter att göra och har som en förutsättning att balladen ändå genremässigt är enhetlig.

Litteratur

- Andreassen, Eyðun, "Dansens og arbejdets vise – samme vise med forskellig form?"
Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning. Svenskt visarkiv, Stockholm 1979.
- Dal, Erik, *Nordisk folkviseforskning siden 1800. Omrids af text- og melodistudiets historie og problemer især i Danmark*. København 1956.
- Jansson, Sven-Bertil, *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm 1999.
- Nolsøe, Mortan, "The Heroic Ballad in Faroese Tradition". I: *The Heroic Process. Form, Function and Fantasy in Folk Epic. The Proceedings of the International Folk Epic Conference University College of Dublin 2–6 September 1985*. Ed. by Bo Almqvist et als. Dublin 1987.
- Sveriges Medeltida Ballader, bd 1. Naturmytiska visor*. Svenskt visarkiv, Stockholm 1983.

Ballader i Sverige på 2000-talet

Mats Nilsson

Materialet

Ballad kan ses om en kombination av vistext, sång/musik och dans. Om vi ser på ballader på detta sätt, som dans ackompanjerad av sång, blir frågan om alla de fyra följande exempel kan räknas som ballad.¹

- * Dans från Namibia på en scen i Paris ca 1995. En kvinna dansar med markerade steg och fotstamp, en annan ackompanjerar på trumma och en tredje sjunger/artikulerar ljud och visslar till.
- * Ett avsnitt ur Bachs "Grosse Messe" på SVT, inspelat på operan i Leipzig 2007. Dansarnas rörelser följer musiken från orkestern och sången från kören på olika sätt. När det exempelvis dansas ett solo sjungs det också ett solo.
- * Danser efter Inez Mallander, inspelade i Göteborg 1989. Till sången från en gammal filmmelodi, "Nu smäller det i seglen..." dansas en koreografi av Mallander.
- * En grupp från Färöarna dansar en ballad under Nordlek 1992 i Linköping. I en sluten ring dansas branlesteg och i omkvädet görs en kort dans runt på stället med egen danspartner.

De flesta utövare idag ser inte alla dessa sång- och danskombinationer som ballad. Det sista exemplet är det de flesta räknar som en "äkta ballad", det vill säga den klassiska och kanoniserade versionen. Nedanstående figur är ett sätt att se på balladens och andra sång- och danskombinationers huvuddelar.

BALLAD			
	Visa	Musik/sång	Dans
Medium	<i>text</i>	<i>ljud</i>	<i>rörelse</i>
Transkript	<i>skrift</i>	<i>noter</i>	<i>notation</i>
Funktion	<i>"flow"</i>		

1 Under konferensen i Stockholm visades korta videosekvenser med dessa fyra exempel.

Balladen består alltså av de tre delarna vistext, sång/musik och dansrörelser. I det idealtypiska fallet ska dansarna sjunga och dansa samtidigt. Dessutom ska det vara en försångare som sjunger verserna men alla dansare ska sjunga med i omkvädet, refrängen. Förutom dessa tre delar ser jag dessutom "ballad" som en funktion, något som har med meningen och betydelsen för de som medverkar att göra, där nöje och umgänge blir kodord. Att känna "flow" blir det högsta målet att uppnå med kombinationen sång och dans. Kortfattat kan vi säga att flow uppkommer när de dansande slutar tänka och helheten bara "händer", dansandet och sjungandet pågår av sig själv.

Parallella kunskaper

Själva balladens material består som jag ser det alltså av tre delar, text, ljud och rörelser. Av dessa har framför allt texten traderats i sång- och körsammanhang och texterna har utforskats som en form av egen artefakt eller konstprodukt. Men kunskapen om hur hela materialet, dvs alla tre delarna tillsammans, brukas och "görs" som något integrerat och inte som text, sång och dans för sig, är en egen kunskap. Denna "görandets" kunskap är parallell med, men som kunskap skild från, kunskapen om själva materialet i sig. Att sjunga och dansa en ballad är inte det samma som att kunna texterna, melodierna och dansstegen var för sig, utan snarare att kunna få dessa tre att fungera tillsammans. Kunskapen att kunna *göra något av* materialet är en annan kunskap än *att kunna* materialet.

När sjungandet och dansandet noterats, dokumenterats och "artefakterats" frigörs det från själva användandet av materialet, i detta fall balladdansandet. Sången skrivs ned som text och frigörs från musiken, samtidigt som både text och musik frigörs från dansen. Vi får tre delar som står bredvid varandra; texten, sången/musiken och dansen. Frågan är egentligen om ballad som helhet finns i dessa delar när de inte görs tillsammans. Åtminstone om vi definierar ballad som ett slags sångdans, dansade sång, där dansarna själva deltar i sjungandet.

Balladdans idag?

Sjungs ballader idag? Ja, och ordet finns också inom andra musikgenrer som exempelvis "rockballad". Spelas ballader idag? Nja, jag vet inte. Musiken har som det verkar aldrig varit bärande vad gäller ballader. Dansas det ballader idag? Nja, det verkar inte så. Åtminstone är det svårt, för att inte säga omöjligt att hitta dansarna.

Nja, också därför att jag inte, ännu inte är det bäst att tillägga, upplevt lyftet, flow, i en balladdans på många år. Under slutet av 1970-talet och början av 1980-talet hände det att det dansades ballad så att taket lyfte. Bland annat i Tórshavn Olavsvakan 1979. Något liknande upplevde jag också under denna tid när någon i mitt kamratgäng fyllde år eller gifte sig. Då gjorde vi nya personliga texter, travestier på av oss kända ballader som vi dansade och sjöng med festfolket. Tyvärr blev detta balladdansande inte dokumenterat, men möjligen finns texterna kvar i någons byrålåda. Här kunde forskningen kring ballader kanske göra en insats och samla in och analysera dessa texter och detta sätt att använda balladerna.

Det finns ingen revivalrörelse som sysslar med balladdansandet i likhet med vad som är fallet med polskedansandet. Möjligen fanns det ett embryo på 1970-talet, men det blev aldrig någon fortsättning av detta så vitt jag vet. I så fall sker det i andra slutna grupper, som jag och de flesta inte känner till. Det finns heller inget (möjligen ett marginellt) balladdansande inom folkdansrörelsen eller danshusrörelsen. Och om det finns i dessa föreningsmiljöer är troligen själva performansen, framförandet, fokuserad mer på uppvisning för åskådare än på de medverkandes eget flow. Även här skulle dagens balladforskning kunna intressera sig för frågan om, hur och var balladdansandet finns. Den är värd en empirisk undersökning.

Enkelt men svårt

Dans kräver relativt många människor, en kritisk massa, för att det ska bli ett dansandet. Om det är för få personer som ska dansa och samtidigt sjunga, blir det inget "tryck", igen volym i sången och ingen lång, böljande kedja av dansen. Även om det finns en kritisk massa, en större

mängd människor som fyller lokalen, blir det oftast ändå ingen *dans* av balladsjungandet om inte de enkla delarna smälts ihop. För trots att balladdans i grunden är något enkelt, fodras det för att dansandet ska fungera att dansarna är överens om just de enkla grunderna och hur de kan/bör utföras.

* Om för många inte kan balladens "idé" blir det bara gående till sång.

* Om för många inte kan, internaliserat, rörelsen blir dansandet fort "stelt och tråkigt".

* Om för många inte kan omkvädet lyfter dansandet inte.

En viktig del av balladdansandet, alltså sången och dansen tillsammans, är "överlappningen" mellan vers och omkväde, det som ger en speciell suggestion. Här skapas i kombination med leken av det enkla danssteget skillnaden mellan tråkig och meditativ dans. Sången drivs av repetitivitet och överlappning, dansen av monotoni, tillsammans skapar detta en speciell suggestion och flow. Det vill säga om *alla* eller de allra flesta medverkande är med på noterna.

Ballad dansas i stor sett alltid i en stor ring, eller snarare kedja, där de dansande står sida vid sida vända mot ringens mitt. Danssteget i balladdansen är som sagt enkelt, det så kallade enkel branle verkar dominera. Kort kan man beskriva det som "två steg på vänster och ett på höger fot" sidleds åt vänster. Detta kan rörelsemässigt kännas som, ses som en sidleds foxtrot. Därmed har jag *inte* påstått att det finns ett historiskt samband mellan balladdansandet och foxtrot (mig veterligen är det inte undersökt, hypotesen bör gå att testa) – annat än möjligen i danskänslan, som alltså kan ses som något gemensamt för både ballad och foxtrot. Balladdans med flyt i och att flyta omkring i en foxtrot är känslomässiga, intima upplevelser tillsammans med andra människor i rörelser till musik.

Dansas ballader idag?

Jag vet inte säkert svaret på denna fråga, men det är svårt att idag hittat balladen dansad i sin klassiska form: kedjedans, branlesteg, lång flrepisk sång med växelsjungande, repetitiv och i viss mening monotont, suggererande dansande. Jag förmodar att den finns och utövas någonstans,

men för att svara på var och av vem krävs mer arbete och ytterligare forskning. På medeltidsfestivaler finns åtminstone långdans i branleform, kanske också med sång till, något som det vore intressant att titta närmare på i detta sammanhang.

Däremot vill jag påstå, att om vi vidgar betydelsen av sång och dans från att enbart gälla den klassiska balladen, kan vi idag definitivt uppleva samma flow och finna liknande dansidéer i andra dansformer. Där jag senast själv upplevt samma känsla, samma inlevelse och idé i modernare utformning var på Scandinavium i Göteborg, närmare bestämt fredagen den 2 november 2007. Tillsammans med cirka 7000 andra väst- och sydsvenskar! Till musiken och sången dansades "två på vänster, en på höger" – foxtrot. Minst hälften av alla närvarande dansade till Benny Andersson Orkester och sjöng med i Tommy Körbergs version av "Gamle Svarten".

Jag har heller inte särskilt svårt se ett disco/klubb-dansgolv framför mig med hoppande dansande ungdomar, som sjunger med i sina favoritlåtar. Eller för den delen hel- och halvgamla "ungdomar" som på olika sätt rör sig och sjunger med när Bruce Springsteen framträder på Globen eller Ullevi. Men är det balladdans? Nja, knappast i en snävare mening, men det är ju faktiskt möjligt att man sjunger med och rör sig till en rockig ballad. Även om det verkar långt från den klassiska balladen, handlar faktiskt både färöisk ballad och dansen på Scandinavium och om människor som med inlevelse sjunger och dansar samtidigt i själva aktiviteten. Och det är väl det det bör handla om, eller hur?



Belägg för *tospring* och *trendans* markerade med cirkel. Munkarna dansade i Esbjerg.
Skiss 1:1 500 000. NSH.

Kædedans i Danmark

Lene Halskov Hansen

Et udvalg af kilder og optegnelser der kan belyse den danske kædedanstradition

Som en del af et igangværende ballade- og kædedansprojekt på Dansk Folkemindesamling i København gennemgår jeg kilder der kan belyse den danske kædedanstradition til såvel instrumentalmusik som sang. Projektet tager udgangspunkt i 1800-1900-tallets balladesangere og kædedansere og følger derfra både tråde tilbage i tiden og frem.

Baggrunden for at tage emnet "kædedans i Danmark" op er at det ikke er almindeligt kendt at også vi – ligesom færingerne og andre folk rundt om i verden i dag – har danset kædedans for bare hundrede år siden. Kædedans i Danmark nævnes i forbindelse med ballader og i meget generelle vendinger. Om end ikke alle forskere er enige, er det en udbredt opfattelse at "man sang ballader til kædedans i middelalderen". I fag- og undervisningslitteratur citeres typisk et par udenlandske kilder om dans, et par balladevers om dans, og der henvises til dansefrisen i Ørslev kirke fra o. 1325 og til den færøske kvaddans i dag. Ikke til den hjemlige kædedanstradition. De danske kilder er ganske rigtigt få og flere af dem upræcise, men de kan tilsammen give os et indblik i en dansetradition der blandt andet omfatter balladesang til kædedans. Vi skal tilbage til 1917 for at finde en forholdsvis samlet præsentation af et relevant kildemateriale¹. Dette kildemateriale trænger både til en opdatering, en kritisk gennemgang og til at blive gjort lettilgængeligt. Jeg skal i det følgende præsentere nogle af disse beskrivelser og beretninger om kædedans(e) i Danmark.

Trendansen på Mandø

Der er ét sted i Danmark hvor vi med sikkerhed ved at der blev danset kædedans til skæmteviser. Det drejer sig om den lille vadehavsø Mandø



Den berømte dansefrise fra Ørslev kirke på Sydsjælland, ca 1325.

der ligger ud for den sønderjyske vestkyst.

Dansen er første gang beskrevet i 1916 af folk fra naboøen Fanø som fortalte til arkivar Grüner-Nielsen at de havde set mandøboerne danse en kredsdans hvor det så ud som om "herrerne med knæet sparkede damerne i enden"². Grüner-Nielsen besøgte siden hen øen to gange med en ung studerende, J. Egedal.

Trendansen – eller *tripdansen* som de unge kaldte den – dances i sluttet ring og har fem trin. Hver danser holder sin højre hånd bag på sin lænd og venstre hånd i den forandansendes højre hånd. De begynder med venstre ben og danser fire gangtrin lidt skråt mod venstre og hopper derefter fra højre ben ind mod midten med hoften skudt godt frem. Venstre ben støtter mod gulvet når de lander igen på højre ben³.

Mandøboerne sang to skæmteviser til dansen "De otte bejlere" og "Katten i sækken". Selv de gamle på øen kunne ikke huske at der var blevet sunget andre end de to viser til dansen. Begge viser kendes fra andre kilder tilbage til 1700-tallet⁴. I 1953 besøgte en gruppe folkedansere Mandø, og de optegnede også *trendansen*. Det lyder til at dansen på dette tidspunkt var gået ud af brug, men beboerne dansede for folkedanserne, som også selv fik lært den. Dansen er nu lidt anderledes. Den består stadig af fem trin, men der dances nu kun tre gangtrin før de tager et trin ind mod midten og dernæst hopper – i stedet for at springe ind mod midten på det sidste trin⁵.

I 1978 besøgte en gruppe folkemusikinteresserede Mandø, hvor de mødte et par af de gamle som kunne huske at der engang blev danset *trendans*. De viste dansen for de intreresserede besøgende, men på en tredje måde. I stedet for at bevæge sig ind mod midten, svingede de venstre ben ind foran højre ben og gav et hop⁶. Måske en praktisk variationsmulighed hvis man er blevet for gammel til at hoppe ind mod midten?

Ved variationer i melodi-, tekst- og danseoptegnelser rejser spørgsmålet sig ofte om forskellene skyldes optegneren eller udøverne. I dette tilfælde antager jeg at det er dansen der har skiftet varig eller midlertidig karakter, men jeg skal ikke komme nærmere ind på problematikken her.

Tospring

Vi har et lidt større materiale om den kædedans der for det meste kaldes *tospring*, og som i sine grundtrin svarer til bl.a. den færøske kvaddans.

Jeg har i skrivende stund kendskab til omkring 25 beskrivelser af tospring samt 4 melodioptegnelser som refererer til perioden omkring 1850'erne til hen imod 1900. Den blev danset til instrumentalmusik ofte med et dansevers, og altså ikke til skæmteviser eller andre typer ballader.

De fleste optegnelser fortæller at tospring blev brugt ved bryllupper, gerne på andendagen hvor musikken spillede op og samlede hele bryllupsselskabet i en lang åben kæde med musikken i spidsen. Kæden dansede så hen til en eller flere nabogårde hvor man f.eks. dansede ud og ind af alle rummene inden man fortsatte videre til næste gård eller tilbage til bryllupsgården.

Undervejs i dansen, eller som en pause, kunne der blive skænket brændevin og serveret småkager. Der var også gerne arrangeret forskellige former for løjer og optrin. F.eks. kunne der ankomme en mand udklædt som admiral, ridende baglæns på en ko hvis horn var udsmykkede med alt muligt tingeltangel. Admiralen udkæmpede da et slag mod nogle mænd og faldt til sidst af koen og blev efterladt på "slagmarken". Det var gerne spillemændene der stod bag løjerne, og der blev senere indsamlet penge til dem. Når danserne efter nogle timer nåede tilbage til bryllups-

gården, var bordene dækkede op og der var klar til spisning.

Der er både beskrivelser af at *tospring* bevægede sig mod højre og mod venstre. Den beskrives generelt som en ret livlig, hoppende og springende dans. En optegner (Palle Fløe) skriver at det er "en ganske ejendommelig dans, hvis man ellers kan kalde den en dans". Han tilføjer dog senere at "af de ældre udføres dansen meget alvorligt og ikke uden ynde"⁸.

En kilde der næsten er for god til at være sand

I 1870 sendte en fru Katrine Høeg-Høyer (født 1817) et par balladetekster til Svend Grundtvig og tilføjede at hun havde "trådt dansen" efter viserne i sit barndomshjem. Ved en anden lejlighed oplyste hun at hendes far "dansede efter kæmpeviserne hjemme i Ugilt præstegård"⁹ – og så er vi tilbage til engang i slutningen af 1700-tallet.

Spørgsmålet er om der er tale om en traditionel skik, eller om faren der var præst og ud af den adelige slægt Høeg, enten har ladet sig inspirere af færøske dansere eller af forestillingen om den fine adel der i middelalderen dansede kædedans? Det ved vi ikke. Vi har imidlertid en beskrivelse af beboerne på den lille ø Fur, sydvest for Vendsyssel hvor familien Høeg kom fra.

Fur

I 1768 skrev Erik Pontoppidan i *Den Danske Atlas* om beboerne på øen Fur:

Ved deres Bryllupper og Samquem finder man dem anstændig lystige, de bruge ingen instrumentalmusik, men fornøje sig med at danse efter Sang, da både Kvinde- og Mandskønnet synger med alle vel, og erindre deres Forfædres Bedrifter ved gamle Kæmpe- og andre Viser¹⁰.

Det kunne lyde som om furboerne har sunget ballader til kædedans, men ordet kædedans, ringdans eller runddans nævnes ikke. Desuden har man også sunget til flere andre typer danse end kædedans. Eksempelvis skiftedes danserne til at stille sig op og synge til dans ved ballerne, hvis de ikke havde råd til en spillemand.

Herberg-skrep eller toespring

Det sidste kildemateriale jeg vil komme ind på, er hentet fra en ordbog over det danske folkemål som aldrig blev udgivet, men som findes i håndskrift på det kongelige bibliotek. Ordene blev samlet ind fra forskellige områder af landet i perioden 1697-1700¹¹.

