

Nasjonalbiblioteket/bokselskap.no, 2016

Norske mellomalderballadar: Fagartiklar og tittelregister

Redaksjon: Velle Espeland, Børge Nordbø, Liv Kreken, Maren Dahle Lauten,

Elin Prøysen, Astrid Nora Ressem, Olav Solberg, Ellen Nessheim Wiger

ISBN: 978-82-7965-298-4 (digital, bokselskap.no), 978-82-7965-299-1 (epub),

978-82-7965-300-4 (mobi)

Teksten er lastet ned fra bokselskap.no

NORSKE MELLOMALDERBALLADAR

Fagartiklar og tittelregister

Nasjonalbiblioteket

2016

[Forord](#)

[Tittelregister](#)

[Edisjonsprinsipper \(Ellen Nessheim Wiger\)](#)

[Den norske balladen \(Olav Solberg\)](#)

[Viser i munnleg tradisjon \(Velle Espeland\)](#)

[... all for his maiden fair \(Velle Espeland\)](#)

[Redaksjon](#)

Forord

Dette bandet av «Norske mellomalderballadar – Tekstar» inneheld ei edisjonsfilologisk innleiing, eit tittelregister, og tre fagartiklar om dei norske mellomalderballadane.

I utgåva er balladane grupperte etter den såkalla TSB-katalogen (jf. Edisjonsprinsipper). Kwart band har sitt eige innhaldsregister, der balladetypane er sorterte etter nummer frå TSB-katalogen. Dette bandet inneheld eit samla, alfabetisk tittelregister over balladane, uavhengig av TSB-nummer. Standardtitlane er dei mest brukte titlane på dei enkelte balladetypane, men vi har òg teke med utbreidde alternative titlar: «Per spelemann», til dømes, finn ein òg under «Ola Bondsens» og «Nils Bådsman». Balladetypar med fleire standardtitlar finn ein sjølv sagt oppført under alle desse.

I den edisjonsfilologiske innleiinga skriv Ellen Nessheim Wiger om prosjektet og om retningsliner for utval og transkripsjon. Ho forklarar korleis utgåveteksten er oppbygd og kva kjelder som er lagde til grunn.

Olav Solbergs artikkel «Den norske balladen» er ei generell innleiing til dei norske balladetekstane. Tema som sjanger, metrikk, innhald og stil, opphav, utvikling og innsamling, blir der grundig behandla frå ein litteraturhistorisk synsvinkel.

Folkloristen Velle Espeland har skrive om munnleg overlevering i artikkelen «Viser i munnleg tradisjon». Der tek han for seg teoriar om korleis visene oppsto og gjev eit oversyn over synet på den munnlege overleveringa, frå tidleg folkeminneforskning på 1800-talet og fram til i dag.

I den engelskspråklege artikkelen «... all for his maiden fair» forklarar Velle Espeland den overordna typeinndelinga, avgrensar sjangeren og set balladane i Noreg i ein vidare, skandinavisk kontekst. Han drøfter også tilknytninga til mellomalderen og presenterer ulike teoriar kring dette. Til slutt skriv han om kva som skjedde med balladane etter at dei vart innsamla, og om korleis dei blir brukte i dag.

I tillegg til dei generelle fagartiklane har Velle Espeland og Olav Solberg skrive kortare tekstar om balladetypane. Desse står som innleiingar til kvar enkelt balladetype i tekstbanda.

Tittelregister

[Agnete og havmannen](#)

[Agnus Dei](#)

[Aksel Tordsson og skjønn Valborg](#)

[Aksel og Valborg](#)

[Aksel torn-visa](#)

[Alf i Oddeskjær](#)

[Alibrand og Lindelin](#)

[Alv Leiesak](#)

[Alv ligg i Øresund](#)

[Alv ligg sjuk](#)

[Arne og liti Kjersti](#)

[Asaliborg](#)

[Asbjørn og liti Kjersti](#)

[Beiarblakken](#)

[Beltet mitt](#)

[Beltevisa](#)

[Bendik og Årolilja](#)

[Bendik og Videmøy](#)

[Bergeliten bondeson](#)

[Bondeguten](#)

[Bonden og leigejenta](#)

[Brodermordaren](#)

[Bror kjenner att syster](#)

[Brur vik for frilla](#)

[Dalby Bjørn](#)

[Dalebu Jonsson](#)

[Dansen i berget](#)
[Dei bortstolne kongsdøtrene](#)
[Dei frearause menn](#)
[Dei to systrene](#)
[Dei tre vilkåra](#)
[Den bortførte møya](#)
[Den bortselde møya](#)
[Den huslege bonden](#)
[Den lauskjøpte møya](#)
[Den sjuke brura](#)
[Den skallede munk](#)
[Den store grisen](#)
[Den store kråka](#)
[Den store nordmannen](#)
[Den store oksen](#)
[Den utrue ektemannen](#)
[Den varslande fuglen](#)
[Den vise kvinna](#)
[Den vonde kjerringa](#)
[Den vonde stemora](#)
[Det farlege natteleiet](#)
[Det står ein friar ut i garden](#)
[Draugen](#)
[Draumane](#)
[Draumkvedet](#)
[Dronning Dagmar og junker Strange](#)
[Dronning Dagmars død](#)
[Dronning Margrete](#)
[Dronninga gjev brura eiter](#)
[Ebbe Skammelsson](#)
[Edmund og Benedikt](#)
[Eg stod meg ut med bekk og tvo](#)
[Eldprøva](#)