Et af ordene i ordbogen er *Herberg-skrep* – en "runde-dans" der bl.a. også benævnes *toespring*. Der kan således i grundtrinene være tale om den samme *tospring* som jeg tidligere har beskrevet i denne artikel, og som der findes en del optegnelser af i nogenlunde samme område som der her er tale om. *Herberg-skrep*, eller *toespring*, blev danset mange steder i landet, men især i sognene Sønder- og Nørre Bork i det sydlige Vestjylland. Disse folk kan både "træde en Dans og løfte en Kvaj; thi denne Dans trædes efter adskillige Gammenskvaj med sine Bikvaj, Omkvaj og Gjenkvaj". Jeg formoder at gjenkvaj betyder gentagelser. Og at gammenskvaj er skæmteviser.

Dansetrinene beskrives ikke, men allerede i 1626 nævnes *harboskrep*. Her oversat fra latin af Grüner-Nielsen: "Danser harboskrep udi en lang rad og haver et håndklæde (en vante) imellem sig"¹².

De ældste kilder

De ældre kilder bliver herefter endnu mere uklare omkring hvilken type dans og hvilke typer viser der er tale om. De er stadig relevante at inddrage i belysningen af kædedans i Danmark, men jeg vil her blot citere den ældste danske skriftlige kilde om dans som stammer fra abbed Vilhelm der omkring 1175 beretter om de ustyrlige munke på Eskilsø i Roskilde fjord:

På de årlige højtider kom talrige lægfolk af munkenes slægt ifølge med kvinder på besøg i klosteret for at fejre højtiderne i forening med dem. I refektoriet holdt de så gilde, mænd og kvinder sammen, drak sig fulde og opførte runddans, hvortil de sang¹³.

Hvad de sang, ved vi ikke, men det er før balladens tid.

Nogle personlige betragtninger om at hente kædedansen fra arkivet og ud på dansegulvet

Lidt historie

I forbindelse med folkemusikbølgen i 1970'erne blev danske ballader og kædedanse hentet fra arkiverne og ud på gulvet. Udspillet kom i første omgang fra "Folkemusikhuset i Hogager", som dengang var en nyoprettet afdeling af Dansk Folkemindesamling og samtidig en selvejende institution. Folkemusikhuset i Hogager havde en kulturpolitisk dagsorden og agerede bl.a. som mødested for traditionelle spillemænd, sangere og dansere og den nye generation af folkemusikinteresserede. Som et eksperiment lærte lederen af Folkemusikhuset, Thorkild Knudsen, sig en dansk ballade og satte en kædedans i gang for at se om det kunne have interesse. I løbet af et par år havde både ideen med at synge ballader til kædedans og ideen med at etablere lokale folkemusikhuse spredt sig rundt i landet.

De lokale folkemusikhuse var ikke institutioner, men folkemusikinteresserede som organiserede forskellige former for sammenkomster, kurser, arbejdsgrupper osv. Det var et ret stærkt folkemusikmiljø som fra midten af 1970'erne til op i 1980'erne havde fokus på at skabe mødesteder "på gulvet" mere end på sceneoptræden. Ballader og kædedans fik en mere eller mindre selvfølkelig plads både i og uden for folkemusikmiljøet i disse år.

I takt med at folkemusikbølgen dalede i løbet 1980'erne, svandt også udbredelsen og brugen af kædedans og ballader ind, men findes stadig rundt omkring i landet i "balladegrupper", ved tilbagevendende "balladetræf", kurser, eller de indgår i såvel formelle som uformelle (folkemusik-) sammenkomster, hvor ikke mindst interessen blandt de unge synes voksende (tror jeg nok). På folkemusiklinjen på Det Fynske Musikonservatorium i Odense er ballader og kædedans en obligatorisk del af undervisningen.

Trin eller dans

I 1975 slog balladerne for alvor slog igennem som en musikalsk udtryks- og samværsform. Især kvinderne tog dem til sig, men det er en historie

for sig. I begyndelsen blev kædedansen holdt i live af en umiddelbar be-
gejstring og den ukendte oplevelse af at danse tæt sammen i en kæde
og synge hinanden lige ind i hovedet. Men efterhånden som den første
umiddelbare begejstring lagde sig, blev det mærkbart at der manglede
dans i trinene – og fortælling i balladesangen. Men hvad gør man når
man ikke har en "læremester" ved hånden?

Det færøske danseudtryk lå lige for, men i stedet for at forsøge at
"adoptere" dette danseudtryk som er så tæt knyttet til netop de færøske
kvad, arbejdede Folkemusikhuset i Hogager i en årrække med at hente
danseudtryk, bevægelser og rytmer fra traditionelle danske dansere og
overføre dem til kædedansen. Danseøvelserne er i rimeligt stort omfang
blevet brugt ved kurser rundt om i landet. Mange dansede bare, mens
andre øvede sig på dansebevægelser og variationsmuligheder. Men øvel-
ser kan som bekendt ligeså vel føre til et levende som et stift resultat. Og
hvis ikke udspillet – musikken eller sangen – er levende, så har danserne
ikke mange chancer for at få dans ud af trinene.

Den grundlæggende fælles rytmeformelse, som giver oplevelsen
af at "have et fælles fodslag i kæden" samt sammensmeltningen mellem
den fortællende balladesang og danserytmen, det har vi generelt ikke fat-
tet med vores krop i den danske kædedans. Personligt har jeg kun ople-
vet det midt i en kæde af færøske, kurdiske eller bretonske dansere som
er vokset op med kædedans.

Måske er det med kædedansen som med de helt enkle ballademelo-
dier der består af bare 4-5 toner. Man skal for alvor ville noget med dem
(citeret frit efter Atrid Nora Ressem, Norsk Visearkiv, ved en nordisk
konference 2007), og man skal både bagom og rundt om de enkle trin og
toner før der kommer dans og musik ud af dem. Fanger man grundlaget
og lærer at bevæge sig rundt inden for rammen, så er der til gengæld rige
muligheder for variationer – og dans.

Hvornår begynder dansen?

Jeg sad engang og så på en videooptagelse af nogle danskboende vlachere
(et østeuropæisk folkeslag) som holdt en stor fest i en idrætshal¹⁴. En af
gæsterne rejste sig fra bordet for at gå ud i kædedansen der var godt i

gang. Da han rejste sig, så det ud som om at hans krop allerede var gået i gang med at danse – ikke at han tog dansetrin eller gyngede synligt i kroppen, men der var en form for parathed i hans udtryk. Hvornår begynder dansen? Begynder den allerede når man tænker, at nu vil jeg ud at danse? Betyder det at kroppen ”spænder sig op”, er parat, på en anden måde end når man går hen og henter en kop kaffe?

Fylde, spænding og spændstighed

En ung serbisk kvinde var på besøg i Danmark. Hun deltog i en balladeweekend hvor hun også dansede for i en kædedans der svarer til vores tospring. Når hun satte fødderne i gulvet, var det som om trinnet var et split sekund forsinket i forhold til slaget; det var som om der var en modstand mellem gulvet og hendes fod, en modstand som skubbede hende op igen og holdt dansen igang. Hendes spændstige, gyngende opned-bevægelse så ud til at komme af en spænding i hele hendes krop og ikke ud af en gyngen op og ned i knæene.

I de seneste år har jeg brugt ”Fylde, Spænding og Spændstighed” som et slags arbejdsredskab når jeg skal lære folk at danse kædedans. Kroppen skal være parat, den skal være spændt op uden at være anspændt, og man skal have en fornemmelse af at fylde mere end man gør – hele vejen rundt om kroppen, også over hovedet og under fødderne. Min erfaring er at danserne ranker sig og mobiliserer en grundlæggende spænding/spændstighed i dansen – indtil balladen går i gang og de skal synge for eller synge omkvæd, så fordufter ”fylde, spænding og spændstigheden” hurtigt igen.

Kurdernes danseudtryk er næsten diametralt modsat færingernes. Deres bevægelser er små, men pludselig eksploderer de i rysten med skuldrene og større spring, og falder så igen en tid ned på et lavere energiniveau, men et niveau som holdes i gang af en distinkt spænding i kroppen.

Danser man på en spændstighed kan man skrue op og ned for energien uden at blive (så hurtigt) træt. Slapper man af, falder man sammen.

Uanset danse kvaliteten i kædedansen i Danmark i dag, så er der stadig en danse- og balladeglæde at bygge videre på.

Litteratur

- Clemmensen, Svend 1979: "Mandodansen". I *Danske Folkedanseres jubilæumsskrift, 1929-1979*. Landsforeningen Danske Folkedansere.
- Demuth, Karen Marie og Thorkild 1979: *Mandø – trindans, bryllupsskikke, danse, sange*. Seem gamle Skoles Forlag.
- Grundtvig, Svend et al. 1966-1976 (1853-): *Danmarks gamle Folkeviser*, bd-1-12. København: Akademisk Forlag.
- Grüner-Nielsen, H. 1917: "Folkevisedans på Mandø". I *Danske Studier*. København: C.A. Reitzel. s. 14-21.
- Grüner-Nielsen, H. 1917: *Vore ældste folkedanse, Langdans og polskdans*. København: Det Schönbergske Forlag.
- Grüner-Nielsen, H. 1927: *Danske Skæmteviser*, bd. I-II. København: Bianco Lunos Bogtrykkeri.
- Grüner-Nielsen, H. 1933: "Dans i Danmark". I *Nordisk Kultur*. København: J.H. Schultz Forlag. s. 130-149.
- Grüner-Nielsen, H 1939: "Matthias Moths Landsindsamling af danske ord 1697-1700". I *Sprog og Kultur*. København: C.A.Reitzels Forlag. s. 109-136.
- Grüner-Nielsen, H 1941. "Den ældste Landsindsamling af danske Folkemaal ved Matthias Moth". I *Sprog og Kultur*. København: C.A.Reitzels Forlag. s. 37-114.
- Pontoppidan, Erik 1868-72 (1763-81): *Den Danske Atlas*, bd. 1-9. København: Rosenkilde og Bagger.
- Steenstrup, Johannes et al. 1896: *Danmarks Riges Historie*, bd.1-6, bd. 1. København: Det Nordiske Forlag.

Video-optagelse af vlachere i Helsingør, optaget af Svend Nielsen, Dansk Folkemindesamling.

Slutnoter

- 1 Grüner-Nielsen 1917: *Vores ældste folkedanse*. Grüner-Nielsen 1917, *Danske Studier*. Grüner-Nielsen 1933.
- 2 Grüner-Nielsen 1917: *Danske Studier*: 15f.
- 3 Grüner-Nielsen 1917: *Danske Studier*: 15f.
- 4 Grüner-Nielsen 1927: Bd. II s. 316-317 og s. 320-321.
- 5 Clemmensen 1979: 73.
- 6 Demuth 1979: 60-66.
- 7 Grüner-Nielsen 1917:10-16.
- 8 Grüner-Nielsen 1917: 10.
- 9 Grüner-Nielsen 1917: *Danske Studier*: 15.
- 10 Pontoppidan 1768: Bd. IV, s. 767.
- 11 Grüner-Nielsen 1939: *Sprog og Kultur*: 109-136.
- 12 Grüner-Nielsen 1941: *Sprog og Kultur*: 81-82.
- 13 Steenstrup 1896: Bd.I, 668.
- 14 Optaget af Svend Nielsen, Dansk Folkemindesamling.



Från workshop under symposiet 2007. Joan och Erlendur Simonsen.

Fra balladedans til *hringbrot* og sværddans

Aðalheiður Guðmundsdóttir

De fleste regner med at der har eksisteret en form for dans i Norden fra den ældste tid som der har andre steder. Der findes imidlertid umådelig få kilder om danse i gammel tid, og langt de fleste er såkaldte "tavse kilder", billeder på metalgenstande eller sten.

Den ældste islandske kilde der fortæller om en form for dans, er et skjaldevers fra ca. 1000 der fortæller om en enke der siges at være *hoppfögr*, det vil sige smuk i dansen. Derudover giver verset ingen oplysninger om dansen, bortset fra at det nævnes at enken er *öldrukkin*, beruset (Holtmark 1950:255).

Hvis man kan stole på kilder der fortæller om dans som en del af folkelig morskab i Island, har man dyrket den temmelig tidligt, senest fra 1100-tallet. I sagaen "Þorgils saga og Hafliða" i *Sturlunga saga* fortælles det at danse har været en del af underholdningen til et bryllup i Reykjahólar i 1119,¹ og i sagaen "Sturlu saga" i *Sturlunga saga* nævnes det at der i 1171 er holdt *hringleikr*, ringdans hos Sturla i Hvammur (*Sturlunga saga* I 1988:22 og 76).

Flere kilder omtaler fester med dans i 1200- og 1300-tallet som det fremgår af oversigtsskrifter om islandsk digtning (Þorkelsson 1888:189 og Samsonarson 1964:xii–xix, jf. *Ordbog* 2000:1205–1207). Professor Vésteinn Ólason, der skrev doktordisputats om nordiske ballader, mener at de er vidnesbyrd om at fester med dans har været almindelige i Island i 1100- og 1200-tallet og at man fra et historisk synspunkt kan hævde at de har været almindelige siden kort efter 1170, selv om det er tænkeligt at der er blevet danset før den tid (Ólason 1982:36–37).

¹ Sagaens troværdighed som kilde er betvivlet, for den er tidligst skrevet ca. 1200 eller i begyndelsen af 1200-tallet.

Men kilderne fortæller ikke blot at der er blevet danset i Island helt fra 1000/1100-tallet, men også at disse forsøg på at danse har været ilde set i Island. Det ser ud til at modstanden mod dans begynder at komme frem allerede i 1100-tallet da Jón Ögmundsson der blev biskop i Hólar i 1106 (d. 1121), kæmpede mod og lod forbyde den leg der var almindelig, at mænd og kvinder morede sig med at kvæde upassende vers skiftevis til hinanden (*Biskupa sögur* I 2003:211). Dette fremgår af sagaen om ham, *Jóns saga helga*, og i B-versionen af sagaen fremgår det at den *leikr* der nævnes, må være dans (jf. Samsonarson 1964:x).²

Af kilder fra 1100- og 1200-tallet ses at:

- der er afholdt dancesammenkomster,
- dansen blev kvædet, dvs. der blev sunget kvad til den,
- man dansede ringdanse (jf. *hringleikr*),
- og at der var en dans hvor mand og kvinde sang til hinanden, formentlig en såkaldt *vikivaki*.

Kirken var det meste af tiden imod dansen, og der var flere biskopper der fulgte i Jón Ögmundssons fodspor. Mindst fem katolske biskopper har klaget over dancesammenkomster eller forbudt dem, og efter reformationen fortsatte de lutherske biskopper i samme spor, med det resultat at dansen i Island fuldstændig ophører sandsynligvis i den senere halvdel af 1700-tallet (Guðmundsdóttir 2005:25–29).

Dans i litterære tekster

Selv om den gamle islandske dansetradition er uddød i 1700-tallet, må man ikke glemme at islandske kilder omtaler og fortæller om dans i hele syv århundreder, fra 1000/1100-tallet til 1700-tallet. Det drejer sig mest om historiske sagaer og officielle dokumenter om afholdelse af dancesammenkomster, modstand og forbud mod dans. Helt tilbage til 1600-tallet har vi desuden beretninger om selve dancesammenkomsterne. Selv

² Begrebet *leikr* har ifølge disse ældste kilder bl.a. været brugt om dans, men desuden har man brugt ord som *hringleikr*, *dans* og *dansleikr*. Ordet *leikr* kan imidlertid forstås på mange måder og indebære flere typer lege. Man har således brugt det både i en snæver betydning og en bredere hvor det omfatter dans og de dans-lege der fulgte med den (Samsonarson 1964:xvii og Gunnell 1995:24–36).

om beretningerne kan give os en ide om hvilke slags danse man dyrkede i Island og undertiden indeholder beskrivelser, er det så som så med nøjagtigheden, især vedrørende selve trinnene, for de bliver ikke beskrevet nogen steder.

Beskrivelserne af danse stammer alle fra efter reformationen, og det er usikkert i hvilket omfang de genspejler dansetraditioner i middelalderen, selv om det skulle stå nogenlunde sikkert at der er tale om en kontinuerlig tradition. Men foruden de middelalderlige kilder om dans der er nævnt ovenfor, kan man henvise til nogle middelalderlige fortællinger der medtager en slags beskrivelser af danse. Selv om de pågældende beretninger først og fremmest er skæmtefortællinger og ikke påberåber sig troværdighed, er det ikke usandsynligt at deres beskrivelser af dans har en vis modsvarighed til skikke på den tid hvor de er skrevet, i 1300- og 1400-tallet. Beskrivelsen af dansen i oldtidssagaen *Bósa saga og Herrauds* fra 1300-tallet har man længe anset for interessant.³ Til gildet der beskrives i sagaen, danser folk forskellige slags dans til harpespil (Blöndal 1933:164). Det nævnes dog ikke at folk danser ringdans.

I *Dínus saga drambláta* fra 1300-tallet fortælles der om en kongsdatter og hendes piger som tager hinanden i hænderne og "sla j hringleik með dansmynd" (1960:38) og i *Sagan af Eigli einhenda og Ásmundi berserkjabana* fra det samme århundrede fortælles der om trolde der holder dans til en bryllupsfest ved juletid (*Fornaldarsögur Norðrlanda* 1830:400). Der fortælles yderligere om dansende trolde i *Jarlmanns saga og Hermanns* fra første halvdel af 1400-tallet hvor der nævnes en Þorbjörg digra, en halvsøster til kong Jarlmann, der afholder en fest for trolde og andre væsener i vætternes bygd. Til festen bedriver man forskellige lege og danse af temmelig grov karakter. Selv er Þorbjörg forsanger ved en dans, og andre synger med, men desuden deltager hun i *hringbrot* hvor det er en jætte der er forsanger (1963:51–54).⁴

Dansen der beskrives i de middelalderlige beretninger, er tilsyneladende mere vild end den dans vi forestiller os folk har dyrket i almindelighed, men den foregår også i vætternes og troldebygd, eller med andre ord

³ Sagaen er bevaret i håndskrifter fra 1400-tallet og senere.

⁴ Om flere eksempler fra sagalitteraturen, se Ordbog 2000:1205–1207.

i fortællerens fantasi. Lad os derfor se nærmere på den dans der faktisk blev brugt og som vi regner med har været kendt i Island såvel som andre steder i Europa.