[Elen og ulvane](#)
[Elvarhøy](#)
[Falkvor Lommansson](#)
[Fanteguten](#)
[Festarmann i grava](#)
[Fredrik den andre i Ditmarsken](#)
[Friarane](#)
[Friarferda til Gjøtland](#)
[Frillehemn](#)
[Fru Metteliti](#)
[Frydenborg og Adelin](#)
[Frånarormen og Islandsgalten](#)
[Fuglen sette seg på lindekvist](#)
[Fusentass](#)
[Gjurde borgegreven](#)
[Greven for Gunseli](#)
[Grisilla og Riddeval](#)
[Gudmund og Signeliti](#)
[Gullsmeddotta](#)
[Guten og jenta raka høy](#)
[Hagbard og Signe](#)
[Hake og bergmannen](#)
[Han Mass og han Lasse](#)
[Harpespelaren](#)
[Haugebonden](#)
[Havfruens spådom](#)
[Heiemo og nøkken](#)
[Heilag Olav og trolla](#)
[Hellig-Olavs Væddefart](#)
[Heming og Harald kongen](#)
[Hemingen og gygra](#)
[Hemnarsverdet](#)

[Hermod ille](#)
[Herr Byrting og elvekvinna](#)
[Herr Hjelmen](#)
[Herr Magnus og havfrua](#)
[Herr Malkom](#)
[Herr Nilaus](#)
[Herr Palles bryllup](#)
[Herr Tønne av Alsøy](#)
[Herre Karl lever fredlaus](#)
[Herre Per giljar syster si](#)
[Herre Per i Rikje](#)
[Herre Per og Gjødalin](#)
[Herre Per og stolt Margjit](#)
[Herren Jennår](#)
[Hoffmannen, prestekona og presten](#)
[Holger Dansk og Burmann](#)
[Horpa](#)
[Hugaball](#)
[Høna og hauken](#)
[Håkon Håkonssons død](#)
[Inga litimor](#)
[Ivar Elison](#)
[Ivar Erlingsson](#)
[Jeg lagde meg så silde](#)
[Jenta som ville gifte seg](#)
[Jentene som planta kål](#)
[Jomfrua Ingebjørg](#)
[Jomfrua spelar harpe](#)
[Jon i Grånuten](#)
[Jon Remarsson](#)
[Jorunn Jøklekåpa](#)
[Jutulen og stolt Øli](#)
[Kampen mellom Sigvard og Humle](#)

[Kappen Illugen](#)
[Karl Høvding](#)
[Katten ligg sjuk](#)
[Kjempa Grimborg](#)
[Kjempene på Dovrefjell](#)
[Kjerringa og hoffmannen](#)
[Kjerringa til skrifte](#)
[Kjerstis hemn](#)
[Klagande møy](#)
[Knud af Myklegård](#)
[Knut hjuring](#)
[Knut i Borg](#)
[Knut liten og Sylvelin](#)
[Kong Diderik og Holger Dansk](#)
[Kong Diderik og kjempene hans](#)
[Kong Diderik og løva](#)
[Kong Eirik og Blakken](#)
[Kong Eirik og Hugaljod](#)
[Kong Hans' bryllaup](#)
[Kong Nikelus](#)
[Kong Sverker](#)
[Kongen drep si eiga dotter](#)
[Kongen og fru Jutteli](#)
[Kongssonen av Norigsland](#)
[Korleis vil du føde meg](#)
[Krist gjeve eg var der soli renn](#)
[Kråkevisa](#)
[Kvikjesprakk](#)
[Kvinna som ikkje kunne føde](#)
[Kvinnemordaren](#)
[Lagje liten](#)
[Lagje og Jon](#)

[Lars skyttar](#)
[Lill Rosa](#)
[Lindormbrura](#)
[Lindormen](#)
[Liten Lavrans](#)
[Liten Tilvending](#)
[Liti Kari](#)
[Liti Kjersti narrar bergekongen](#)
[Liti Kjersti og bergekongen](#)
[Liti Kjersti og Brunsvein](#)
[Liti Kjersti og dronning Sofie](#)
[Liti Kjersti set ut barnet og druknar seg](#)
[Liti Kjersti staldreng](#)
[Liti Kjerstis dans](#)
[Liti Kjerstis siste vilje](#)
[Longobardane](#)
[Lovmann og Tor](#)
[Låvgris](#)
[Magnus Algotssons brurerov](#)
[Margjit Hjukse](#)
[Margjit og Tarjei Risvollo](#)
[Margjit Runarborgi](#)
[Maria Magdalena](#)
[Marie](#)
[Mindre Alvs død](#)
[Modersorg](#)
[Møllardottera](#)
[Møya blir send bort til den rike greven](#)
[Møya i fjellet](#)
[Møya i linda](#)
[Møya i ulveham](#)
[Møya og den djerve friaren](#)
[Møya som drøymde](#)

[Målfrid døyr](#)
[Målfrid, mi frue](#)
[Mårstig og hans møy](#)
[Nils Bådsmann](#)
[Nils Ebbesen](#)
[Nøkken som friar](#)
[Ola Bondsens](#)
[Olav Akselsson](#)
[Olav Liljekrans](#)
[Olav lyg på stolt Margjit](#)
[Olav Strangesson](#)
[Olav og Kari](#)
[Ole Vellan](#)
[Olov Agjesdotter](#)
[Ormålen unge](#)
[Palle Tygesson blir drepen i dansen](#)
[Palmen Burmannsson](#)
[Paris og Elena i Trejeborg](#)
[Per spelemann](#)
[Per svinedreng](#)
[Peter Henriksson](#)
[Prins Ragnar og den vakre bondejenta Kråka](#)
[Ramnebryllaupet i Kråkelund](#)
[Rammen ber bod](#)
[Ravengård og Memering](#)
[Reven og bonden](#)
[Revens arvegods](#)
[Riddaren i hjorteham](#)
[Riddar feller dei sju brørne til møya](#)
[Riddar feller far til møya](#)
[Riddar legg seg lik](#)
[Rike Rodenigård og ørna](#)