Forskellige danse

Som allerede nævnt har der tilsyneladende været to slags dans i 1100- og 1200-tallet, kædedans og pardans. Kædedansen må enten have været en rækkedans eller en ringdans. I Island tales om at der kvædes dans, og det angiver fremførelsen af de kvad der blev kvædet til dansen. Men hvilke dansekvad har man kvædet til dans? — Og hvornår dukker balladerne op? Det har været påpeget at man i begyndelsen har danset til lyriske digte der har været kortere end balladerne (jf. Samsonarson 1964:xx og xxiv); det sker derfor noget senere at man begynder at danse til de såkaldte ballader. Antallet af bevarede ballader i Island tyder på at balladedansen har været yderst populær, men desuden skal man undertiden have danset til *rímur*.

Ifølge kilder fra efter reformationen har man kvædet til dans på tre forskellige måder:

- en forsanger, undertiden understøttet af to til tre der synger med,
- en forsanger og desuden deltagerne i dansen der synger med på omkvædet,
- de dansende synger skiftevis.

De ældre beskrivelser af dans er meget forskelligartede, og viser sig at være temmelig modstridende indbyrdes. De fleste kilder skelner dog mellem to slags danse, den såkaldte "dans" og *vikivaki*. Man kan muligvis definere disse typer på følgende måde:

1. *Dans*. I "dansen" skal forsangeren have taget sig af sangen, enten alene eller med hjælp fra nogle medkvædere der ikke deltog i dansen. Dette har været tilfældet ved kædedans og/eller en dans hvor man valgte sig et bestemt sted to og to. De dansende skal så have deltaget på to forskellige måder, for enten deltog de ikke i sangen, og i så tilfælde var dansen præget af liv og larm selv om de dansende faktisk ikke rørte sig af pletten. Eller også sang de dansende med. Forsangeren sang

for og de andre sang med på omkvædet mens kæden af dansende bevægede sig langsomt af sted.

2. *Vikivaki*. I en vikivaki skal deltagerne i dansen have sunget skiftevis. Derunder er der blevet danset, og det er gået efter tur indtil alle var færdige med deres kvad. Der er blevet danset til såkaldte vikivakikvad hvor manden og kvinden skiftevis kvæder til hinanden. Ifølge en afhandling skrevet i 1600- eller 1700-tallet af en ukendt forfatter med titlen *Niðurraðan og undirvisan hvurninn gleði og dansleikir voru tíðkaðir og um hönd hafðir í fyrri tíð* (Anordning og Underretning om hvorledes Festsammenkomster (gleði) og Danslege gik for sig og blev fremførte i ældre Tid; Sigfús Blöndal 1933:169–176) skal der have været særlige mands- og kvindevikivakier. Der nævnes en anden variation af vikivaki i Eggert Ólafssons og Bjarni Pálssons rejsebog om deres rejse til Island i 1752–1757, hvor manden og kvinden tager hinanden i hænderne og kvæder til hinanden mens de bevæger sig lidt frem og tilbage uden at røre sig af stedet. Ifølge det som der fortælles, er den ”gamle dans” den samme der senere bliver kaldt vikivaki (Ólafsson 1974:204–205). Vikivaki er således i grunden en dans der indebærer et samspil mellem en mand og en kvinde. Det er ikke usandsynligt at det her drejer sig om samme slags dans som biskop Jón Ögmundsson kritiserede, hvor mand og kvinde kvad upassende vers skiftevis til hinanden.⁵

Hringbrot

En af de danse der var kendt i Island, kaldes *hringbrot*. Dansen omtales første gang i *Jarlmanns saga* og *Hermanns* som ovenfor nævnt, og dernæst i Arngrímur Jónsson den lærdes *Crymogæa* (udgivet 1609) hvor den omtales blandt danse der enten kunne betegnes ”dans eller vikivaki” (Arngrímur Jónsson 1985:149). *Hringbrot* beskrives dog først ordentligt i afhandlingen *Anordning og Underretning* fra 1600- eller 1700-tallet. Ólafur Davíðsson der skrev om vikivaki og vikivaki-kvad i 1894, nævner at der findes mange beskrivelser af *hringbrot* og taler i den forbindelse om

5 Sveinn Einarsson gør opmærksom på at der faktisk er tale om tre slags danse afhængig af hvordan der kvædes på tre måder (1991:110).

"hringbrot-forvirring" der ikke er til at få orden i. Ifølge Ólafur — og andre der beskriver *hringbrot* — har der været en forsanger til dansen, og andre har sunget med på omkvædet til hvad der vel må være ballader. Ólafur vælger følgende beskrivelse som eksempel:

... man tager hinanden i hånden i en ring, mand og kvinde, og går så fremad, hurtigt eller langsomt, efter melodians takt og forsøger så når der er lejlighed til det, at bryde ringen ved at komme væk fra dem der er nærmest og så tage i hænderne på en anden i ringen, enten lige bagved eller foran. Det blev kaldt at bryde ud eller ind af ringen eller på tværs. (Davíðsson 1894:132)

Ifølge en beskrivelse fra 1700-tallet skal de dansende have holdt hænderne højt oppe, og flere beskrivelser nævner såkaldte "armporte" som man går igennem under ledelse af fordanseren (Davíðsson 1894:133). I beskrivelsen i *Anordning og Underretning* skal seks par deltage i dansen og bruge bånd som holdes mellem de enkelte (Jón Samsonarson 1964:lii og clxvii). Anvendelse af bånd i *hringbrot* nævnes også i en beskrivelse fra ca. 1800 hvor der står at der har været bånd mellem hver enkelt (Davíðsson 1894:132). Det er svært at sige om *hringbrot* har været henført til dans eller vikivaki eller måske begge grupper, som Arngrímur den lærde mener.

Hringbrot har været kendt flere steder end i Island, og faktisk minder det noget på den europæiske kædedans *farandole*, som har eksisteret tilbage til middelalderen. Lignende dans er i hvert fald kendt på Færøerne, for islændingen Jón Ólafsson Indíafari der opholdt sig kort tid der i 1616, fortæller om et gilde han overværede, hvor der foregik "dans og hringbrot med sang og kvad" (Ólafsson 1992:97). På Færøerne dansede man desuden en såkaldt *bandadansur* i hvert fald tilbage til sidste halvdel af 1600-tallet. I dansen bruger man bånd som der danses under (Tarnovius 1950:76–77). Dette minder om islandske beskrivelser af *hringbrot* hvor man brugte bånd i dansen.

Sværddans

Groft taget kan man sige at sværddansen (isl. *sverðdans*) findes i to udgaver, dels en solodans hvor en eller flere dansere a) danser omkring et

sværd eller b) efterligner en kamp, og dels en gruppedans hvor danserne danner en ring eller kæde ved hjælp af sværd. Når der tales om sværd-dans i dag er det i fleste tilfælde i den sidste betydning.

Sværd-dansen som gruppedans skal være udbredt mange steder i Europa, og Ólafur Davíðsson mener at den efter al sandsynlighed har "været udbredt i hele Norden i oldtiden" (1894:94). Dette er alle ikke enige med ham i. I nordiske kilder nævnes sværd-dans første gang hos Olaus Magnus i hans Nordenshistorie, *Historia de gentibus septentrionalibus*, der blev trykt i 1555. Olaus Magnus synes at dansen er "skön och täckelig", og kort fortalt siger han at dansen foregår ved at man marcherer med sine sværd i skeden hævet, dernæst fører dem ned og trækker dem ud af skeden og så igen løfter dem. Derefter holder man på sit eget og hinandens sværd, flytter sig og danner med dem en sekskantet "rose". Igen løftes sværdene op, og der dannes en anden rose over hovedet på deltagerne. Under dette vokser dansen konstant i styrke, og til sidst slås sværdene sammen under et højt råb (Olaus Magnus 1976:150–151). Sandsynligvis beskriver Olaus Magnus en skik som han har kendt siden han var barn, dvs. fra begyndelsen af det 16. århundrede, men han boede for det meste af sit liv i Italien (Corrsin 1997:62). Olaus Magnus' beskrivelse er ledsaget af et billede af sværd-dansen der imidlertid har begrænset værdi som kilde til udførelsen af dansen i Sverige, for kunstneren var rimeligvis en italiener der sandsynligvis ikke har haft kendskab til forholdene og livet i Norden, bortset fra hvad han har kunnet lære af bogens forfatter. Billedet viser bl.a. nogle mænd med hævede sværd i højre hånd mens den venstre støtter mod siden.

Ud over Olaus Magnus' beskrivelser er der bevaret tre svenske beskrivelser af sværd-dans i kilder fra 1600-tallet. Tobias Norlind der skrev om sværd-dansen i 1911, har udgivet disse beskrivelser, og de er betydelig mere nøjagtige end Olaus Magnus' hundrede år ældre. Norlind mente at disse beskrivelser af danse var kommet til Sverige fra Tyskland og vidnede mere om en lærd end en folkelig tradition, bl. a. for de var mest på latin. Af disse beskrivelser fremgår det bl.a. at man efter at have dannet den såkaldte rose med sine sværd, tager hinanden i hånden, danser rundt og rokker frem og tilbage.

Man tror at sværddansen har været mest kendt i de tysksprogede lande, eftersom den er nævnt i mange kilder tilbage til 1466. De fleste kilder er fra midten af det 16. århundrede, men desuden er billedmateriale bevaret fra det 16. århundrede og helt op til det 18. århundrede. Sværddansen har dog været danset i flere lande, f.eks. i Spanien, men desuden i Danmark (ældste kilde fra 1554, jf. *Smedesvendenes Skraa* 1874:304–305), den svensktalende del af Finland, Nordengland (i hvert fald fra 1700-tallet) og øen Papa Stour blandt Shetlandsøerne (i hvert fald fra 17–1800-tallet), (jf. Norlind 1911:746–748 og Corrsin 1997:31–41 og 42). Med tiden udvikler sværddansen sig og der opstår forskellige variationer med forskellige antal deltagere. Det har været mest almindeligt at danse sværddansen ved juletid eller om foråret. Oprindeligt har danserne kun været mænd selv om sværddans nu til dags dyrkes af begge køn.

Sværddansen er ikke en isoleret danseform; den er beslægtet med andre våbendanse, fx buedansen som Olaus Magnus også beskriver og anser for at ligne sværddansen meget selv om der er andre rekvisitter (1976:151). Endvidere mener man at den finske buedans ligner den engelske, tyske og svejtsiske sværddans overordentlig meget (Norlind 1911:750). Disse våbendanse skal have været ringdance der var karakteristiske ved at ringen brydes af de dansende der vender kæden på vrangen, så ringen enten vender udad eller indad. Norlind har påpeget slægtskabet mellem disse karakteristika ved våbendansene og den færøske bånddans der blev danset til ballader og kvad. Han mener at den færøske bånddans har udviklet sig som en variation til bue- og sværddansen og er nærmest beslægtet med den finske buedans. Hvis man så går endnu længere og udelader båndet, kan man finde ligheder med en norsk dans der går ud på en ring af dansende som vender ringen på vrangen ved at gå under de løftede arme på to af de dansende (1911:750–751). Sveinn Einarsson har påpeget ligheder mellem den islandske *hringbrot* og den finske buedans (1991:97) — og man må heller ikke glemme at islændinge i nogle tilfælde har brugt bånd i *hringbrot* tilbage i 1600-tallet.

Selv om Norlinds komparative undersøgelse er begrænset, får han påvist en fælles basis for våbendansene, og ud fra slægtskabet mellem danse fra forskellige lande, må det virke indlysende at kernen i sværd-

dansen er den samme som i den islandske *hringbrot* således som den er beskrevet ovenfor.

Alder og oprindelse

Som det er fremgået, er der ikke enighed om sværddansens alder og oprindelse. Karl Heldmann der skrev om folkelige lege i 1908, siger at ikke findes belæg for sværddans i middelalderlige kilder, og at den første gang nævnes i 1487 hvor man forbyder dans med sværd og bue i Köln. Fra 1500-tallet findes der imidlertid en række kilder (jf. Norlind 1911:753–754). Ud fra egne undersøgelser kommer Norlind til den konklusion at sværddansen er opstået i Tyskland i 1400-tallet med de grundlæggende træk at der dannes en ringdans af en kæde der skiftevis vender sig udad og indad ved hjælp af bånd, stave eller sværd. Forrest i kæden går nogle ledere der går med den under en hævet form for bue. I sit forløb bliver dansen mere og mere livlig og kraftig, og den ender med støj og/eller våbengny. Da sværddansen især blev danset om foråret, er det sandsynligt at en del af den er smeltet sammen med ældre skikke, lege knyttet til forårets komme (Norlind 1911:755–756).

Flere er af den opfattelse at den nordiske sværddans er en importeret skik, for den knytter sig til organiserede begivenheder og opvisninger. I denne sammenhæng er det dog også af betydning at den egentlige sværddans tilsyneladende ikke har været kendt i Norge, Island og på Færøerne (jf. Gunnell 1995:132 og Corrsin 1997:61). Der er i hvert fald ikke dukket kilder op der tyder på det.

Andre mener at sværddansen er ældre, for der kan ikke være tvivl om at den beror på gamle skikke, se bl.a. historikeren Tacitus' (d. 120) skrift *Germania*. I skriftet beskriver Tacitus den opvisning der var almindelig blandt germanerne når de mødtes, hvor unge mænd steg nøgne frem og morede sig med at kaste sig mellem sværd og spyd. Han siger at mændene var så trænet i denne kunst at det var en fornøjelse at se på (Cornelius Tacitus 1929:179).

Ud fra Tacitus må det stå klart at der har eksisteret en sværddans i en eller anden form i oldtiden, i hvert fald som solodans. Der er imidlertid uenighed om hvorvidt den gamle sværddans som den beskrives

hos Tacitus, har levet videre. I noter til *Germania* fra 1551 nævnes at den gamle dans kendes stadigvæk som "sværd-dansen" (Corrsin 1997:35), som viser at man i det 16. århundrede troede at her var tale om den samme dans. I denne sammenhæng har man undertiden også nævnt en våbendans, den såkaldte goterdans, der blev danset ved en julefest ca. 953 ved kejser Konstantin VII's hof i Konstantinopel. Til denne fest dansede mænd klædt som gotiske krigere to forskellige ringdansen, og desuden slog de stokke mod deres skjolde. Nogle har anset det for sandsynligt at danserne har været skandinaviske (Blöndal 1954:290–291 og Gunnell 1995:74). Men goterdansen er faktisk ikke nogen sværd-dans, i snæver betydning, og derfor giver det måske bedre resultat at se på billedmateriale til at søge efter flere tegn på den gamle sværd-dans. Billeder på nogle genstande fra oldtiden tyder på at en slags sværd-dans har været udbredt i længere tid selv om de naturligvis beror på en tolkning, og det er muligt at man kan læse mere ud af dem end en gammel sværd-dans. Det drejer sig om følgende billeder:⁶

- *Ca. 1000 f.Kr.*: En helleristning fra Fossum, Tanum i Bohuslän, Sverige: På billedet ses muligvis en sværd- eller kølledans hvor nogle mænd danser rundt om et bål. Man skal bemærke at danserne holder våbnet i højre hånd og støtter venstre hånd i siden (<http://www.vitlyckemuseum.se>, Raä-nr. 255).
- *6. årh. f.Kr.*: En illustreret ligbåre fra et keltisk gravsted i Hochdorf i Tyskland (<http://www.keltenmuseum.de>).
- *200-tallet*: To sølvbægre fra en grav i Himlingøje i Østsjælland, Danmark (Brøndsted 1966:204).
- *300–600-tallet*: En dansk guldbrakteat. Dansende mænd med spyd, sværd og økse (Brøndsted 1966:317).
- *Ca. 400*: Guldhornene fra Gallehus i Slesvig, nu tabte, men billederne er aftegnet i 1734 (Brøndsted 1966:324 og Gunnell 1995:52).

6 Foruden billederne der vises her, kan nævnes følgende billeder: 1) På Vilhelmsberg i Simris i Skåne findes en ristning af en dansende mand med et sværd der rager ud (jf. fx Gunnell 1995:42). 2) På en guldbrakteat fra Aulum i Midtjylland (300–600-tallet) er der et billede af en dansende mand, måske Odin, med en økse (Pedersen 2006:35–11). 3) På et bæltespænde af guld fra Finglesham i Øst Kent i England (600-tallet) og en hjelmplade fra Torslunda på Øland er der billeder af en dansende mand med et spyd (jf. fx Gunnell 1995:65 og 68).

- *Ca. 617–25*: En skive fra en hjelm fra Sutton Hoo-fundet, Suffolk, England. Billedet viser krigere, troldmænd eller dansere med spyd og sværd. De dansende er ikklædt korte kapper og har desuden bælte og hovedbeklædning (Gunnell 1995:65).

Disse gamle billeder består af personer (en eller to mænd) der bærer sværd, foruden at deres positurer minder om dans. Ingen af disse billedlige kilder refererer med andre ord til en gruppedans i lighed med sværd-dans fra nyere tid. Hvis disse billeder tolkes som en gammel sværd-dans i lighed med Tacitus' beskrivelse, ville deres fælles vidnesbyrd være noget i retning af at der har eksisteret en eller anden form for sværd-dans i tysk-sprogede lande og dog særlig i det østnordiske sprogområde fra ca. 1000 f.Kr. til ca. 400 eller endog 600-tallet hvis vidnesbyrdet fra vikingegraven fra Suffolk i Østengland tages med.

Som det er fremgået, dyrkede man en sværd-dans på øen Papa Stour blandt Shetlandsøerne. Det drejede sig om en struktureret og dramatisk dans for tilskuere, i hvert fald ifølge beskrivelser fra 1800-tallet. Tilsyneladende har teksten der blev fremført til dansen, eksisteret i et håndskrift fra 1788 (Johnston 1912:13). Beskrivelsen af dans-en fra Papa Stour er en af de mere berømte beskrivelser af sværd-dans, og den er faktisk interessant af mange forskellige grunde. Fx er den tilsyneladende en blanding af enkelt-dans og ring-dans: Først kommer dans-erne ind enkeltvis, og derefter danser de syv sammen. Sværd-dansen var også udbredt i Nordengland, især i landområder hvor der havde været nordiske bosættelser i vikingetiden. Det har givet anledning til at konkludere at sværd-dansen er kommet til indbyggerne på Shetlandsøerne og Nordengland med nordboere i vikingetiden. E.K. Chambers, forfatter til bogen *The Medieval Stage*, er ikke enig i dette og tror ikke at dansen på Shetlandsøerne er en tradition fra middelalderen, men i stedet at den tydeligt viser renæssancens idéverden. På samme måde finder han det usandsynligt at den engelske sværd-dans oprindeligt er nordisk og peger på ligheder med den såkaldte morris-dans som var populær i England — især i det sydlige England — tilbage til det 16. og 17. århundrede. I morris-dans brugte man tørklæder, men på nogle steder i England brugtes ofte sværd og stave (Chambers 1967:195, 200 og 202).