[Rikeball og Gudbjørg](#)
[Roland og Magnus kongen](#)
[Rolv Gangar](#)
[Rosa og hertugen](#)
[Rosengård og Veneliti](#)
[Rosensfolen](#)
[Rullemann og Hilleborg](#)
[Røvaravisa](#)
[Røverne for Nordens skov](#)
[Råmund unge](#)
[Samson](#)
[Sankt Georg og draken](#)
[Sankt Jakop](#)
[Sankt Olavs kappsegling](#)
[Sankt Stefan og Herodes](#)
[Signalill og Adelkinn](#)
[Signalill og Albrett](#)
[Signalill og hennar søner](#)
[Signaliti druknar](#)
[Sigrid og Astrid](#)
[Sigurd Svein](#)
[Sigurd og trollbrura](#)
[Sivart Snarensvein](#)
[Skipper og møy](#)
[Solfager og Ormekongen](#)
[Sonen fortel sine sorger](#)
[Sort-Iver og Lusse](#)
[Steinfinn Fefinnsson](#)
[Stig liten fell](#)
[Stig litens bryllup](#)
[Stig litens runer](#)
[Stølt Elselille](#)
[Stølt Margjit og Iven Erningsson](#)

[Stolt Margjit set bror sin fri](#)
[Storebror og Lillebror](#)
[Svein Nordmann](#)
[Svein Svane](#)
[Sveinen og den vene møya](#)
[Sven Felding](#)
[Sven i Rosengård](#)
[Sven Vonved](#)
[Søvnrune](#)
[Tak hardt i hand, trø lett på fot](#)
[Terna hos havfrua](#)
[Terningspelet](#)
[Tiarmann i Stokkholmen](#)
[Tjuvane](#)
[Tora liti](#)
[Tordivelen og fluga](#)
[Torekall](#)
[Toreliti og Skakjelokk](#)
[Torgjus-døtrene](#)
[Torkjell Trondsson](#)
[Tosstein tala til staven sin](#)
[Truls med bogen](#)
[Truskapsprøva](#)
[Ulv van Jern](#)
[Ungan Svegder](#)
[Unge Engelbrett](#)
[Unge Herredag vinn over Gautlandskongen](#)
[Unge Våkukall](#)
[Unge herr Peder på sjøen](#)
[Ungersvein på tinget](#)
[Valdemar og Tove](#)
[Valiknut og Snekkjelita](#)

[Valivan](#)
[Valramnen](#)
[Varslande lind](#)
[Varulven](#)
[Veneliti og bergekongen](#)
[Veneros og Ølberg](#)
[Venill fruva og Drembedrosi](#)
[Verner i fangetårnet](#)
[Vetterstrandvisa](#)
[Viderik Verlandsson](#)
[Vilgår hertugsson](#)
[Viliken Veiemannsson](#)
[Villemann og Magnhild](#)
[Villfar og Sylvklar](#)
[Vinne møy med runer](#)
[Vreta klosterrov](#)
[Ynskjande møy](#)
[Øystein Grønnevoll](#)
[Åsmund Frægdegjæva](#)

Edisjonsprinsipper

Ellen Nessheim Wiger

Balladetekstprosjektet

Norske mellomalderballadar – tekstar utgjør den ene halvdelen av Nasjonalbibliotekets edisjonsfilologiske balladeprojekt. Målet for prosjektet har vært å utgi vitenskapelige kildeutgaver av tekster og melodier til norske middelalderballader. Norsk visearchiv startet arbeidet med balladene allerede på

1990-tallet, men i sin nåværende form startet prosjektet i 2010. Norsk visearkiv ble en del av Nasjonalbiblioteket i 2014.

Opprinnelig var tanken å publisere tekster og melodier samlet, men av økonomiske og praktiske grunner måtte prosjektet deles i to. Tekstene publiseres i åtte digitale bøker på bokselskap.no, og melodiene gis ut i fire trykte bøker i samarbeid med Norsk folkeminnelag. [Balladeredaksjonen](#) har imidlertid vært den samme for begge prosjektdelene, og arbeidet med tekster og melodier har foregått parallelt. Prinsippene for de to delene har også i hovedsak vært de samme.

Utvalg og ordning

Balladene er ordnet etter den såkalte TSB-katalogen, *The Types of the Scandinavian Medieval Ballads*ⁿ¹. I katalogen er alle registrerte norske og nordiske ballader med samme hendelsesforløp og bruk av motiv samlet under ett TSB-nummer. Balladetyperne er delt inn i seks hovedgrupper med hver sin bokstav:

TSB A: Naturmytiske ballader

TSB B: Legendeballader

TSB C: Historiske ballader

TSB D: Ridderballader

TSB E: Kjempe- og trollballader

TSB F: Skjemteballader

I hver gruppe har de enkelte balladetyperne fått hvert sitt nummer. Balladetyperen «Olav Liljekrans», som har mange varianter/opskrifter fra alle de nordiske landene, har for eksempel fått TSB-nummer A 63.