Folks forestillinger om sværddansens nordiske oprindelse er på ingen måde skudsikre. Som Terry Gunnell bl.a. har påpeget, tyder Olaus Magnus' beskrivelse af en svensk sværddans på at det drejer sig om en struktureret og ligefrem hofpræget opførelse hvilket gør det mere sandsynligt at sværddansen er en importeret skik. Desuden gør han opmærksom på at teksten der blev fremført til sværddansen på Papa Stour, tyder på en engelsk oprindelse, ikke en nordisk. Gunnell mener derfor man — selv om man har ment at finde rester af gamle lege med tilknytning til årstiderne i visse områder i Norden — bør være forsigtig med at placere den dramatiske sværddans i den gruppe, for det er der intet belæg for (1995:133). Stephen D. Corrsin, forfatter til bogen *Sword Dancing in Europe: A History*, anser at den skandinaviske sværddans har sit ophav i det 16. århundrede og at den har udvikles under påvirkning fra central-europæiske nationer (1997:61).

Sværddans i Island?

Som nævnt er der kilder der omtaler at islændinge har danset ringdans allerede i 1100-tallet. I en riddersaga fra 1400-tallet omtales *hringbrot* så for første gang, men den beskrives først ordentligt i 1600- eller 1700-tallet, og så anvendes der bånd i dansen. De yngre beskrivelser nævner slet ikke bånd, og i stedet danner de dansende en port med armene. Ólafur Davíðsson regner med at der har eksisteret en dans med dette navn, men også en leg; sådan var situationen i hvert fald i 1800-tallet. Man kan uden risiko fastslå at de vigtigste træk ved den islandske *hringbrot* er beslægtet med ringdansen i andre lande hvor man har brugt våben eller bånd til at udfylde afstanden til næste mand. Sådanne danse minder så igen om sværddansen hos andre folkeslag således som de er beskrevet helt tilbage til 1500-tallet.

Men uanset hvad man kan sige om forbindelsen mellem disse danse, er det et faktum at den islandske *hringbrot*, således som den beskrives i yngre tid, ikke er nogen sværddans i snæver forstand. Og som nævnt findes der ingen kilder der kan afgøre om der overhovedet fandtes nogen sværddans i Island eller ej. Jeg vil derfor gerne gøre opmærksom på billeder fra tre islandske håndskrifter fra 1300-tallet og den såkaldte Islandske Tegnebog fra 1400-tallet.

Den Islandske Tegnebog, AM 673a III 4to, indeholder to billeder der fortjener en vis opmærksomhed. Det første, nr. xxviii, viser nogle mænd der udfører forskellige kunststykker, og bl.a. en mand der ser ud til at jonglere med en økse, og det kan være et spørgsmål om der ikke her vises en form for våbendans. På det næste billede, nr. xxix, ses en kentaur (en løvekrop med en menneskeoverkrop) der jonglerer med tre sværd i en såkaldt *handsaxaleikr* (se Björn Th. Björnsson 1954:121 og 122).⁷ *Handsaxaleikr* er et gammelt fænomen og omtales mange steder i sagalitteraturen, bl.a. i Snorres Edda. Den består i at man jonglerer med knive som man kaster op i luften og griber således at der altid er én kniv i luften.

Gks 1005 fol., Flatøbogen, fra slutningen af 1300-tallet er det største islandske skindhåndskrift. I håndskriftet der indeholder sagaer, især norske kongesagaer, findes der forskellige billeder, og man kan bl.a. finde et billede af en nar og to gøglere på fol. 5v. Den ene gøgler jonglerer med et spyd. Han har hat på og ser ud til at være klædt i et skørt der krøller sammen under hans jongleren.⁸ Som kuriosum kan nævnes at der mange steder i beskrivelser af sværdans i yngre tid er en nar der har ledsaget danserne (Chambers 1967:192).

I håndskriftet DG 11 fra ca. 1300–1325 findes der nogle billeder af folk der danser. Billederne er tegnet i marginen eller på tomme steder efter teksten og forekommer at være noget yngre end det egentlige håndskrift, selv om det ikke nødvendigvis behøver at være tilfældet (Thorell 1977:xviii–xix). Et forsigtigt skøn daterer dem til perioden fra efter at håndskriftet er skrevet til 1639, hvor biskop Brynjólfur Sveinsson forærede det til sin ven, bogsamleren Stephanus Johannis Stephanius (Grape 1962:9 og 16). Håndskriftet befinder sig nu i Uppsala Universitets bibliotek (Codex De la Gardie 11). Blandt billederne i DG 11 er der et billede der viser en mand der holder et sværd op med venstre hånd og har sat sin højre hånd på hoften som de

7 Tegnebogen bliver inden længe udgivet af Guðbjörg Kristjánsdóttir hos Stofnun Árna Magnússonar. Jeg siger Guðbjörg tak for nyttige henvisninger, og ligeledes mine kolleger, Sverrir Tómasson, Marteinn Sigurðsson og Terry Gunnell.

8 Nederst på fol. 9v er der to mænd der jonglerer med spyd. Den ene er nøgen og holder et horn, og den anden løber rundt og vinker med sit spyd. Man kan også nævne et billede af en kamp mellem seks bevæbnede mænd på fol. 145r der mere ligner en våbenleg end en kamp på liv og død (Flateyjarbók 1930:5v, 9v og 145r).

gamle dansere på helleristningen i Tanum. Det gør for øvrigt også danserne på det billede der ledsager beskrivelsen hos Olaus Magnus. Manden ser ud til at danse på tærne og være i en dragt der måske passer til dansen, et kort skørt med bælte og en hat der hænger ned til højre (fig. 1).⁹ Et andet billede på samme side viser en mand med en krogstav, et længere sværd eller et bånd, og opstillingen tyder på at det også her drejer sig om en dans.



Foto efter *Snorre Sturlassons Edda* 1962:47.
Fotograf Hugo Andersson.

Det fjerde og sidste håndskrift er et lovhåndskrift, AM 347 fol. (Belgsdalsbog), skrevet i tre omgange i perioden ca. 1350–70. Håndskriftet er smukt illumineret, og desuden indeholder det en del kradsierier og

⁹ Det kan være svært at datere billederne, men man mener at figursyede, knappede vamsse er kommet på mode i sidste halvdel af 1500-tallet (*Æsa Sigurjónsdóttir* 1985:26). Klædedragten i Island før 1500-tallet er ikke udforsket.

tegninger i marginerne, bl.a. mænd med våben (hellebard og bue) fol. 4r, 7v, 8r, 91v, 94v og 95r. I sidste del af bogen der er dateret til ca. 1370, findes der på fol. 94v et billede der viser en mand med et sværd der stikker ud til højre mens hans højre hånd hviler på siden af ham. Manden ser ud til at være i bevægelse som i en dans, og hans klædedragt minder om sværddanserens klædedragt i DG 11, et kort skørt og en hat der hænger ned til højre (fig. 2). En anden mindre og utydeligere figur ved siden af den dansende støtter begge hænder på hoften og ser også ud til at danse. Det lille billede er tegnet med lysere blæk som også flere billeder på samme og næste side.



AM 347 fol. 94v. Foto Jóhanna Ólafsdóttir.

Andre billeder viser mænd i forskellige positurer der jonglerer med våben, og man kan bl.a. se et billede der svarer til det ovenfor beskrevne, et af en mand der støtter begge hænder på hofterne og to andre af mænd der ligger på alle fire på en hellebard. Alt tyder på at der er tale om en form for dans. Der findes flere billeder, lige så utydelige, på fol. 92v af tre mænd og en hund i dramatiske stillinger.

Sandsynligvis er billederne i marginen på AM 347 fol. noget yngre end selve håndskriftet, og de er højst sandsynligt tegnet i 1500-tallet.¹⁰ Mærkværdigt er at danserens klædedragt minder om tyske danseres klædedragter, men de har korte skørter og har store fjer i sine hatte (Meschke 1931:7). Den mulighed findes at billedet er tegnet efter beskrivelser af udenlandske skikke, og da kan man nævne lovmanden Eggert Hannesson i Bær på Rauðasandur (c. 1515–1583), som var i Hamburg for en tid. Hans kone, Steinunn Jónsdóttir (d. 1564), har netop været i besiddelse af håndskriftet AM 347 fol. ifølge påtegninger på bl. 13r og 65v (Katalog 1889:283). Det eneste sikre som kan siges om håndskriftets marginalillustrationer er at de er tegnet en gang mellem første halvdel af 1300-tallet og 1685–86 da håndskriftet indgik i Árni Magnússons samling (Katalog 1889:283).

Af de illustrationer der nu er fremlagt som indlæg i debatten om sværd-dans i Island — og for øvrigt i større sammenhæng, i Norden — kan der ikke være tvivl om at to af kilderne viser en form for sværd-dans mens andre billeder viser leg eller dans med andre former for våben. Disse billedlige kilder vidner om at islændinge har kendt til lege med våben i 1300-tallet og til sværd-dans noget senere, måske i 1400- og 1500-tallet. Billederne er naturligvis ret begrænsede, og det er ud fra dem svært at konkludere om hvorvidt det drejer sig om en importeret skik eller om sværd-dansen har været kendt i Island allerede i senmiddelalderen eller endog før. Det er således tvivlsomt om de kan afgøre uenigheden blandt forskere om hvorvidt sværd-dansen har været en nordisk skik der har været kendt fra den ældste tid til sent og er bragt til Shetlandsøerne og Nordengland med nordboere.

Litteratur

"Smedesvendenes Skraa." 1874: *Kjøbenhavns Diplomatarium* II. O. Nielsen (ed.).
København: G.E.C. Gad. s. 301–306.

Biskupa sögur 2003: Sigurgeir Steingrímsson, Ólafur Halldórsson og Peter Foote
(eds). Íslenzk fornrit XV. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag.

¹⁰ De vigtigste indicier på tegningernes alder er hellebarderne. Dette våben var ret udbredt i Europa i 1300-, 1400- og 1500-tallet. Der findes hellebarder bevaret i Island fra sidste halvdel af 1400-tallet og 1500-tallet (Kristján Eldjárn 1972:130). Håndskrifter med tegninger af hellebarder findes fra 1300- til 1500-tallet.

- Björnsson, Björn Th. 1954: *Íslenska teiknibókin í Árnasafni*. Reykjavík: Heimskringla.
- Blöndal, Sigfús 1933: Dans i Island. *Nordisk kultur XXIV*, B. Dans. Red. H. Grüner-Nielsen. Stockholm, Oslo, København: Albert Bonniers Förlag. s. 163–180.
- Blöndal, Sigfús 1954: *Væringjasaga*. Reykjavík: Ísafoldarprentsmiðja.
- Brøndsted, Johannes 1966: *Danmarks Oldtid III. Jernalderen*. København: Gyldendal.
- Chambers, E.K. 1967: *The Mediaeval Stage I*. London: Oxford University Press. [6. trykning.]
- Corrsin, Stephen D. 1997: *Sword Dancing in Europe: A History*. Middlesex: Hisarlik Press.
- Davidsson, Ólafur 1888–92: *Íslenzkar skemtanir*. Kaupmannahöfn: Hið íslenska bókmentafélag.
- Davidsson, Ólafur 1894: *Íslenzkir vikivakar og vikivakavæði*. Kaupmannahöfn: Hið íslenska bókmentafélag.
- Dínus saga drambláta* 1960: Jónas Kristjánsson (ed.). Reykjavík: Háskóli Íslands.
- Einarsson, Oddur 1971: *Íslandslýsing*. Oversættelse: Sveinn Pálsson. Reykjavík: Bókaútgáfa Menningarsjóðs.
- Einarsson, Sveinn 1991: *Íslensk leiklist I. Ræturnar*. Reykjavík: Bókaútgáfa Menningarsjóðs.
- Eldjárn, Kristján 1972: Þrír atgeirar. *Árbók hins íslenska fornleifafélags 1971*. Reykjavík: Ísafoldarprentsmiðja, 113–136.
- Flateyjarbók* 1930: Corpus Codicum Islandicorum Medii Aevi I. Inl. Finnur Jónsson. Copenhagen: Levin & Munksgaard.
- Fornaldarsögur Norðrlanda III* 1830: C.C. Rafn (ed.). Kaupmannahöfn.
- Grape, Anders 1962: *Inledning. Snorre Sturlassons Edda*. Uppsala-handskriften DG 11. Stockholm: Almqvist & Wiksells Boktryckeri.
- Guðmundsdóttir, Aðalheiður 2005: How Icelandic Legends Reflect the Prohibition on Dancing. *ARV 16*. s. 25–52.
- Gunnell, Terry 1995: *The Origins of Drama in Scandinavia*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Holtsmark, Anne 1950: "Leik og skjemt." *Festskrift til Harald Grieg*. Oslo [særtryk].
- Jarlmanns saga ok Hermanns 1963: *Late Medieval Icelandic Romances III*. Udg. Agnete Loth. Editiones Arnarnæanæ, series B, 22. Copenhagen: Munksgaard. s. 1–66.
- Johnston, Alfred W. 1912: *The Sword-Dance Papa Stour Shetland and Four Shetland Airs*. London: Viking Club: Society for Northern Research.
- Jónsson, Arngrímur 1985. *Crymogæa. Ættir úr sögu Íslands*. Oversættelse: Jakob Benediktsson. Safn Sögufélags 2. Reykjavík: Sögufélag.
- Katalog over den Arnarnæanske håndskriftsamling* 1889: Kommissionen for det Arnarnæanske legat. København: Gyldendalske boghandel.
- Meschke, Kurt 1931: *Schwerttanz und Schwerttanzspiel im Germanischen Kulturkreis*. Leipzig og Berlin: Teubner.

- Ólafsson, Eggert 1974: *Ferðabók Eggerts Ólafssonar og Bjarna Pálssonar um ferðir þeirra á Íslandi árin 1752–1757* I–II. Reykjavík: Örn og Örlygur.
- Ólafsson, Jón 1992: *Reisubók*. Udg. Völundur Óskarsson. Reykjavík: Mál og menning.
- Ólason, Vésteinn 1982: *The Traditional Ballads of Iceland*. Reykjavík: Stofnun Árna Magnússonar.
- Olaus Magnus 1976: *Historia om de Nordiska folken* III. Gidlunds.
- Ordbog over det norrøne prosasprog* 2:ban–da 2000. Red. James E. Knirk et al. København: Den arnamagnæanske kommission.
- Pedersen, Vibeke Juul 2006: Stormandspryd. *Skalk* 2. s. 5–11.
- Samsonarson, Jón 1964: *Kvæði og dansleikir* I. Íslensk þjóðfræði. Reykjavík: Almenna bókafélagið.
- Sigurjónsdóttir, Æsa 1985: *Klæðaburður íslenskra karla á 16., 17. og 18. öld*. Reykjavík: Sagnfræðistofnun Háskóla Íslands, Sögufélag.
- Snorre Sturlasons Edda. Uppsala-handskriften DG 11* 1962: I Anders Grape (ed.). Stockholm: Almqvist og Wiksells Boktryckeri.
- Sturlunga saga* I–II 1988: Örnólfur Thorsson (ed.). Reykjavík: Svart á hvítu.
- Tacitus, Cornelius 1929: *Germania. Tacitus' mindre skrifter*. Oversættelse: Per Persson. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners.
- Tarnovius, Thomas 1950: *Ferøers Beskrivelser*. Hákon Hamre (ed.). København: Ejnar Munksgaard.
- Thorell, Olof 1977: *Inledning. Snorre Sturlasons Edda. Uppsala-handskriften DG 11, II*. Uppsala: Almqvist & Wiksell International.

Ballader og balladetraditioner på

Færøerne – dansetraditioner og formidling af balladerne på det førindustrielle Færøerne

Sólfinn Hansen

Indledning

Balladerne har i den længste del af den færøske historie været færøsk litteraturs flagskib, og der var høj social status forbundet med at mestre ballader. I det agrikulturelle samfund var der en række årstidsmæssigt forankrede traditioner, der prægede samfundet i så høj en grad, at der kan tales om en enhedskultur med mundtlig litteratur som omdrejningspunkt.

Artiklen søger at belyse balladetraditionerne i agrarsamfundet og redegøre for de udfordringer, denne mundtlige litteraturform har undergået gennem tiderne, samt at drage paralleller til formidlingen af ballader og balladetraditioner i dagens samfund. Den kommer således naturligt at falde i to dele, hvor der efter en kortfattet indledning om den historiske udvikling først skal gøres rede for læring af balladerne, hvordan de er blevet formidlede og hvordan de yngre generationer er blevet oplært, og derefter skal der redegøres for den samfundsmæssige del, dvs. hvordan den mundtlige kultur *fungerede* i samfundet fra tiden før industrialiseringen. Afslutningsvis bliver der helt kort kommet ind på situationen i det 21. århundrede.

Historisk rids af balladedansens udvikling

For det færøske sprogområdes vedkommende er balladerne den ældste kendte litteraturform, der stadig eksisterer. Det ældste materiale menes stamme fra omkring århundredskiftet mellem det 13. og 14. århundrede. Det er det såkaldte Margretu kvæði (CCF 77) eller "balladen om Margrethe" og handler om den så kendte Maid of Norway (1283-1290), kong Erik Magnusson af Norges datter, som skulle til Skotland for at blive gift med tronarvingen Edward.

Det er uvist, hvordan balladerne er kommet til Færøerne at begynde med. I det 14., 15. og 16. århundrede findes der ingen kilder til dette. Den første kilde er fra 1616, da Jón Ólafson Indiafari, en globetrotter, forklarer, at han i en bygd på Østerø havde fået lejlighed til at observere det som han beskriver: "Þar var gleði höfð á margan hátt með hljóðfærum margs konar og upp á færeyska vísu dans og hringbrot með söng og kvæðum". Dette indikerer, at traditionen er gammel og har fået rigtigt fodfæste på Færøerne, og har endda udviklet særfærøsk præg.