Vi kunne ha valgt andre systemer for ordning av balladene, for eksempel NMB (Norske Mellomalderballadar) eller Utsynⁿ². Vi kunne også ha valgt å sortere balladetyperne alfabetisk etter en standardtittel. Valget falt på TSB-katalogen: Ved å bruke TSB-katalogen knytter vi oss tett til den nordiske tradisjonen og til de andre nordiske balladeutgaveneⁿ³. Med typenumrene og

balladedefinisjonene i TSB-katalogen gir vi balladetyperne en etablert identifikator, noe som gjør det enkelt å sammenligne balladetyperne i våre utgivelser med tilsvarende balladetyper i andre land. Ulempen er at vi har måttet utelate viser som av en eller annen grunn ikke er med i TSB-katalogen. «Den bakvende visa», «Alle mann hadde fota» og «Skjønn Anna» er eksempler på viser som har mange balladetrekk, men som ikke har fått typenummer i TSB-katalogen.¹⁴

Innenfor rammene for dette prosjektet har vi bare hatt mulighet til å ta med 3–5 varianter av hver balladetype. Totalt har vi med nesten 800 oppskrifter, fordelt på drøyt 260 balladetyper. I utvalget har vi sett etter de mest fullstendige tekstene, og i den grad det har vært mulig har vi også forsøkt å vise bredde i variasjon og geografisk spredning.¹⁵

Enkelte balladetyper er bare kjent i en eller to oppskrifter, dette har gitt oss mulighet til å legge til en variant eller to i en annen, mer omfangsrik balladetype.

Til hver balladetype er det skrevet en innledning med handlingsresyme, henvisninger til nordiske paralleller og opplysninger om kilder, bruk, tematikk og annet relevant.

Tekstoppskriftene er sortert kronologisk innenfor hver balladetype, den eldste først, og har fått bokstavsignaturer (oppskrift A, oppskrift B, oppskrift C, osv.). Hver oppskrift innledes av informasjon om samler, sanger, sted og kilden oppskriften er hentet fra (som oftest et manuskript).

Transkripsjonene

Som hovedregel er kladd prioritert foran renskrift fordi kladden ligger nærmere den aktuelle oppskrivingsituasjonen. Siden dette er kildeutgaver, er oppskriftene transkribert så nøyaktig og bokstavrett som mulig, det vil si at vi følger den rettskrivningen samleren har brukt. Oppsettet er standardisert: oppskriftene er delt inn i nummererte strofer, med omkved normalt bare til den første strofen, selv om dette avviker fra oppsettet i de forskjellige manuskriptene. Vi har ikke rettet skrivefeil eller inkonsekvenser, men opplyst om opplagte feil i noter. Alternative lese måter, enten internt i oppskriften eller i renskriften, er

også angitt i noter. Det samme gjelder samlernes kommentarer og opplysninger i oppskriften.

Nedskriverens overstrykninger og tilføyelser er vist med henholdsvis gjennomstreking og hevet tekst i den løpende teksten. Enkle overskrivninger vises i { }-klammer. Mer kompliserte rettelsjer gjøres rede for i noter. Understrekinger gjengis.

Uleselig tekst markeres med <...>. Utydelig tekst og usikre lesninger settes i spisse vinkler: <tekst>.

Mange av oppskriftene, særlig kladdene, er forkortet av samlerne i ulik grad. Forkortelsene er fylt ut etter tilsvarende formuleringer i tidligere strofer, etter renskriften eller etter utgaver som samlerne har vist til. Utfylt tekst er satt i hakeparenteser.

Samlerens strofenummerering følges som oftest. Hvis nummerering mangler i kilden, nummereres strofene fortløpende. Det opplyses om nummerering i kommentarfeltet under oppskriften.

Omkved er markert med tankestrek før og etter.

Stedsnavn og navn på samlere og sangere er standardisert i innledninger og kommentarer.

Titler

Balladetitlene varierer fra kilde til kilde, fra ett område til et annet og fra land til land. Noen ganger er titlene innholdsrefererende (for eksempel [TSB E 41 «Unge Herredag vinn over Gautlandskongen»](#)), andre ganger er det hovedaktørens navn som er brukt som tittel (for eksempel [TSB F 23 «Sort-Iver og Lusse»](#) og [TSB C 15 «Falkvor Lommansson»](#)). Etter hvert har enkelte titler blitt mer eller mindre standardtitler, men hver balladetype har ofte flere mulige titler. Til denne utgaven er det utarbeidet en liste med standardtitler, hvor det er forsøkt å ta hensyn til norsk og nordisk tradisjon, tidligere balladeoversikter (*Utsyn yver gamall norsk folkevisedikting*, TSB-katalogen og [Dokumentasjonsprosjektets balladearkiv fra 1997](#)), faktisk bruk, og tittelbruk i tidligere balladeutgaver (f.eks. M. B. Landstads *Norske Folkeviser*,¹⁶ Sophus

Bugges *Gamle norske Folkeviser*,ⁿ⁷ og Knut Liestøl og Moltke Moes *Norsk folkedikting. Folkeviser I-II*ⁿ⁸). Enkelte balladetyper har flere sidestilte titler, TSB A 54 «Kjersti og bergekongen» / «Veneliti og bergekongen» / «Margjit Hjukse» er et eksempel på det.

Der kilden har oppgitt tittel tas denne med i det innledende kommentarfeltet.

Kilder

Samlernes originale nedtegnelser er i stor grad bevart. Manuskripter er til en viss grad spredt og fordelt på flere arkiver, men i hovedsak er materialet fordelt slik: Norsk folkemminnesamling ved Universitetet i Oslo har samlingene etter Magnus Brostrup Landstad, Sophus Bugge, Jørgen Moe, Moltke Moe, Hans Jacob Aall, Johannes Skar m.fl., Telemark og Grenland museum har Rikard Berges store håndskriftsamling, Torleiv Hannaas' oppskrifter er bevart ved Universitetet i Bergen, mens Nasjonalbiblioteket har samlinger etter Olea Crøger, Ludvig Mathias Lindeman og Catharinus Elling m.fl.

Mange av disse håndskriftene er de senere årene blitt digitalisert, og vi har de siste årene av prosjektet hatt tilgang til de fleste oppskriftene i digital form. I starten av prosjektet måtte vi imidlertid ofte nøye oss med papirkopier av originalene, med varierende kvalitet.

For noen balladetyper har vi i tillegg til de håndskrevne oppskriftene tatt med oppskrifter fra trykte kilder. Mange av disse er tatt fra Peder Syvs *Kjempevisebok*; tekstene i denne boka har vært vidt spredt og mye brukt og har hatt stor påvirkning på den norske balladetradisjonen.

Digital publisering

Balladetekstbøkene utgis kun digitalt, som lesetekster på nett på e-bokportalen bokselskap.no og i fire nedlastningsformater (EPUB og MOBI, som egner seg godt for lesning på mobile enheter som lesebrett og nettbrett, samt HTML og PDF, som egner seg for utskrifter). Til grunn for nettvissning og nedlastningsformater ligger XML. XML er et kodespråk velegnet for dokumentasjon, lagring og deling. Våre filer følger standarden P5 fra [Text](#)

[Encoding Initiative](#), en standard som brukes av digitale tekstutgivere over hele verden.

I nettvisningen på bokselskap.no vises alle noter, varianter og kommentarer i pop-up-noter integrert i teksten. I nedlastningsformatene ligger de som sluttnoter nederst i visningen.

I starten av tekstprosjektet ble balladetyperne publisert enkeltvis, en e-bok pr balladetype. Etter hvert har det vist seg mer hensiktsmessig å samle dem i større grupper. Balladetekstene utgis derfor nå samlet etter hovedtype (TSB A, TSB B, TSB C, osv., ridderballadene i TSB D-gruppen er så mange at de er fordelt på to e-bøker), og de første enkeltbøkene er fjernet fra bokselskap.no. Dermed utgjør balladetekstene nå 7 bind. I tillegg kommer et bind med tittelregister og fagartikler.

Den norske balladen

Olav Solberg ⁿ⁹

[Balladesjangren](#)

[Til Telemark – og andre stader](#)

[Innsamling og samlarar på 1800-talet](#)

[Songarane og samfunnet](#)

[Litteratur](#)

Balladesjangren

Ordet *ballade* er inga presis nemning. Den kan t.d nyttast om eit lyrisk-romantisk 1800-talsdikt, eller også om ein moderne populærlåt, gjerne med smektande melodi. Dessutan tyder ballade ei episk mellomaldervise, og det er i denne tydinga ordet blir brukt her – om viser som «Margjit Hjukse» eller «Draumkvedet». Sidan romantikken har nemninga *folkevise* hatt hevd, men *folkevise* bør heller nyttast om tradisjonsviser generelt – det er altså eit vidare

begrep enn *ballade*. I nemninga *folkevise* ligg den romantiske og forelda oppfatninga at det var folket som diktande kollektiv, som laga visene. Før romantikken var det vanleg å kalle dei gamle mellomaldervisene *kjempeviser*, bl.a. fordi dei ofte handla om kjemper av ulike slag – «Gamle Kemper / Naffnkundige Konger oc ellers forneme Personer», som Anders Sørensen Vedel uttrykker det.

I den norske balladetradisjonen har det vore vanleg å *syngje* balladane. Det ser vi av dei relativt sparsame kommentarane til samlarane som skreiv ned visene. Men balladen er også knytt til *dans*, for ordet tyder eigentleg *dansevise* – det kjem av provençalsk *ballade*, over italiensk *ballata*. På Færøyane lever framleis balladedansen i ubroten tradisjon, og det er grunn til å tru at ein også har dansa til balladeforteljingane i andre nordiske land, jamvel om slik dans ikkje er direkte dokumentert. Rett nok finst det danske og svenske kyrkjemålingar frå 1300- og 1400-talet som framstiller ring- eller kjededansande menneske. Den svenske renessansemålaren Albertus Pictor har dessutan i Floda kyrka måla balladeheltane Holger Dansk og Burman, og gjengitt omkvedet til balladen som fortel om dei: «Hollager dans han wan siger af Burman» (Jonsson 1967: 26–27). Denne innskrifta representerer eit tidleg møte med den nordiske balladen i skrift (ca. 1480). I utgangspunktet er balladen munnleg, og jamført med skriftdiktning ein enkel diktsjanger. Ståande vendingar eller *formlar* har mykje å seie for innhald og stil. Som regel er framstillinga objektiv og forteljaren lite synleg, jamvel om det finst unntak. Trass i det munnlege preget er det likevel viktig å vere klar over at skrift har spela ei avgjerande rolle i balladens historie. Fleire viser både frå den første fasen i balladens historie, dvs. frå 1300-talet, og seinare, byggjer på skriftleg-litterære forelegg. Desse forelegga gav ikkje berre innhald, men også form og preg til visene.

Den første trykte samlinga med danske viser vart trykt så tidleg som i 1591, presten og historikaren Anders Sørensen Vedels *It Hundrede vduaalde Danske Viser*, og denne boka vart utgjeven på nytt om lag hundre år seinare (1695) av språkmannen Peder Syv. Syvs utgåve inneheldt ikkje berre Vedels hundre viser men hundre viser i tillegg, og gjekk i Noreg under namnet «Tohundreviseboka» eller «Kjempeviseboka». Særleg Syvs visebok og flygeblad baserte på boka hans

sette preg både på norsk, færøysk og islandsk visetradisjon, noko vi lett ser av tradisjonsoppskrifter frå 1800-talet.

Nokre songarar hadde også visebøker som dei sjølve hadde sett saman og skrive i, såkalla «fuggar». Om «Draumkvedet» kan Landstad fortelje at denne visa tidlegare hadde funnest nedskriven, men då samlarane kom, var visebøkene med eit par unntak ikkje lenger å finne. Det er sannsynleg at det har funnest ein skriftleg balladetradisjon ved sida av og til støtte for den munnlege, og at dei visebøkene og oppskriftene vi høyrer om på 1800-talet, er utlauparar av denne skriftradijonen.