Der er nogle få fragmenterede oplysninger om ballader i 1600-tallets Færøerne. For eksempel har vi fra 1669 denne korte beskrivelse fra Thomas Tarnovius, en ung mand, der er bosat på Færøerne i et kortere tidsrum:

[færingar har] adschillige dantse, huor den ene holder i haanden paa den anden, saa at paa en tid kand der vel dantse 12 eller 14 udi en ring dog udi et lid aabet: saa siunger en af dem Quæder, oc saa dantse de efter ligesom Quæderne gaae til, undertiden fast, oc undertiden langsom, undertiden med stampen i gulfvæ, undertiden med benenis høyt opløftede.¹

Fra et antropologisk synspunkt er dette interessant af flere grunde. For det første siger han, at der kun deltager 12-14 i en dansering. Når vi kommer længere frem i tiden, er tallet ofte ti gange højere. For det andet læser vi, at der er "udi et lid aabet". Dette indikerer måske, at der ikke var tale om lukket dansering, som i dag, men åben dansering.

Men vi må helt frem til det tidspunkt, hvor renæssancen og oplysnings-tiden florerede i resten af Europa, før vi får komplette kilder til balladerne. Det er den senere så kendte Jens Christian Svabo, som var noget af en polyhistor. Selv om han var naturvidenskabsmand og økonom, så er det hans filologiske arbejde, som eftertiden har husket ham bedst for. Han lavede blandt andet et manuskript til en færøsk-dansk-latinsk ordbog.

Præcis hvilken status balladerne har havt i det agrikulturelle samfund, er tvivlsomt. Svabo siger indirekte, at balladerne allerede i sin egen samtid må opfattes som fortidslevn. Det er også primært af antikvarisk interesse, at han vælger at indsamle ballader; han har et ret pessimistisk syn

1 Tarnovius 1950:76.

på balladekulturen og ikke mindst på det færøske sprog. Ordret opfordrer han til, at det færøske sprog enten bliver ført tilbage til sin oprindelige form, til hvilket balladerne er de nærmeste kilder, eller også at man overgår til at tale dansk. Svabo regner det færøske sprog i sin samtid som aldeles fordærvet og balladerne som at "ligge, formedelst hukommelsens Utroeskab i sidste Aandedræt".² Eftertiden har sat spørgsmålstegn ved rigtigheden i disse udsagn. På trods af Svabos litterære og filologiske pessimisme synes balladekulturen i hans samtid at nyde en høj status i de små lokalsamfund. At blive en god sanger af ballader var en eftertragtet position i samfundet, og de unge mænd synes være begærlige efter at til egne sig og lære balladetekster udenad. Patricia Conroy, som i 1974 skrev en disputats om den færøske balladekultur ved Berkeley-universitetet i San Francisco, påviste, at der i en typisk dansesituation i bondesamfundet blev påbegyndt flere ballader samtidig. Der kunne være tale om at flere sangere ved dansens begyndelse påbegyndte hver sin ballade i den samme dansering, og derefter blev de ved, indtil det var klart, hvilken af dem havde fået den største del af resten af dansefolket til at synge "sin" ballade. Den som så at sige "vandt", var så forsanger resten af aftenen.³

På en måde er det muligt at drage en parallel mellem de færøske balladesangere og middelalderens troubadourer. Forsangeren har stort set den samme lyriske rolle som troubadouren, dog at det ikke var sædvane med omrejsende forsangere. Forsangerens opgave er at gøre historien i balladen så levende som muligt, og dette minder i flere tilfælde om rendyrkede skuespil eller dramatiseringer, hvor forsangeren kan sammenlignes med 'narrator' i et teaterstykke. Det påhviler forsangeren at sætte tempoet, at dramatisere de steder i balladen, som er intense for handlingen, og at slække farten, når historien går langsommere. For at kunne gøre dette er ikke nok med at have en god stemme og tone, men det er ligeledes nødvendigt at beherske sine gebærder og miner. Forsangeren starter alle vers, og i princippet kan siges, at han skal kunne balladen udenad. Et kvalitativt mål for forsangerens egnethed kunne dog observeres ved at iagttage, hvordan han klarede at kapere en situation, hvor han

2 Chesnutt & Larsen 1996:16.

3 Conroy 1974:34f.

glemte en strofe. En måde kunne være bare at gentage det foregående vers og dermed opnå "dobbelt betænkningstid". En anden kunne simpelthen være at komponere et nyt vers. På Færøerne er der et ordsprog, som siger: Tað er eingin góður skipari, sum ikki kann yrkja uppi" (Det er ingen god forsanger, som ikke kan ("yrkja uppi", dvs.) improvisere på stedet).⁴

Tilegnelse af balladerne

På trods af at det i princippet bag mesterlæren – *learning by doing* – skulle være den mest effektive måde at lære ballader på ved at deltage i dansen, så var realiteten en anden. Det havde sine begrænsninger i form af, at det ikke var almindeligt at fremføre den samme ballade to gange i samme dansetid. *Dansetiden* var tiden mellem jul og fastelavn. Man begyndte at danse 2. juledag (26. december), så blev der danset nytårsaften (31. december), helligtrekonger (6. januar), "tjúgundakvøld" (13. januar), kyndelsmisse (2. februar) og fastelavnsmandag, samt når der blev lagt gilder og andre fester, for eksempel bryllupper, i denne periode.

I den relativt korte tid, som der er mellem jul og fastelavn, var der bare tid til at performere et begrænset antal ballader. Det er sikkert grunden til reglen om, at samme ballade ikke blev sunget mere end én gang i samme danseperiode, og at der dermed var mindst et år imellem hver gang, samme ballade var at høre. Men der var også en anden grund. Familierne var ofte meget ærekære og stolte af deres familietraditioner. Og der er flere eksempler på at ballader har været betragtede som "familieejendom". Patricia Conroy siger således:

Singers were jealous of their repertoires and tried to prevent other singers from learning any of their ballads. The only way to steal a ballad from another singer was to listen to it as it was sung in the dance. Accordingly, the only way to prevent someone from stealing a ballad was to perform it very infrequently in public.⁵

Derfor har det helt klart været svært for nogen at lære en ballade i fuld udstrækning ved at høre den sunget i en dansesituation. Den mest fremtrædende form for tilegnelse af ballader har utvivlsomt været kvøldsetan,

4 Conroy 1974:35,52.

5 Conroy 1974:35.

det vil sige de lange vinteraftener, hvor der blev gjort indendørsarbejde.⁶ Det var normalt med tre generationer under samme tag, og alle deltog på sin vis i indendørsarbejdet. For at skabe afveksling i det ellers så monotone arbejde, blev der derfor sunget ballader, og der har de opvoksede generationer således haft deres primære læring af balladeteksterne. Der var ikke nogen regler om frekvens i kvældseta-situationen; den samme ballade kunne sagtens synges igen og igen.

Folkevisundervisning på Færøerne i det 20. og 21. århundrede

Danseundervisning og undervisning i balladerne har ikke fundet sted før med danseforeningerne (den første etableret i 1952). Det er forekommet, at folkeskolelærere har ladet eleverne danse ringdans i timerne, men dette har kun været sporadisk. Lærestoffet i folkeskolen har indeholdt ballader i læsebøgerne, men de blev ofte forbigået. Når balladerne undtagelsesvis blev gennemgået i timerne, skete dette oftest også kun som oplæsning, dvs. at eleverne på skift læste et par vers højt op.

Danseforeningerne tog sig i begyndelsen heller ikke af undervisning af de yngre, men med tiden blev mere og mere træning indført. Danseforeninger har for eksempel med skolernes hjælp organiseret udenlandsrejser med skoleklasser, der optrådte med den færøske dans. For at kunne gøre dette, var nødvendigt med en basisundervisning i dansen, før man rejste af sted, og dette blev ofte gjort som tilbagevendende seminarer i dans.

Gennembruddet kom i 1997 med den nye lov om folkeskoler, der gør klart i sin §8, at *balladekultur, balladesyngning/færøsk dans* skal være en del af undervisningen på passende klassetrin, sammen med trafik-, uddannelses- og erhvervsinformation og sundheds- og seksualoplysning. Den langvarige religiøse tilbageholdenhed ses igen i stk. 3 i den samme paragraf. Deri står der, at eleverne skal, når forældrene forlanger det, slippe for at deltage i færøsk dans og balladeundervisning. Det er præcis det samme forbehold, som gør sig gældende ved religionsundervisningen, og som specificerer, at når forældrene ønsker det, skal deres børn være fritaget for undervisning i den luthersk-evangeliske kristen-

⁶ Hammershaimb op.cit.

domsundervisning, som ellers er obligatorisk på alle klassetrin i folkeskolen. Dette betyder, at balladeundervisning og undervisning i ringdans indenfor folkeskolen har samme status som religionsundervisning. Dog kræves elevens samtykke, hvis eleven er 15 år eller ældre, hvis denne skal fritages for undervisning i kristendom.

Dette gør sig ikke gældende med balladeundervisning; der kan forældre suverænt fritage barnet for undervisning hele folkeskoletiden. Så der er faktisk flere restriktioner, der gør sig gældende med hensyn til balladeundervisning end med religionsundervisningen på Færøerne. På trods af dette synes der ikke være den store modstand af folkeviselæring blandt folkeskolerne. I en af de større skoler er det fast, at hver klasse til fastelavn påtager sig at danse én folkevis, og én elev i hver klasse påtager sig at være forsanger.

Enhedskulturen i agrarsamfundet

I landbrugssamfundet var der en enhedskultur og en universalitet. I det nittende århundrede var der få læsekyndige færingere, og de få, som trods alt kunne læse, havde næsten kun bibelen at læse i. Der var ingen færøsk litteratur overhovedet – alle skrifter var på dansk eller latin. Dette gjorde, at den mundtlige litteratur spillede en så meget større rolle, når det gjaldt at underholde færingerne.

Den færøske kædedans er dans til ballader. Teksterne er de velkendte middelalderballader, både danske og færøske. De korpusser, der findes, giver måske ikke et retfærdigt billede af dette, idet de har fokuseret på det færøske sprog, men det er ret sandsynligt at der har været et omtrent 50-50 forhold mellem danske og færøske ballader. Dette er selvfølgelig svært at sige noget med sikkerhed om. Selve dansen foregår på den måde, at man stiller sig op i rundkreds og tager to skridt til venstre og et til højre. Forsangeren synger så balladernes strofer. Balladerne kan så være kæmpeviser, ridderviser, færøske nidviser, naturmytiske viser, politiske viser eller nyere, lettere viser. Der fortælles en dramatisk historie i ord, toner og rytmer. Forsangeren, som er hovedfortæller, introducerer viserne og sætter sit personlige præg på fortællingen. En række antropologer beskriver dansesituationen som en form for et mentalt skuespil, hvor danseringen

udgør en scene, hvorpå deltagerne projicerer handlingen i den ballade, der bliver sunget. Mortan Nolsøe, professor og medvirkende til *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*, udtrykker det således:

Så levende kunne viseinnholdet gjennom en god forsanger tre frem for ikke bare de dansende, men også de gamle som ikke orket lenger å delta i dansen og derfor måtte sitte langs veggene eller ved ildstedet, at disse kunne gi synlige bevis på sin innlevelse ved å rive steinene laus på gruva eller klærne sine istykker ved kampskildringer eller å la tårene renne i skjegget ved tragiske begivenheder i visa. Det er mange ting som må klaffe for at den færøyske folkevisedansen når i publikums og de dansendes bevissthet opp det optimale nivå, hvor den av disse oppleves så elevvert at den faktisk karakteriseres som andakt.⁷

Ringens centrum udgør kosmos, og udenfor, der hvor dansefolket vender sin ryg til, er kaos. Alle deltagere, eller de fleste, kender indholdet i balladen og er derfor i stand til at deltage i de dramatiske øjeblikke med miner og gebærder, også selvom de ikke kender hele teksten. Alle synger dog med på omkvædet, uden forsangeren, som da hviler stemmen og forbereder næste vers.

De færøske folkeviser udmærker sig ved at være meget lange. De er ofte op til 400 og 600 vers eller strofer lange, og disse skal synges ud i ét uden nogen form for afbrydelse eller pause. En grund til længden er det dramatiske element. Hvis helten i en kæmpeviser skal dø, så kan det ikke gå hurtigt. En ti-tyve vers skal der til at skildre døden. Selve dansen er kendt fra middelalderens Europa. Særlig er det de franske middelalderdanse *carole* og *branle*, og muligvis *espringale*, som har tjent som forløbere til den færøske dans. Hvordan dansen er kommet til Færøerne, er uvist. Muligvis er det sket sammen med de første ballader, der ankom til landet omtrent år 1300. Der er to konkurrerende hypoteser om dette; enten er den kommet fra Bergen, eller også fra det engelsk-skotske område, hvortil der også var megen forbindelse i middelalderen.

Dansen og de forskellige dansetraditioner var stærkt forankrede i de lokalmiljøer, de udvikledes i. Dette kan bevises ved, at de lokalmiljøer, der forblev agrare også efter at industrialiseringen havde vundet indpas,

7 Nolsøe u/år:20.

samtidig var dem, hvor dansen og folkevisemiljøet havde det bedst. Dansen var en social katalysator. Folk, som kendte hinanden fra dagligdagen, og som kom hinanden ved, var de samme, som mødtes i dansestuerne efter arbejde. Man omgikkes de samme mennesker hver dag og hele året rundt. For at kunne deltage i dans, var det en forudsætning, at man ikke bare kunne grundtrinnene og dansemåden, men også formens virkemidler og variationsmuligheder. Gestikulation, mimik og formidling af følelser, samt indlevelse i handlingsgangen, har givetvis spillet en stor rolle.

I det førindustrielle Færøerne gik man efter kosmisk tid, hvor udgangspunkt var taget i året. Året dannede basis for alting, og alting var årligt tilbagevendende. Der tales om en række arbejdsafslutningsfester. Efter at flere af de store og vigtige arbejder var kommet fra hånden, var det sædvane og skik og brug at der blev inviteret til fest bagefter. Nogle af disse fester var kun for dem, der havde deltaget i arbejdet, andre var for hele bygden. Disse kaldtes *bønarmansgildi*, *neytakonugildi* og *båtsgildi*. Til disse tre blev der ikke inviteret udenbys, dvs. de var kun for lokalsamfundet. Bønarmansgildi er en fest, som bønderne afholder en gang om året for den ekstra arbejdskraft, som de havde haft brug for i løbet af året, særdeles til højsæsonarbejde såsom får og avling. Altså arbejdskraft, som blev lejet udover de fastansatte karle og piger. Det er det, som kaldes *daglejer* på dansk. *Båtsgildi* er en fest, som ejeren af en fiskebåd afholdt, også en gang om året, for mandskabet. I de gamle dage var det altid bønderne, der ejede bådene, og derfor var det dem, som var værter for disse fester. *Neytakonugildi* er af en helt anden art. Mens båtsgildi og bønarmansgildi er fester med vært og gæster, så var neytakonugildi en fest, som malkepigerne afholdt for sig selv, og selv tog initiativ til. At malke køer blev ikke regnet som et særskilt arbejde, men som en del af pigernes øvrige arbejde. Der var derfor ikke nogen *forstander* som sådan, men bare kollegaer, som holdt en fest sammen. Den var i udgangspunktet kun for kvinderne, men mændene ville selvfølgelig også deltage. Denne form for fest ophører omkring år 1930. Den blev ikke som ved båtsgildi og bønarmansgildi regnet med i aflønningen af arbejdskraften.

Dertil kom der fire andre fester, som kaldtes *stovugildi* og *doktaragildi*, *barnsøl* og *ervi*. Doktoragildi eller doktorfest var, når læge var blevet til-

kaldt til bygden og måtte sejles dertil, så var det en "sædvanepligt" at organisere en fest for lægen. De, som havde tilkaldt lægen, skulle traditionelt stå for afholde festen, og dette kunne være en tung byrde for de mennesker, som ikke havde så mange penge i forvejen. Men der var ingen vej udenom; de *skulle* afholde en fest, hvis de ikke ville miste al respekt i lokalsamfundet. *Stovugildi* var forløberen for det, vi nu kalder rejsegilde. Den blev afholdt den samme aften, som tag blev lagt på huset. Huse blev da i tiden bygget efter et nabohjælpsprincip, hvor man stillede op for naboen og hjalp ham at bygge huset, og til gengæld kunne man forvente, at man selv fik hjælp senere. Selve festen er mere at betragte som erkendtlighed end som løn. *Barnsøl* var en fest der blev afholdt efter en lykkeligt afsluttet fødsel, og *ervi* efter begravelse. Ervi er den eneste af disse, som stadig eksisterer, men selve det festlige moment er borte; der bliver ikke længere danset til *ervi*, der traktes med mad og drikke. Så har vi *grindadans*, som er, som ordet siger, en fest efter at en hvalfangst har været. I det førindustrielle samfund var hvalfangst nærmest nødvendig for overlevelsen, og det blev betragtet som en stor velsignelse, når hvaler blev set og drevet til lands. Dette blev så også fejret med dans om aftenen.

Arbejdsafslutningsfesterne har givetvis fungeret som en form for aflønning. Noget det samme gjorde sig gældende med de årtidsbetingede fester. Da var der tale om et reciprocitetssystem eller genydelsessystem.

I gammel tid var de færøske bygder forbundet i forskellige fællesskaber. Det kunne være, fordi de havde familiebånd mellem hinanden, eller også at de deltes om andre fælles anliggender, havde muligvis kirke og kirkegård til fælles, hjalp hinanden med fiskefangst eller lignende. Der kunne også være tale om fælles administrative bånd. Det samme gjorde sig gældende i dansesituationen. Dansetraditionerne afspejler på flere måder det samfund, de eksisterede under. De samme mennesker, der hjalp hinanden og kom hinanden ved i det daglige, mødtes igen i dansesituationen. Der var som regel én person, der slog tonen an, og det var der også i samfundet. I kirken var det præsten, i det daglige arbejde var det bonden og i dansen var det forsangeren. De tilbagevendende højtider i dansetiden blev afholdt i bestemte bygder. Det er ret usikkert, hvordan systemet med reciprocitet er opstået, men i princippet er der tale om

en form for "genydelsessystem". Man talte om julelandsby (-bygd), nytårslandsby, helligtrekongerlandsby og kyndelmisselandsby. Et par bygder, der havde de nævnte bånd, deltog traditionelt i hinandens fejringer. Rollen som julelandsby eller julebygd faldt naturligt til en landsby, som havde kirke. Dette betød endvidere, at helligtrekonger og kyndelmisse blev fejret i landsbyer, som ikke havde kirke, for at disse på den måde kunne "give igen", altså at yde noget til gengæld for det, som julelandsbyen havde givet dem. Dansen gik således traditionelt på skift mellem de forskellige bygder. Robert Joensen skriver således, at han har fejret jul på Svínøy, nytår på Viðareidi, kyndelmisse i Múla (og et andet år i Haraldsund), samt at Árnafjørður var traditionel helligtrekongersbygd.⁸

At dansen har været holdt ved lige i et sådant reciprocitetssystem, har utvivlsomt også bidraget til dens overlevelse.

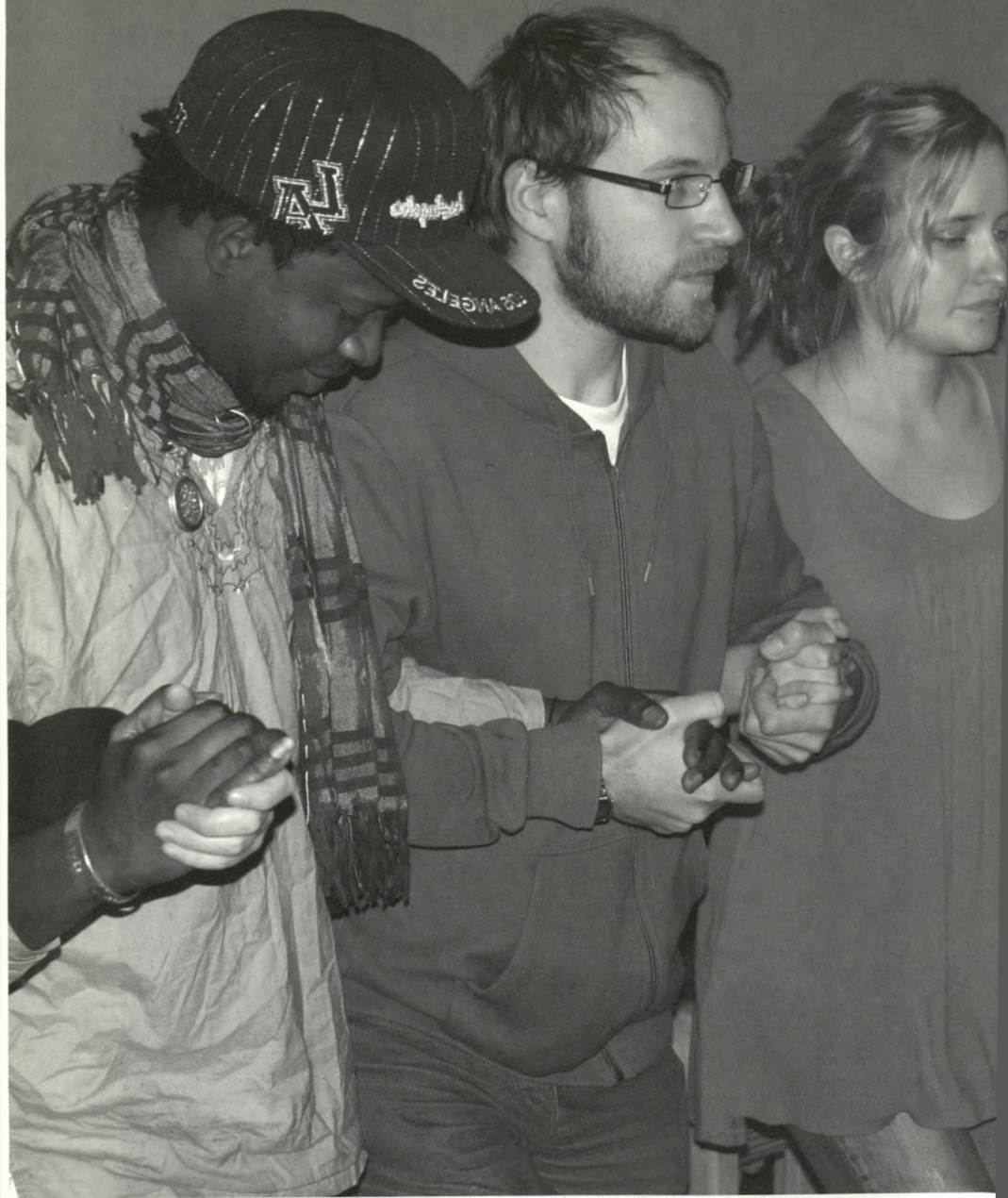
Litteratur

- Andreassen, Eyðun 1992: *Folkelig offentlighed*. Diss. Universitet. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Chesnutt, Michael & Larsen, Kaj 1996: *Føroya kvæði, Corpus Carminum Færoensium, bd. VII*. København: Den Arnamagnæanske Samling.
- Debes, Hans Jacob 2000: *Føroya søga 3*. Tórshavn: Føroya Skúlabólagrunnur.
- Hansen, Gerhard 1984: *Vækkelsesbevægelsernes Møde Med Færingernes Enhedskultur. En Analyse ca. 1850-1918*. Tórshavn: Føroya fróðhskaparfelag
- Hansen, Sólfinn 2006: *Endurreisn kvæðanna*. Tórshavn: Faroe University Press.
- Jacobsen, Elin Súsanna 1995: *Rúsdrekka – siðir og ósiðir*. Tórshavn: Rúsdrekka- og Narkotikaráðið.
- Joensen, Robert 1974: *Høgtíðir og veitsluhald á vetri*. Klaksvík .
- Luihn, Astri 1979: *Føroyskur dansur. Studier i sangdanstradisjonen på Færoyene*. Trondheim: Rådet for folkemusikk og dans.
- Nolsøe, Mortan: *Folkevisa og folkevisemiljøet på Færoyane*. Manuskript til forelæsning.
- Ólafsson, Jón 1992: *Reisubók*. Völundur Óskarsson (ed.). Reykjavík: Mál og menning.
- Petersen, Maria Eide 1975: Religiøs sæd og skik på Nólsoy og i Funningur omkring år 1900. I: Karl & Marianne Klausen (eds.): *Ándelig visesang på Færoerne*. København.
- Tarnovius, Thomas 1950 (1669): "Færøers Beskriffuelse." I: Håkon Hamre (ed.): *Færoensia*, København.

⁸ Joensen 1974:42ff, Andreassen 1992:160.



Från workshop vid symposiet 2007. Danslagets ledare *Hilmar Joensen*.
I bakgrunden *Bjarti Thomsen*.



Studenter från Kungl. Musikhögskolan deltar i workshop under symposiet 2007.

Kulturbærere i skolen på Færøerne og Island

Eva Fock

Færøerne

Færøsk dans - et personligt møde

I januar 1983 befandt jeg mig, som ung musikstuderende, en mørk og blæsende aften i Velbastaður, sydvest for Tórshavn på Færøerne. Det var midt i danseperioden (som strækker sig fra 2. juledag til fastelavnsmandag) og der var dans i det lokale dansehus. Det var mit første møde med den 'rigtige' færø-dans, og jeg skal love for at det var anderledes end de kvindeballer jeg flere år tidligere havde trasket rundt til på Sydsjælland. Kort efter min ankomst blev jeg trukket ind i dansen af to store mænd, hvoraf den ene var forsangeren, og blev først sluppet ud af kæden lang tid efter.

Der var tale om en totaloplevelse hvor jeg på nærmest magisk vis blev suget ind i dansens monotone og afvekslende mønstre, baseret på de enkle trin: to trin til venstre, et til højre. Kæden bevægede sig langsomt mens den snoede sig ind og ud, så man på intet tidspunkt var langt fra personen overfor. Tætheden, varmen, den særlige tyngde i bevægelsen¹, armenes vuggen op og ned og fra side til side i takt med fortællingens intensitet, det repetitive i hele formen, skabte en stærk kropslig og mental oplevelse som blev yderligere styrket af fællessangen som var dybt lejret i kroppen. Den vedvarende vekslende (antifonal) mellem forsangerens kraftfulde og personlige stil (kvædning i modsætning til sang²) og hele gruppens fællessang (et heterofont 'kor' som for norges vedkommende sætter ind kun få ord efter forsangeren, for andres vedkommende først sætter ind ved selve omkvædet³) var yderligere med til at styrke denne særlige fællesskabsfølelse.

1 Lene Halskov fremhæver begreberne fylde, spænding og spændstighed.

2 Clausen s. 296.

3 Sigurd Kværndrup omtaler fænomenet som 'kordans' i sin disputats: 'Den

Lokalet var forholdsvis mørkt, lille og lavloftet⁴. Det er typisk for dansen at den helst skal fylde et rum ud, så man vil oftest vælge det mindste lokale som kan rumme alle. Danses der i et større rum er der en tendens til at danserne klumper sammen i et hjørne.

Fortællingen ved den konkrete lejlighed i 1983 var en af de mange danske folkeviser som har været meget populære i det færøske danserepertoire ved siden af de færøske kvad og skæmteviserne. Vi har at gøre med et tekstrepertoire som er udviklet fra middelalderen og frem til i dag, beslægtet med europæiske ballader og heltekvad. Kvadene, med deres beretninger om det overnaturlige, om kæmper og helte, havde deres guldalder i 13-1400-tallet, medens skæmteviserne, som handler om almindelige mennesker, er skrevet efter reformationen og i enkelte tilfælde frem til i dag. De danske kæmpeviser kom til Færøerne i 1600-tallet med forskellige visebøger⁵. Selvom jeg ikke forstod teksten dengang var jeg aldrig i tvivl om grundstemningen, for den blev formidlet gennem meget andet end ord. I løbet af de mange vers kom man som deltager nærmest til at gennemleve de mange forskellige følelser som beretningen rummede.

Den rytmiske oplevelse omfattede flere lag. I bunden kørte en fast puls som blev underbygget af både dansens trin og sangens lige underdeling. Medens dansen kørte som en fast nærmest ubevidst tre-delt struktur (to til venstre, et til højre, som kan sammenlignes med en kropsligt ostinat (en gentaget mønster) skabte melodien sin egen taktfornemmelse henover denne bund. De danske viser var overvejende syllabiske, kvadene mere melismatiske. I nogle kvad var melodien i 3/4 (ligesom dansen), i andre var den 4/4 eller med skiftende taktarter. Det væsentlige var, at der ikke var nogen oplevelse af afhængighed mellem disse dansens og sangens takt, kun af en fælles grundpuls. Oven på puls og takt lå metrikken, som afspejlede tekstens versfødder og betoning af de betydningsmæssigt vigtige ord. Samspelet mellem puls, taktart og metrum skabte den karakteristiske bølgende frem-og-tilbage-fornemmelse som også sporede i trinnene, kredsens form og sangstilen.

østnordiske ballade. Oral teori og tekstanalyse.

4 Andreassen s. 137-39.

5 Karl Clausen s. 300: Bl.a. Vedels visebog fra 1591, Peder Syvs visesamling 1695.

Melodierne bevægede sig, for kvadenes vedkommende, oftest i sekunder og tertser, men større intervaller (kvarter og kvinter) kunne forekomme. Melodierne havde en begrænset ambitus, typisk ikke mere end en sekst, men evt. kombineret med oktavomlægninger. Tonaliteten var oftest præget af kirketonearterne, ikke mindst dorisk-æolisk og lydsk-ionisk⁶. Her var verset præget af melodiske kortere formler knyttet til en nærmest recitativ stil, medens omkvædet ofte var mere melodisk⁷. De danske viser derimod var mere melodiske i både vers og omkvæd, domineret af trinvis bevægelser. I begge tilfælde varieredes og improviseredes der undervejs af forsangeren.

Kort om det færøske sangrepertoire

Teksterne falder i tre kategorier:

De færøske kvad (færøsksprogede) regnes for den ældste folkedigtning på øerne. De ældste kan føres tilbage til middelalderen eller førreformationen, men der er også skrevet nyere kvad. Temaerne er frem for alt kæmpe- eller troldeviser.

Kvadene er typisk meget lange. Fortælle-mæssigt anvendes der gentagelsesstrofer (hvor dele af handlingen gentages og varieres over mange vers) for at styrke fortællingen. Desuden anvendes billedlige omskrivninger og allitterationer. Omkvædene er ofte lange, gerne længere end selve kvadet. De indeholder meget brede skildringer eller følelsesforløb. Rytisk er kvadene oftest syllabiske.

De danske viser (dansksprogede) omfatter især ridderviser som kom til landet i 1600-tallet via danske visebøger, og bygger derfor på en skriftlig tradition. Disse viser er kortere end kvadene, de har kortere omkvæd og de gør brug af en helt anden fortællestil. Tempoet er roligere end i kvadene og stilen kan være mere melismatisk.

Skæmteviserne er satiriske viser som beskriver hændelser eller personer. De er bl.a. blevet brugt som politisk agitation, bl.a. om de danske magthavere. Skæmteviserne ligner kvadene musikalsk, men de omhand-

6 Sørensen s. 77.

7 Hopkins s. 512.

ler mere dagligdags emner og personer. Traditionen om skæmteviser er meget gammel, men de kendte viser er alle skrevet efter reformationen. En af de mest berømte skæmteviser stammer fra starten af 1800-tallet.

Færøsk dans – overlevering før og nu

Traditionelt blev dette repertoire af færøske kvad, færøske skæmteviser og danske folkeviser dels fremført (kvædet) når der blev arbejdet (bl.a. i skumringen om vinteren - den såkaldte kvøldseta, når der blev arbejdet i hjemmet⁸), dels danset ved dansesammenkomster i familien, bygden og til fester. Det var en aktivitet hvor alle var deltagere, der var ikke noget egentligt publikum.

Det karakteristiske ved traditionen, dens forskellige delelementer som i fællesskab skaber det samlede indtryk, har medvirket til at flere forskere i deres analyser har fremhævet traditionens mangeartede funktioner, bl.a. rekreation, identifikation, kommunikation og information⁹. Overleveringen var traditionelt uformel; man hørte og lærte teksterne fra de ældre i familien og man lærte dansen ved som lille at stå på bedsteforældrenes fødder når de dansede, ved at børnene øvede sig med dans og danselege i dansestuen inden voksendansen begyndte og ved med alderen at komme med ind i kredsen¹⁰. Skolen spillede ingen rolle i denne overlevering, som fungerede helt på egne præmisser i det gamle bondesamfund.

I takt med at de traditionelle familiestrukturer markant blev ændret op gennem anden halvdel af 1900-tallet, så børnene ikke længere boede sammen med bedsteforældrene, lærte de ikke længere så meget fra de ældre. Familiernes arbejdsfællesskab forsvandt og mange begyndte at arbejde uden for hjemmet. Nye medier gjorde deres indtog, først radio, så tv og computer. Hermed kom skolen til at spille en stadig større rolle som traditionsbærer.

I 1982-83 da jeg besøgte landet for første gang, var dansen i vidt omfang forbudt i grundskolen. Der forelå ganske vist ikke noget juridisk forbud, men flere forhold trak i den retning: 1) Den situation at skolen var (og er)

8 Andreassen s. 134.

9 Andreassen s. 139, Mats Nilsson taler andetsteds om parallelle kundskaber.

10 Andreassen s. 132.

indviet af præsten gjorde det uacceptabelt for mange, at der blev danset på skolen, da den færøske dans i vidt omfang betragtes som ukristelig. 2) Flere af de mange kristne grupperinger som *trive(de)s* på Færøerne, tillod ikke færøsk dans. I takt med disse gruppers øgede magt blev den færøske dans presset ud. Det var dog ikke kvadene og viserne som sådan, der blev forbudt, kun dansen, så det at læse og evt. kvæde teksterne kunne fortsat være en del af modersmålsfaget (færøsk). Det bør dog tilføjes at der gennem hele perioden givetvis har været enkelte skoler med særlig danseglade lærere eller et (særlig) danseinteresseret lokalområde, hvor der er blevet danset, trods den udbredte negative holdning. Som kuriositet kan det konstateres at andre danseformer, f.eks. latinamerikanske danse, uden problemer kunne indgå i idræt- og musiktimerne¹¹.

I 1995 da jeg besøgte landet igen, var der flere skoler som gradvist var begyndt at tage dansen ind i undervisningen. Jeg overværede bl.a. selv en færøsk-time i Torshavn, hvor der blev danset med en 4. klasse, og denne lærer dansede også med andre klasser. På dette tidspunkt var der netop fra centralt hold gennemført et udredningsarbejde om dans og kvædning i skolerne¹². Kulturministeriet havde bedt en række lokale folk med kendskab til feltet om at udarbejde en betænkning som kunne indgå i overvejelserne omkring en ny folkeskolelov. Betænkningen udkom i 1994 og udvalget konkluderede at der var tale om en tradition, ikke noget som bare kunne læres efter faste regler. At det ikke var krav og lærebøger som skulle drive værket, men interesse og indlevelse.

Det var således ikke målet at tvinge alle elever til at danse efter krav fra lærerne og myndighederne, men at få skolen til at lade børnene møde denne del af deres kultur som de tidligere mødte helt spontant i samfundet¹³.

Grunden til at interessen for den færøske dans vågnede i 1990'erne skal formodentlig findes flere steder: Dels kom unge læreruddannede færinger tilbage fra deres uddannelse i Danmark, hvor de havde oplevet og måske deltaget i færøsk dans, og nu undrede sig over at netop denne

11 I flg. interview med lærere (1995 og 2007).

12 Føroyskur dansur. Álit um dans og kvøðing í skúlanum. Betænkningen er siden udkommet i bogform som en kort introduktion til færøsk dans.

13 Føroyskur dansur s. 27.

danseform ikke trivedes på Færøerne. Flere unge lærere gik i denne periode i krig mod forbudet på lokalt plan¹⁴. Dels fik den alvorlige økonomiske krise i landet behovet for en fælles stolthed til at vokse, og hvilken del af traditionen er bedre til at styrke en sådan stolthed, end netop det at træde den færøske dans med stærke heltekvad?! Endelig var dansens krise efterhånden blevet synlig, antallet af aktivt dansende (nu i de lokale danseforeninger) og ikke mindst deres høje alder, nødvendiggjorde tiltag for at tiltrække yngre generationer¹⁵.