Strofeformer og rim

Balladen er bygd opp av strofer – anten to- eller fireversingar, normalt med omkvede. Ein toversing kan t.d. lyde slik, som i denne forma av «Liti Kjersti og bergkongen»:

Liti Kjersti og hennes moder,
– kven bryt lauvet av lindegrein.
Dei leika gulltavil på bordet.
– Sjølv trør ho doggi av jordi
(Solberg [utg.] 2003: 25).

Vi ser at omkvedet er delt i eit såkalla *mellomstev* (*mellomsleng*) og eit *etterstev* (*ettersleng*). Det er mindre vanleg med toversingar som berre har eitt omkvede, men riddarvisa «Valivan» har omkvede av denne typen:

Der bur ei jomfru her uti vår by,
det er 'kje anna gullet, ho mune sy.
– Men Valivan sigler årle
(Solberg [utg.] 2003: 104).

Ein fireversing har normalt etterstilt omkvede, som t.d. «Heming og Harald kongen»:

Harald sit'e på breiom benken,
rosar seg for sine menn:
«Eg veit ikkje liken min,
ufødd så er han enn!»
– Heming unge kunne på skiom renne
(Solberg [utg.] 2003: 142).

Enkelte forskarar har meint at toversingen er eldre enn fireversingen; «[vi] komma [...] till slutsatsen, att de äldsta nordiska visorna diktats på tvålinjig strof» (Ek 1931: 7). Men dette kan ikkje provast og ser ikkje ut til å vere tilfelle. Påstanden har som føresetnad at balladesjangren er ein god del eldre enn moderne balladeforskning legg til grunn, og at den utvikla seg gradvis – først i Danmark og delvis Sverige, seinare i Noreg og på Færøyane og Island, dvs. det vest-nordiske området. Kjempe- og trollvisene som alle er blitt til i Vest-Norden, er dikta på strofer med fire vers. Tidlegare var det eit vanleg syn at kjempe- og trollvisene – og berre dei – var blitt til frå om lag 1300 og utover, men i dag er oppfatninga at balladesjangren samla – både balladar med strofer på to og fire vers – vart til nettopp ved inngangen til 1300-talet.

Det finst elles nokre andre og sjeldne strofeformer, bl.a. ein type der slutten av den nærmast føregåande strofa blir gjentatt i neste, den såkalla *gjentakingsstrofa*, som kan lyde slik:

In kom Iungfrun gångandes
Medh bara fothen ståndandes
Hwij ståån j [kvifor står De] med baran footh
– Alt som lijfuet lyster.

Huij ståån I medh baran footh
Kan här ingen rådhe booth
Sitt tigh på mijn kistå
– Alt som lijfuet lyster
(Jonsson 1977: 4).

Omkvedet kan ha som funksjon å minne om hovudhandling eller tema i sjølve balladen, eller det kan innehalde ei naturskildring eller knyte seg til dansen. Nokre balladar har tralleomkvede eller nonsensomkvede, dei siste er mest utbreidde i skjemtevisene, som t.d. «Møllardottera». Her har omkvedet komisk funksjon – kanskje skal alle mannsnamna vise til friarane som er ute etter møllardottera?

Det var tre fellar som fann på eit råd.
– Ola Mortensson, Per Mortensson.
Hosse dei kunne myllarens dotter få.
– Jesper og Per Eiriksson, Olav Hansson, Petter Marensen
og så ein kollut [utan horn] skreddar
(Solberg [utg.] 2003: 179).

Det er ikkje nødvendigvis logisk samsvar mellom balladeforteljinga og det som blir fortalt i omkvedet. Mange omkvede er blitt flytte omkring og lånt frå vise til vise, og andre er omlaga og vregnde på i tradisjonen, medvite og umedvite. I dansen har omkvedet hatt som praktisk funksjon å skape kontakt mellom dei dansande og forsongaren. Forsongaren song strofene, og så stemde dei dansande i når omkvedet kom. På denne måten vart alle deltakarar både i songen og dansen. I tradisjonell færøydans skjer det framleis på denne måten. Forsongaren blir kalla *skipari*. Det er han eller ho som skipar eller organiserer dansen og songen, og fører balladeforteljinga fram, frå byrjing til slutt. Endeleg har omkvedet hatt ei viktig oppgåve ved å syte for melodivariasjon. I og med at balladestrofene er såpass korte og standardiserte, trengst det meir tekst for at melodien skal få plass til å falde seg ut i breidde og motivrikdom.

Balladen har enderim. I den tolinja strofa rimar dei to linjene, og i den firelinja strofa rimar andre og fjerde linje, såkalla balladerim. Rimkrava er mindre strenge enn i skriven dikting, assonans er tilstrekkeleg: håge / låte, høyre / røre, runnar / domar. Det kan likevel sjå ut til at rimet ofte var perfekt eller i alle høve betre den gongen balladen var nylaga, enn det vi får inntrykk av gjennom oppskriftene. Truleg var rimflettingane særleg utsette for forvitring når balladen skulle overførast frå eit språk til eit anna. Når t.d. ein del danske 1500- og 1600-talsballadar har dårlege rim, er det fordi dei er blitt overført frå norsk eller færøysk – vestnordisk – utan at omsetjaren har makta, eller funne det nødvendig for forståinga å krevje fullgode rim. Vi ser det av følgjande strofe frå den danske riddarvisa «Herr Erlands vold og straf»:

Sødkende kende andenn
och huer paa derris maall:
«Min kierre her Erlandt, y laaner dennem hus
for begis voris faders sielle»
(DgF V, andre halvband: 22).