Kulturministeriets betænkning førte til at kvadene blev nævnt direkte i den nye folkeskolelov fra 1997, og dansen også – næsten, for nok blev obligatorisk at stifte bekendtskab med kvadtraditionen, men der var en såkaldt 'kattalem' for sektmedlemmer, idet der er en skråstreg mellem kvad og dans, så det blev muligt at fravælge dansen til fordel for fælles læsning og kvædning. Som krav til folkeskolens undervisning "i passende fag og på passende alderstrin: 1) Kvæde-kundskab og kvædning/færøsk dans."¹⁶

Siden 1997 har færøsk dans således været lovpligtigt iflg. bekendtgørelsen, men på det overordnede plan. Der blev udarbejdet en læreplan for området og anbefalinger til hvilke kvad der med fordel kunne inddrages på hvilke klassetrin, men der stod intet om i hvilke fag det skulle gøres. Dette skyldtes på den ene side at udvalget ikke kunne enes om den faglige placering¹⁷, på den anden side afspejlede det en mere generel holdning om at kulturarv ikke skal læres, men skal komme ind med modermælken. Derfor var det vigtigste i den nye bekendtgørelse, at børnene nu skulle stifte bekendtskab med dansen, frem for at de skulle lære om den i særlige fag.

Da jeg i 2007 besøgte landet igen havde loven fungeret i ca. 10 år, og inddragelsen af dansen var i vidt omfang blevet implementeret. De fleste steder blev der danset i den traditionelle danseperiode, men ellers ikke. Dansen blev typisk varetaget af enten en danse-entusiast på skolen eller af den lokale danseforening, men den var ikke knyttet til et bestemt

14 Iflg. interview med Regin Debess (2007).

15 Omkring dette tidspunkt kom der gang i flere børne-dansegrupper i tilknytning til de forskellige lokale danseforeninger, frivillig dans for børn uden for skolen.

16 Folkeskoleloven af 1997, §8.

17 Iflg. interview med Eyðun Andreassen, medlem af udvalget (2007).

fag. Som fællesaktivitet lå dansen typisk udenfor skemaet, som en slags årstidstema, men som optakt hertil den blev som regel øvet klassevis, i modersmålsfaget. De fleste lærere tager her udgangspunkt i fortællingen, dens handling, de fortæller historien frit, læser versene, øver dem med eleverne, lader eleverne tegne den, opføre den som skuespil eller øve den på anden vis. Der forelå dog endnu ikke noget egentligt undervisningsmateriale om den færøske dans og den indgik ikke som en særlig disciplin på seminariet: *"Dans er ikke noget man snakker så meget om, det er bare noget man gør"*, sagde fagkonsulenten for musikfaget, Pauli Hansen i et interview. Det forhold at aktiviteten ikke faldt under et enkelt fagområde har formodentlig også medvirket til at ingen mener de har et klart ansvar for den faglige udvikling.

Færøsk dans i skolen

Den færøske dans' sammensatte form, dens mange funktioner og parallelle kundskaber gør den særlig svær at indplacere i skolernes skema, med deres traditionelle fagopdeling, de faste skemaer og klassegrupper og de lyse højloftede klasselokaler fyldte med stole og borde. Hertil kommer at skolen i lang tid fungerede som repræsentant for og formidler af en fremmed kultur¹⁸.

Beretninger om dans i skolen er i mange tilfælde knyttet til frikvarterer og andre 'ledige' stunder. Flere lærere har fortalt om, hvordan de har danset med eleverne i frikvarteret, når der var koldt, eller bare for hyggens skyld¹⁹. Hvis eleverne er gode til at danse kan det også ske at de selv begynder i mindre grupper på gangen, i skolegården eller i et hjørne et sted. Det er derfor bl.a. interessant at se nærmere på, hvilke dele af traditionen der betones og hvilke der nedtones i overgangen fra familiær dansetue/uformel til skolelokale.

I modersmålsfaget

Teksterne indgår som en del af det faste pensum i modersmålsfaget i 8.-9. klasse, og inddrages også gerne på tidligere klassetrin. Men med

¹⁸ Fra slutningen af 1800-tallet indførtes heldanske skoler. Sørensen 1984: s. 7.

¹⁹ Iflg. interview med bl.a. Ólavur Hátún (1982) og Regin Debess (2007)

placeringen i modersmålsfaget fokuseres der på den litterære, fortælle-mæssige og sproglige side. Det er på mange måder forståeligt, da kvade- ne dels har spillet en central rolle i etableringen af det færøske sprog, dels udgør en helt væsentlig del af den gamle færøske litterære tradition. Det sproglige/litterære fokus afspejles i den litteratur der findes om emnet, i de diskussioner som omgiver feltet og i argumenterne for/imod færøsk dans i skolen.

Medens sprogforskere taler om sprogets udvikling, tæller vers og stro- fer, afdækker versefødder, registrerer rim og analyserer fortælle-måden (alt sammen tekstlige øvelser), taler lærerne oftest mere om at eleverne skal kende de spændende historier (fortællingerne) og de skal forstå hvor det fælles sprog kommer fra. Med andre ord: kulturarv i bred forstand. Men i begge tilfælde mangler kroppen, stemningen og musikken.

I musikfaget

I musikfaget er situationen helt anderledes, idet den færøske dans slet ikke indgår i fagets læreplaner. Vi har her at gøre med et nærmest klas- sisk sammenstød mellem på den ene side musikfagets traditionelle dannelsesprægede musiksyn, med dets faglige selvforståelse domineret af akkompagnerede sange, instrumentalt sammenspil og traditionel vest- lig musikteori, og på den anden side en udtryksform som på nærmest alle områder strider mod besluttede æstetiske normer - ikke blot musik- fagets men også tidens.

Det er i den sammenhæng ikke overraskende at behandlingen af den nationale kulturarv i musiktimerne oftest varetages af det national- romantiske sangrepertoire, med dets mange komponerede sange fra slutningen af 1800-tallet og første halvdel af 1900-tallet, samt af sange fra samme periode som blev skrevet til kendte melodier (hvoraf nogle få stammer fra danserepertoiret). Disse sange blev skrevet efter nordisk forbillede i en 'europæisk' sangstil med en dur-mol præget tonalitet som egner sig umiddelbart til harmoniseringer, så de kunne blive akkompag- neret på klaver. Dette national-romantiske repertoire suppleres med et par udvalgte folkeviser og en enkelt friseret kvadmelodi, i sangbøgerne. Denne type sange skal synges (ikke kvædes), og de skal helst lyde pænt.

Den 14. september 2007 udsendte kulturministeren Jógvan á Lakjuni et brev til alle landets skoler om at styrke sangen i skolen, herunder også et ønske om eleverne skulle lære flere sange udenad:

Bevarelsen af kulturarven er en af hovedopgaverne i vores skole. I folkeskoleloven står der, at skolen i enighed og samarbejde med forældrene skal hjælpe til at give eleverne en kristen og moralsk opdragelse. Den skal med afsæt i hjemlig kultur styrke elevernes viden om færøsk kultur. En del af kulturarven er sangskatten. Det er særlig vigtigt, at der bliver sunget med børnene i skolen, så salmer og sange kan læres som små. Det er for mange således, at det er i skolen, man lærte de børnesange, fædrelandssange, salmer og kvad, som man kan udenad som voksen.

Brevet mødte en blanding af sympati, undren og vrede fra lærerside; sympati, fordi alle er enige om at det er godt at synge og dejligt at kunne sange udenad. Undren, fordi mange lærere mener de allerede synger meget med børnene, og fordi de ikke kan nå mere end det de allerede gør. Vrede, fordi nogle lærere oplevede deres musikfag klippet ned til at blive sangtimer à la 1950'erne.

Fraværet af den færøske dans i musiktimerne betyder, at eleverne ikke bliver bevidste om dens musikalske kvaliteter. Eleverne trænes ikke i at arbejde med dens musikalske udtryk. Denne situation kan være en af årsagerne til at traditionen rent musikalsk spiller en meget beskedent rolle både blandt de klassiske komponister og inden for populærmusikken.

Med sin repetitive stil, det nære samspil mellem bevægelse og musik, vekselsangen, fællesskabet og de musikalske karakteristika (i rytme og melodik), minder den færøske dans ikke meget om de stilarter som traditionelt dominerer musikundervisningen. Derimod har den ligheder med nogle af de stilarter og fænomener som nok nyder stor popularitet rundt omkring (bl.a. techno, rave, sufimusik og foxtrot²⁰), men som heller ikke indgår i musikfaget. Den ville uden problemer kunne indgå i undervisningsforløb om trance og fællesskab, om skiftende taktarter og rytmiske forskydninger, om andre tonaliteter og om musikalsk historiefortælling.

20 Jvf. Mats Nilssons indlæg.

Udenfor fagplanen

Beslutningen om at placere den færøske dans uden for fagplanen har været med til at understrege aktivitetens særlige position, så eleverne bliver bevidste om at de laver noget som er anderledes. Det at danse bliver til en fællesaktivitet som er knyttet til en særlig tid på året og til noget andet end faglig lærdom (ligesom julen og påsken). Denne placering bevarer forbindelsen til den levende tradition, hvor udførelsen bliver en integreret del af livet, sådan som det altid har været. Lærerne taler typisk om betydningen af:

- at formidle oplevelse, den helt særlige fællesskabsfølelse som det kan give at danse sammen
- at formidle de gode fortællinger til børnene, ud fra den holdning at de har krav på at kende dem
- at sikre traditionen i fremtiden, at der også i fremtiden vil være folk som kan synge for, folk som kan træde dansen

Hvem leder så dansen? Det er kun meget sjældent musiklæreren som er drivkraften, og hvis det er tilfældet, skyldes det ikke vedkommendes uddannelse, men derimod en personlig interesse eller kunnen. Man er derimod helt afhængige af de enkelte ildsjæle: en god forsanger blandt lærergruppen (uanset faglig baggrund). Hvis der ikke findes én på lærerværelset må man ud og finde én i lokalområdet eller engagere sig med en danseforening i området, til at lede dansen. I formidlingen af en levende tradition som denne er man *helt* afhængig af det særligt kyndige individ. Det betyder, at så længe der er nok aktive kulturbærere i samfundet vil der være mulighed for at gennemføre dansen med et vist skær af troværdighed. Men hvis de ikke længere er til stede vil der opstå problemer, for uden en god forsanger kan dansen ikke leve.

Men der flere problemer end kravet om en god forsanger, for at dansen kan blive god i skolen:

- For at formidle den tætte fællesskabsfølelse som kendetegner en rigtig dans, er det mindst nødvendigt at klassen har det meget godt sammen. Hvis sammenholdet i klassen er dårligt vil dansen ikke gå godt. Det betyder også, at hvis eleverne er meget uvillige, så vil det heller ikke lykkes.

- Oplevelsen er også afhængig af at kædens enkelte led mister deres betydning. Det kan ske når deltagerne glemmer sig selv og bliver uløselige led i en samlet kæde af bevægelse, puls, stemme, krop og fortælling. Det er svært at skabe denne tilstand i en kæde domineret af børn. Efter sigende kan man først begynde at arbejde med tyngden og udtrykket dansen, når børnene er kommet i puberteten²¹. Indtil da vil der være tale om blot at lære grundtrinnet og grundteksten. Først i en højere alder kan de begynde at arbejde med de mange andre elementer. Derfor er det afgørende at børnene også oplever dansen med voksne.
- Det er svært at opbygge en fortættet stemning i et stort, lyst og højloftet klasselokale hvor man danser omkring bordene, eller i en stor gymnastiksal.
- Sangens intensitet kommer ikke til udtryk i en pæn sangstil. Kvædning er mere end blot en stil, det handler om at sætte ordet, handlingen centralt i forløbet. Når der synes pænt og nydeligt nedprioriteres handlingen.

Dansen som omdrejningspunkt

Der kan ikke herske nogen tvivl om at dansen spiller en helt særlig rolle i den færøske balladetradition. Intet andet sted i Norden trives danseballaderne på en lignende levende måde, og ikke nok med at de trives. Indtil midten af 1900-tallet udgjorde de den dominerende musiktradition i landet. Musik var i høj grad lig med sang, uakkompagneret sang, sang der skulle danses til - ikke noget med at synge for et andægtigt lyttende publikum. Det eneste instrument til sangen var føddernes stampen i trægulvet og deres skubben hen over guldbædderne.

Dansens fremtrædende rolle i samfundet har haft stor betydning for hele musiklivets udvikling²². I mange år efter at instrumentalmusikken for alvor vandt indpas var det kun musik som var egnet til dans (pardans blev betegnet 'engelsk dans' i modsætning til den færøske kædedans) som havde en chance. Hertil kom det forhold at der ikke var nogen stor tradition for hverken at lytte eller være publikum. Dette havde dels be-

²¹ Iflg. interview med Regin Debess (2007).

²² Fock 1984.

tydning for musikkens karakter, dels for musikernes tekniske niveau. De lokale orkestre så generelt ingen grund til at øve ud over det niveau som kunne få dansen til at fungere. Der var i mange år ingen basis for egentlige koncerter. Orkestre som havde ambitioner ud over dansen eller som havde interesse for andre genrer end dansemusikken, havde svære vilkår i mange år. Faktisk skal vi helt op i slutningen af 1900-tallet, før dette billede begynder at ændre sig.

Der er meget som tyder på at netop danseelementet i kvadtraditionen har været væsentligt for at traditionen har overlevet og bevaret en så central plads.

Island

Medens dans traditionelt har været det helt centrale omdrejningspunkt i færøsk musik, og stadig har stor betydning i dag, har den spillet en langt mindre rolle i Island. Balladedans har eksisteret, dels til de islandske episke sange, *rímur*, dels til islandske ballader, men i begge tilfælde er traditionen forsvundet omkring 1700-tallet²³, i nogle tilfælde allerede i 1300-tallet. I stedet har remser og sange (bl.a. vikivaki-sange - strofiske digte med omkvæd, flere med et mere lyrisk-erotisk præg²⁴) dannet grundlaget for de danselege som blev brugt i festligt lag. Siden vikivakien forsvandt i 1800-tallet som følge af ikke mindst præsternes fordømmelser og forbud, er der fortsat blevet danset, men på et mere nedtonet plan ved fester og sammenkomster²⁵.

Forandringerne i musiklivet har på alle måder været langt mere gennemgribende i Island²⁶.

Islandske *rímur*

I stedet for en dansetradition har islandsk folkemusik været domineret af lange episke digtsamlinger: *rímur*. De ældste af disse digtsamlinger stammer tilbage fra 1300-tallet, og bygger på sagaer og folkeeventyr. Desuden findes nyere *rímur* med bl.a. et mere satirisk indhold.

23 Nielsen s. 28.

24 Andersson s. 150.

25 Bakka & Biskop 2007.

26 Fock 1989.

Rímur er traditionelt blevet opført i hjemmene, i forbindelse med kvöldvaka - den tid om aftenen hvor familien samledes i stuen i de lange vinteraftner og arbejdede. Her var det en populær adspredelse at fortælle historier eller foredrage i en mere musikalsk form: at kvæde. Det har enten været en af mændene fra gården som kunne kvæde eller en tilrejsende gæst som har stået for underholdningen²⁷. En god "kvæðamaður" har i høj grad kunnet sine rímur udenad, de nedskrevne tekster har kun fungeret som støtte til hukommelsen. Kvinderne har som regel ikke kvædet rímur, men i stedet fremført folkeviser af en mere fællesnordisk tradition.

Digtene var del af en folkelig tradition som blev overleveret både mundtligt og skriftligt. Deres handling er langt mere kompliceret end i de færøske ballader og sproget er sværere tilgængeligt i dag fordi det i høj grad bygger på symboler og metaforer (kenningar). Versenes grundlæggende metrik varierer efter antallet af linier (to eller fire), antallet af stavelser (mellem fire og tolv) og versefodderne. Desuden spiller rim (både enderim og allitterationer) en vigtig rolle²⁸.

I den musikalske fremførelse anvendtes oprindeligt personlige melodiske formler som dels afhæng af den grundlæggende metrik, dels af handlingen (stemningen). De fleste kvæðamenn har haft et udvalg af melodiske formler som de har blandet til situationen, eller de har arbejdet ud fra en og samme formel som de har varieret undervejs²⁹.

Alt dette er givetvis medvirkende til at gøre formen kunstig og utidsvarende i de fleste moderne islændinges øjne. Hertil kommer at selve fremførelsesformen, det at kvæde (i modsætning til sang) prioriterer teksten, indholdet og handlingen frem for klangen og den umiddelbare æstetiske nydelse. Det ligger langt fra moderne skønsang!

Anden folkemusik

Fra det store rímur-repertoire er der med tiden opstået et mere tilgængeligt repertoire af løse vers som opnåede særlig popularitet: *lausavísur*.

27 Nielsen 1982: s. 9.

28 Nielsen 1982: s. 16-17.

29 Nielsen 1982.

Disse viser har bl.a. opnået stor popularitet som børnesange og remser. Der er siden skrevet vers direkte i denne stil: små lyriske tekster om naturen og mere improviserede vers om enkeltpersoner. Oprindeligt har *lausavísur* haft samme melodiske struktur som *rímur*, fremført i samme kvæde-stil. Men gradvist er mest benyttede melodiske formler blevet op-højet til egentlige melodier, bl.a. ved at blive nedskrevet.

En anden lokal vokal tradition er de **islandske folkeviser**. De blev ty-pisk dyrket af kvinderne, men kom aldrig til at spille nogen stor rolle i forhold til genrer som *rímur*.

Endelig har vi de såkaldte *tvísöngur*, tvisang – en tostemmighed i paral-lelle kvinter (med lejlighedsvis stemmekryds). Også denne tradition er stor set gået af brug, men nogle få sange er i dag alment kendte.

Både *lausavísur* og folkeviser har, netop fordi de er blevet anvendt af og for børn, fået plads i skolernes sangbøger. Det samme gælder de særlig populære tvisange.

Ikke mindst Bjarni Þorsteinssons bog *Íslensk Þjóðlög* fra 1906-9, hvor en lang række melodier fra samtlige disse genrer er blevet nedskrevet, har spillet en rolle i denne udvikling.

Rímur i skolen

Litteraturen, de gamle sagaer, er den store nationale stolthed sammen med det islandske sprog. Derfor står formidlingen af den gamle litteratur i skolerne den dag i dag. Også *rímur* kommer ind her, for som nedskre-ven litterær tradition med rødder helt tilbage til 1300-tallet, og med dens særlige digtform, er der nok at tale om i modersmålsfaget.

Det ser ganske anderledes ud i musiktimerne. Her er traditionen stort set fraværende. I 1970'erne udkom de første sangbøger til musikfaget som indeholdt lydbånd med *rímur*, men det er spørgsmålet hvor meget dette materiale bruges rundt om i landet. Musikfaget er et fag i stor krise i lan-det. En undersøgelse i 2002-3 viste, at faget slet ikke udbydes på 18 % af landets grundskoler³⁰, og at det ofte ikke læses af egentlige musiklærere³¹.