Dei to rimorda maall / sielle (*mål / sjel*) høver ikkje særleg godt saman. Men set vi inn det opphavleg norrøne rimordet sål (norrønt *sál* (f)) = sjel, blir rimet fullgodt. Denne rimoverføringsteknikken kan elles nyttast til å plassere balladar innanfor det nordiske området og sannsynleggjere kvar dei er blitt dikta. I dette tilfellet dreiar det seg om ei riddarvise som berre finst på dansk, men som truleg

er blitt til i Noreg eller i alle høve i det vestnordiske området. Visa fanst ikkje lenger i den norske munnlege tradisjonen på 1800-talet då dei fleste norske balladane vart skrivne ned, men har overlevd fordi den vart fest til papiret i Danmark så tidleg som på 1500-talet.

Forutan enderim gjer balladen i ikkje liten grad bruk av allitterasjon, og vidarefører såleis eit stykke på veg det norrøne rimsystemet. Det gjeld ikkje minst i balladar som tydeleg byggjer på norrøne soger eller norrøne motiv, som t.d. kjempevisa «Ivar Elison»:

Fljote folen på stallen stend'e,
no feller han fakset, grå.
Han hev aldri vore skormeitt'e [klipt]
sidan far din fall ifrå
(Solberg [utg.] 2003: 148).

Episk, dramatisk, lyrisk

Når balladen blir karakterisert som episk, er det fordi den legg fram ei forteljing, ei historie. Denne historia blir som regel fortald i eitt samanhengjande løp frå byrjing til slutt, utan tilbakesprang eller sideblikk i handlinga. Det finst unntak, som når det heiter om hovudpersonen i «Draumkvedet» at han vaknar frå ein langvarig svevn og rid til kyrkje, *deretter* fortel han kva han på førehand har drøymt, altså eit tilbakeblikk og eit avvik frå kronologisk framstilling. «Draumkvedet» skil seg elles ut ved å mangle den tydelege episke tråden som balladar flest er utstyrt med. Endeleg blir «Draumkvedet» innleidd med ei songar- eller minstrelstrofe der songaren (ei eg-røyst) presenterer viseemnet for tilhøyrarane. Dette er uvanleg og har vore oppfatta som eit «moderne» brot med klassisk, objektiv balladestil. Men truleg er det rettare å oppfatte det slik at balladen i visse tilfelle også har plass for meir sjeldne stilgrep som eg-røyst og minstrelstrofe, utan at det treng oppfattast som brot med klassisk balladestil.

Eit viktig trekk ved balladestilen er dei mange scenene og like eins *spranga* mellom scenene. Balladen er med andre ord ikkje berre episk men dramatisk. Ofte fungerer det slik at forteljaren relativt raskt gjer greie for handlinga fram til eit visst punkt. Så følgjer ein scene der to av hovudpersonane – sjeldan eller aldri fleire – vekslar replikkar. Replikkvekslinga kan strekke seg over fleire strofer.

Deretter kjem forteljaren attende og fører oss raskt fram til neste scene, og på denne måten blir handlinga lagt fram, med så mange mellomspel og scener som trengst. Ei av Landstads oppskrifter av «Olav Liljekrans» inneheld 27 strofer (toversingar). Først fører forteljaren ordet i tre strofer, og deretter følgjer første scene der alvemøya talar til Olav. Ho gjer bruk av den karakteristiske tiltaleformelen *høyrer du*:

«Høyrer du Olav Liljekrans
stig av hesten og trø i dans.

Høyrer du Olav, kom danse med meg,
to bukkeskinns støvlar så gjev'e eg deg»
(Solberg [utg.] 2003: 35).

Meir enn halvparten av strofene i denne forma av «Olav Liljekrans» er dramatiske. Det er ikkje alltid innslaget av dramatiske strofer er så stort, men det finst knapt nokon ballade utan scener og replikkvekslingar. I strofer med fire vers kan elles det episke og det dramatiske stå side om side, replikken består altså av halve strofa, som i dette dømet frå «Margjit og Targjei Risvollo»:

Det var han unge Targjei,
han stude seg på sitt sverd:
«Kvar er no Margjit fruva
som fagne skal mi ferd?»
(Solberg [utg.] 2003: 58).

Balladeforskaren Francis B. Gummere skriv om «this leaping, springing movement of ballads, the omission of details, the ignoring of connective and explanatory facts, the seven-league stride over stretches of time and place which in regular epic would claim pages of elaborate narrative»

(Gummere 1907: 91). Dette er eit særtrekk ved balladestilen – vekslinga mellom episke strofer som raskt fører handlinga framover, og dramatiske strofer som konsentrerer seg om ein enkelt scene – såkalla *leaping and lingering*, for å nytte Gummeres terminologi.

Lyriske innslag i balladen kjem i korte glimt. Det dreiar seg oftast om små naturbilete: *sol i ho skin i lunde, grøne lund, stride straum, harde gråstein, liksom fuglen flaug, han spring'e på kvite sand, nord på bergi blå, du skal ikkje grøne toppar bera, gjennom den mørke fjord*. I «Bendik og Årolilja» får vi vite at

det voks opp *to fagre liljebloomar* på gravene til dei to hovudpersonane, og i «Kong Eirik og Hugaljod» blir det fortalt om kongen at han *søv ikkje notti eller ljosan dagen*, men tenkjer alltid på Hugaljod, bondejenta som han er så forelska i. Nokre balladar, som «Den varslande fuglen», har lyrisk omkvede. Omkvede av denne typen kan «farge av» og setje innhaldet i perspektiv:

Der kom ein fugl av anna land,
– det syng i skog.
Forgylte fjører hadde han.
– Den eine gjeng aldri utav din hug
(Solberg [utg.] 2003: 49).