30 Tónmenntakennsla í grunnskólum – skólaárið 2002-2003: s. 7.

31 Dette står i grel modsætning til musikinteressen i landet generelt. Hele 25% af børnene deltager i musikskolernes undervisning, en undervisning som fokuserer på instrumentalundervisning i det klassiske udenlandske repertoire. Iflg.

Under sådanne betingelser vil mindre lettilgængelige materialer blive udsendt.

Stilarter som den traditionelle islandske rímur har ringe vilkår i musikfaget. Flere musiklærere udtalte i forbindelse med mit besøg, at mange børn skammede sig over den mærkelig sangstil som ikke på nogen måde levede op til de æstetiske krav som stilles i dag. En lignende holdning vil man sikkert kunne finde hos en del af lærerne. Stilarten virker sikkert også umiddelbart svær at indarbejde, med det traditionelle musiksprog, dets æstetiske regler, dominansen af instrumental musik og skønsang. Den indgår da heller ikke i musiklæreruddannelsens pensum, så lærerne har ingen kundskaber i den retning.

De få lærere som har forsøgt sig med rímur, og som selv kan kvæde, oplever gerne en interesse, en nysgerrighed og en fascination af det fremmedartede³². Det svære krav her er, ligesom for den færøske kvadtradition, at det hjælper at have kulturbærere inde i klassen, men der er en væsentlig forskel. Hvis man ikke har en person som kan præsentere traditionen vil det klart være lettere at bruge lydoptagelser som kilde til at præsentere rímur, end det vil være at lære færøsk dans på baggrund af lydoptagelser.

Lærerplanen fra 2007 taler om en bevidst opdragelse i sang, men der siges fra ministeriets side ikke noget præcist om, hvilken sang, blot at der skal være mange slags³³. Der er en høj bevidsthed om at digte og sange er vigtige for kulturen og sproget og at det er vigtigt at overføre traditionen, men der siges ikke noget om hvilken tradition. De islandske remser og sange indgår primært som led i den tidlige sproglige udvikling i førskolen og indskoling, ikke som egentlige musikalske genrer senere. Det betyder for musikfagets vedkommende, at det bliver de nationalromantiske sange og enkelte udvalgte lausviser, folkeviser, tvísange og hymner, som repræsenterer det nationale repertoire. Situationen ligner i høj grad den færøske.

Et problem ved rímur-traditionen er givetvis manglen på faste melodier. Dette at skulle vælge melodi eller arbejde med melodiske formler

interview med Guðni Ólgeirsson fra Kultur- og undervisningsministeriet (2007).

32 Iflg. interview med Bára Grimsdóttir (2007)

33 Lög um grunnskóla 1995 nr. 66.

ligger de fleste musiklærere fjernt. Bjarni Þorsteinssons samling med faste noterede melodier, var den første af sin slags. Med den påbegyndtes en gradvis kanonisering af repertoiret, en proces som senest har fået ny energi ved en nyeudgivelse fra Kvæde-foreningen i Reykjavik, med noter, tekster og tilhørende lyd-cd³⁴. Selvom der i forordet til denne bog står, at melodierne kan anvendes på forskellige rímur så er det min formodning at vi i løbet af ganske få år vil se en yderligere tendens i retning af at knytte bestemte melodier til bestemte tekster, og samtidig vil opleve en øget tendens til at styrke de mest sangbare melodier.

National kulturpolitik – skole og fremtid

Hvorfor skal eller skal-ikke den traditionelle musik formidles i skolen? Hvilken plads skal den have - hvis den skal have nogen?

Et sådant spørgsmål kan forsøges besvaret i forhold til kulturelle overvejelser, som vi har set dem ovenfor: På Færøerne blev der talt om fællesskabsfølelse, gode fortællinger, fælles kulturarv, sikring af traditionen for fremtiden. I Island var det kun kulturarven som spillede ind.

Men hvad med den nationale selvfølelse, den nationale identitet?

For de fleste udlændinge er billederne ganske klare, de vil straks forbinde Færøerne med balladedans og Island med sagaer. Ser vi derimod på de lokale diskussioner og tendenser er billedet noget mere broget.

Når musik og national stolthed eller bevidsthed bringes sammen på Færøerne refereres der generelt ikke til de færøske kvad, men derimod til de national-romantiske 'fosterlandssange', som i høj grad er rundet af en fællesnordisk tradition. Her besynges naturen, folket, sproget og historien. I 1980 skriver Eyðun Andreassen: "Selv om nasjonalismen kanskje hadde større relevans i tiden og romantikken på mange måter var tilbake-skuende og dens idéindhold ble avvist i den historiske processen, så tror jeg på sett og vis at nettopp romantikken representerte verdier som vi i dag er ved å gjenoppdage. Jeg tenker bl.a. på en våkenhet og kjærlighet til naturen og våre nære omgivelser."³⁵

De færøske kvad betragtes i højere grad som en form for selvfølge - på

34 Silvurplötur Iðunnar af Kvæðamannafelagið Iðunn.

35 Andreassen 1980 s. 72.

den ene side er de en vigtig del af kulturarven, på den anden side er de ikke knyttet specielt til nationalisme. Dette kan bl.a. skyldes, at nationalisme på Færøerne, som stadig har rigsfællesskab med Danmark, umiddelbart handler mere om løsrivelse fra Danmark end om at (re)definere en særlig national identitet, selvom det selvfølgelig indgår i processen. Men i forhold til musikken virker det nærmest som om kvad-repertoiret i dag ligger uden for denne nationale diskussion, i hvert fald uden for den (borgerlige middelklasse-orienterede) ramme som blev defineret i diskussionen af national identitet i 1800-tallet og som stadig hænger ved. Og eftersom kvad er alles eje, kan hverken republikanere eller sambandsfolk vælge denne helt særlige (nationale) musik som deres symbol.

Alligevel kan man godt anvende det lokale repertoire som en slags emblem i forhold til omgivelserne³⁶. En del færinger danser færøsk dans i den færøske forening i Danmark i forbindelse med studieophold, selvom de ikke gjorde det, da de boede på Færøerne. Når de vender tilbage til Færøerne har en del af dem medbragt en øget interesse i denne tradition og i at den overleveres til de unge. Fremvisningen af færøsk dans er også blevet en turist-attraktion. Om sommeren optræder danseforeningen i Tórshavn ugentligt for turister, iklædt folkedragter, danseforeningen fra Nólsoy optræder flittig i udlandet og der er udgivet en dvd med færøsk dans med særligt fokus på turister, ud over flere cd'er. Endelig har enkelte kunstnere fra andre stilarter inddrager kvadene i deres repertoire. Klassiske komponister har gjort det i flere år, men i forhold til børn og unge er det mere bemærkelsesværdigt at den populære heavy metal gruppe 'Týr' anvendte kvadene 'Ólavur Riddararós' og 'Ramund hin unge'. De har hermed været med til at gøre (især disse) kvad og hele ideen om at genanvende materiale fra den færøske dans, populære blandt de unge.

På **Island** knyttes national stolthed til sproget og sagaerne. Man taler gerne om Island, sproget, naturen og historien. Man fortæller gerne om det og viser det gerne, og skolerne forventes at formidle det og værne om det. Musikalsk er det da også netop disse ting som besynges i det nationalromantiske sangrepertoire – i stil med hvad vi så på Færøerne, og i øvrigt også hvad vi ser i resten af Norden. Derfor er det ikke overras-

36 Hammarlund 1990.

kende at det også her bliver det nationalromantiske sangrepertoire som kommer til at dominere i musikfaget, medens den traditionelle vokalmusik formidles som litterær kulturarv i modersmålsfaget.

Det er dog værd at bemærke, at musik og kulturpolitik i det hele taget ikke tildeles den største betydning. En af kulturministeriets embedsmænd udtalte, at det ikke er noget man taler om, men noget man bare gør – der udarbejdes ingen visionsplaner, rapporter m.v.³⁷ Eller som kultursociologen Gestur Gudmundsson siger:

The term (cultural politics, EF) has been more or less a taboo, because it has been linked to extreme ideologisation, political management and nepotism. A basic characteristic of Icelandic culture is that narration and action outweigh philosophical and political reasoning. There is a general preference towards a good story rather than towards reasoning about a subject, and a tendency of commencing on a project, preferably one of overwhelming character, rather than debating ideas and principles of action.³⁸

Trods denne type udmeldinger så spiller musik en stor rolle i landets image udadtil, men det er et image som primært handler om modernitet og eksperiment. Kunstnere som Björk og Sigur Rós, med deres meget specielle musikformer, fremhæves af alle som grupper som gerne bruges til at vise Island frem for omverdenen. Hvor Björk ikke direkte gør brug af noget gammelt materiale, med mindre man kan betragte hendes særlige sangstil som beslægtet med rímur-kvædning, så har gruppen Sigur Rós taget en kendt "kvæðamaður" (Steindór Andersen) med på turné. De senere år opleves en jævn tilvækst af medlemmer i kvæde-foreningen i Reykjavik (også af unge), en stigende efterspørgsel efter udgivelser med traditionelt materiale og flere henvendelser fra børn og unge som vil vide mere om den musik.

Lokal verdensmusik. Som opposition, eller måske skulle vi kalde det en parallel, til det meget ensartede borgerlige nationalromantiske sangrepertoire med rødder i 1800-tallets nationsforståelse, stiller den globale verdensmusikscene krav om en form for 'eksotisk' anderledeshed som stiller nye krav til færingers og islændinges. Denne spirende interesse

37 Iflg. interview (2007).

38 Gudmundsson 2003: s. 141.

blandt populære kunstnere har været med til at styrke interessen for den traditionelle musik blandt børn og unge, en interesse der dog ikke har sat væsentlige spor i musikundervisningen, endnu. I skolerne varetages det eksotiske fortsat primært af fremmede musikkulturer, især afrikansk og latinamerikansk musik. Men begge steder var der beskedne initiativer i retning af at udvikle musikteori-programmer som byggede på lokale musikformer. Det bliver interessant at se om polyrytmik, skiftende taktarter, forskellige skalaer m.v. i fremtiden vil blive indøvet med rímur og kvad frem for med udenlandske systemer samt klassisk musik.

Litteratur

- Andersson, Greger 1997: *Musik i Norden*. Kgl. Musikaliska Akademiens Skriftserie No. 85. Stockholm: Föreningen Norden.
- Andreassen, Eyðun (red.) 1994: *Føroyskur dansur; Álit um dans og kvøðing í skúlanum*. Tórshavn.
- Andreassen, Eyðun 1980: Folkekulturen i nasjonalromantisk og nasjonalistisk tolkning. I: L. Honko (red.) *Folklore och nationsbyggande i Norden*. Åbo: Nordic Institute of Folklore.
- Andreassen, Eyðun 1992: *Folkelig Offentlighed – en undersøgelse af kulturelle former på Færøerne i 100 år*: Diss. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Bakka, Egil & Gunnel Biskop (red.) 2007: *Norden i dans*. Oslo: Novus Forlag.
- Clausen, Karl 1958: *Dansk Folkesang gennem 150 år*: København: Fremad.
- Fock, Eva 1984: *Rytmask dansemusik på Færøerne*. Specialeopgave ved Musikvidenskabeligt institut, Aalborg Universitetscenter.
- Fock, Eva 1987: Den folkelige sangtradition på Færøerne og i Island. I: *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, årg. 8, nr. 2. Amsterdam: Instituut voor Skandinavistiek.
- Fock, Eva 1989: *Rímur, romantiske lieder og Rock – en beskrivelse af den islandske folkemusik og brugen deraf i den nutidige musik*. Diss. Universiteit van Amsterdam.
- Gudmundsson, Gestur 2003: Cultural Policy in Iceland. I: P.Duelund (red.) *The Nordic Cultural Model*. København: Nordic Cultural Institute.
- Hammarlund, Anders. 1990: "Från gudstjänarnas berg till Folkets Hus." I: Owe Ronström (red.) *Musik och kultur*. Lund: Studentlitteratur. s. 65-98
- Hopkins, Pandora 2001: "Færoes." In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.
- Kværndrup, Sigurd 2006: *Den østmordiske ballade. Oral teori og tekstanalyse*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Nielsen, Svend 1982: *Stability in Musical Improvisation*. København: Acta Ethnomusicologica Danica No. 3.

- Silfurplötur Þúnnar* 2004: Smekkleysa: Kvæðamannafelagið Þúnn.
- Sørensen, Zacharias 1984: *Sangen i den færøske folkeskole ca. 1900-1950*.
Specialeopgave ved Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet.
- Þorsteinsson, Bjarni 1906-9: *Íslensk Þjóðlög*. København.
- Tónmenntakennsla í grunnskólum – skólaárið 2002-2003* 2003: Reykjavík:
Menntamálaráðuneytið.
- Valsdóttir, Kristín 2007: "Singing and Saying in Iceland." I: *Orff-Schulwerk
Informationen* nr. 78. Universität Mozarteum Salzburg.

Materialet bygger på erfaringer fra rejser i 1982-84, 1995 og 2007 (finansieret af den Letterstedtske Forening og Vera og Greta Oldbergs Stiftelse).

Författarpresentationer

Egil Bakka, Norge, professor i dansevitenskap og ansvarleg for program for dansevitenskap, Institutt for Musikk ved Noregs teknisk-naturvitenskaplege universitet i Trondheim. Direktør ved Rff-sentret - Norsk Senter for folkemusikk og folkedans.

Marie Länne Persson, Sverige, balladsångerska, folkmusiker, teatermusiker, kompositör, och rytmiklärare. Gillar lekfulla sammanhang där olika konstarter möts - därför gillar jag ballader!

Sven-Bertil Jansson, Stockholm, Sverige, docent i litteraturvetenskap, tidigare förste arkivarie vid Svenskt visarkiv. Textforskare inom projektet Sveriges medeltida ballader.

Mats Nilsson, Sverige, FD och lektor i etnologi, Göteborgs universitet. Dansforskare och praktiker.

Lene Halskov Hansen, København, Danmark, Mag.art. i Nordisk Folkemindevidenskab (Folkloristik). Forskningsassistent ved Dansk Folkemindesamling med et projekt om ballader og kædedans i Danmark med udgangspunkt i 1800-2000-tallet.

Aðalheiður Guðmundsdóttir, Reykjavík, Island, Dr.Phil. Specialområde islandsk middelalderlitteratur og folkloristik. Adjunkt ved Islands Universitet.

Sólfinn Hansen, Tórshavn, Færøarna, cand.mag. med hovedfag i nordisk sprog og litteratur og bifag i historie. Har afleveret en Ph.D.-dissertation om de færøske ballader.

Eva Fock, København, Danmark, musiketnolog. Speciale om færøsk musik fra 1880-1980. Doctoraal-afhandling fra Universiteit v. Amsterdam om brugen af islandsk folkemusik.



Veteranerna lär de unga. *Jóannes Jacobsen* i förgrunden med student från Kungl. musikhögskolan.

Balladen på motstående sida är en nyskriven humoristisk parafras på en traditionell svensk balladtext. Av Sven-Bertil Jansson. Framfördes vid symposiet 2007 av Ulrika Gunnarsson och Dan Lundberg.

SMB 999
ZAYDA OCH SVENNE

A

Variant från år 2007. Texten tillskriven torparsonen Sven Jansson, Jämtby, Norra Sverige. Melodin en utlöpare av finlandssvensk tradition.

- 1 "Du käre min Svenne jag talar ej till dej
– i mobilen –
Min fader han passar så strängt uppå mej"
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 2 "Du kära min Zayda jag vet ej vad som sker
– i mobilen –
Min dyrköpta ericsson den funkar icke mer"
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 3 Men Zayda hon knäpper sin silversydda blus
– i mobilen –
Och bakvägen smyger ur arga faderns hus
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 4 Och Svenne han sadlar sin blanka moped
– i mobilen –
Och hastigt till Zayda i hemlighet han red
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 5 Men just som de möttes vid rosende snår
– i mobilen –
Då ute för dem arga fadern han står
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 6 Och fadern han svingar sin sängstolpe god
– i mobilen –
Men Svenne han tvekar att ljuta gubbens blod
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 7 "För slår jag den jäveln det kommer en polis
– i mobilen –
Och hela hennes släkt den får nys om min kurtis"
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 8 "Och Zaydas kär fader vill krossa mej till grus
– i mobilen –
Och bröderna åtta vill krama mej till snus"
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 9 "Och Zaydas kär fader vill göra dottern men
– i mobilen –
Och bröderna åtta vill bryta hennes ben"
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 10 Och fadern sade: "Jag krossar dina lår
– i mobilen –
Så gärna usle Svenne jag lägger dej på bår"
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 11 Sen fightades de båda i fjorton långa dar
– i mobilen –
Så mycket av sansen då fanns ej längre kvar
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 12 När bröderna kom då fick stackars Zayda nog
– i mobilen –
med rallarsvingar hårda hon alla åtta slog
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 13 Sen låg där de hjältar och slickade små sår
– i mobilen –
Med lågande ögon då Zayda till dem går
– Nej essemessa till mej uti löndom
- 14 "Här kan ni nu ligga så korkade ni är
– i mobilen –
För själv drar jag bort dit som vägarna mej bär"
– Nej essemessa aldrig mera till mej
- 15 Och Zayda hon reste med skepparen bort
– i mobilen –
I hela vårt land där var inget öga torrt
– Nej essemessa aldrig mera till mej
- 16 Och Zaydas kär moder hon blev i sorgen död
– i mobilen –
Och Svens lilla moder blev faktiskt lika död
– Nej essemessa aldrig mera till mej
- 17 När Svennes grå ericsson blev lagad och god
– i mobilen –
Till Zayda han skickar av SMS en flod
– Nej essemessa aldrig mera till mej
- 18 Men Zayda hon svarar: "Jag har det nu så bra
– i mobilen –
Så dra du åt skogen, jag älskar blott Allah"
– Nej essemessa aldrig mera till mej





norden

Nordisk Kulturfond

Vera och Greta Oldbergs stiftelse

Clara Lachmanns fond

Letterstedtska föreningen

Färöarnas lagting och landsstyre

Tórshavns kommun

Finlands generalkonsulat

Kulturfonden för Finland och Danmark

Nordatlantens Brygge

Statens musiksamlingar

ISSN 0081-9832

Meddelanden från Svenskt visarkiv 48

Svenskt visarkiv

STOCKHOLM