Noko av det same ser vi i ei av formene av «Liti Kjersti og bergkongen». Her er omkvedet dessutan meir plasskrevjande enn visestrofa og skaper såleis melodisk variasjon:

Liti Kjersti ho var seg så lite eit viv,
– brunfolen løyper lett.
Ho kunne 'kje råda sitt unge liv.
– Med det regner og det blæs,
for langt nord i fjello,
djupt under hello
der leikar det
(Solberg [utg.] 2003: 29).

Både naturbilete og andre språklege uttrykk, ikkje minst formlar, blir ofte gjentatt. Det kjem ikkje av manglande evne hos dikteren til å variere framstillinga, men er ein del av balladeestetikken. Gjentakning tener til å forsterke inntrykket av det som blir fortalt. Dessutan er det klart at i munnleg dikting spelar gjentakning ei viktig mnemoteknisk rolle. I munnleg dikting må handlingsgangen, personkonstellasjonane og konflikten haldast fast i minnet av songaren og helst også av tilhøyrarane. Derfor må ikkje handlinga gå for fort fram, og det fortalde må få høve til å feste seg i minnet. Gjentakningane fyller desse funksjonane.

Formlar

Vi kan også kalle formelbruken i balladen ei form for gjentakning. Formlane kan definerast som faste uttrykk, ståande vendingar som blir brukt om igjen og

om igjen, med same eller nesten same innhald. Det var særleg klassisk-filologane og språkforskarane Milman Parry og Albert B. Lord som med bakgrunn i studiar av Homers dikting og jugoslavisk folkesong la grunnen for moderne formelforskning. Men også den danske balladeforskaren Ernst von der Recke var tidleg ute med oversynsverket sitt over faste uttrykk eller såkalla «parallellsteder» i balladediktinga, som var Reckes nemning. Det er vanleg å skilje mellom episke formlar, og ornamentale eller utsmykkande formlar. Dei episke formlane er tett knytt til handlingsforløpet, dei «bærer og præger handlingen, og de skaber med en bestemt karakteriserende funktion den særlige balladeske stil, der bestemmer visen» (Holzapfel 1980: 26). Ornamentale formlar bidrar ikkje på same måte til å drive handlinga framover, jf. typiske ornamentale formlar som *fingrane små, kvitan hand, gylte salen, gangaren grå, stride straum*. I følgjande strofe frå «Falkvor Lommannsson» kan vi seie at andrelinja med naturbiletet *sol i lunde* fungerer som ein ornamental formel, mens dei tre andre linjene (særleg dei to siste) har formelpreg – dei fungerer som episke formlar – og fører handlinga vidare:

Det var tidleg om morgonen,
sol i lunde.
Då legg'e Falkvor Lommannsson
forgylte beisel i munne
(Solberg [utg.] 2003: 83).

I dei to siste linjene får vi ei skildring av helten. Formelen *legg'e [...] forgylte beisel i munne* viser at helten går til aksjon og at noko nytt er i ferd med å skje. Han sjølv og krigarane hans rustar seg til strid, ein strid som vil gå føre seg til hest. Av det forgylte beiset skjønar vi at slåstkjempene er rike og mektige menn, dvs. riddarar. Men også den ornamentale formelen *sol i lunde* har ei viss tilknytning til handlinga, for det er ikkje utan interesse at det nettopp er om morgonen helten bur seg til strid. Det varslar godt at helten byrjar dagen tidleg, solskinet er dessutan i seg sjølv eit godt teikn. I balladen går det – som i anna mellomalderdikting – eit prinsipielt og symbolsk skilje mellom lys og mørker. Reint allment uttrykker lyset og solskinet noko positivt og verdifullt, medan mørkret representerer vondskap, svik og nederlag. Dette kjem tydeleg fram i «Olav Liljekrans», der Olav rir ut for å be inn gjester til bryllaupet sitt. Av ein

eller annan grunn rir han ikkje om dagen, men i otta før natta er over. Kanskje er han synkvervd eller ute for trolldomsmakter, for han trur sjølv det er «ljosan dagen». Dermed hamnar han i ringen av dansande alvar:

Herr Olav reid seg i otte
ljosan dagen han totte.

Herr Olav over rjoe reid,
så reid han inn i den elveleik
(Solberg [utg.] 2003: 35).

I praksis er det såleis ikkje alltid enkelt å skilje mellom episke og ornamentale formlar, for også naturbilete og andre skildringar kan ha med handlinga å gjere. Uansett er formlane svært viktige, dei er sjølve byggjesteinane i balladen. Sidan formlane er så nært knytt til handlinga, vil dei også variere med innhaldet i balladen, kva teksten dreiar seg om. Ei riddarvise vil derfor innehalde visse formlar som ein ikkje kan vente å finne igjen i ei religiøs vise eller ei skjemtevise. Dessutan vil det vere skilnad på formlane ut frå kva for område eller land visene har vore traderte i. Kultur og natur påverkar formelbruken og tradisjonen i det heile.

Balladegrupper og balladetypar

Alle viseutgjevarar står overfor utfordringa korleis stoffet dei legg fram, skal ordnast. Korleis skal visene delast inn og presenterast for lesaren? Og kva skal visene kallast under eitt? Då Svend Grundtvig gav ut første bandet i den vitskapelege utgåva si av dei danske mellomalderballadane (1853), kalla han dei «folkeviser», jf. tittelen på verket *Danmarks gamle Folkeviser*.

Folkevisenemninga var ny, men ikkje heilt ny. Den hadde vore i bruk i Tyskland sidan 1770-åra og i Norden sidan tidleg på 1800-talet, då den vart lansert med den første svenske balladeutgåva, Arvid August Afzelius' og Erik Gustaf Geijers *Svenska Folkvisor från Forntiden* (1814–1816). Dei visene som stod i første bandet av *Danmarks gamle Folkeviser*, kalla Grundtvig etter emnet «kjempeviser». Dette var eigentleg den gamle og veletablerte nemninga for alle mellomalderballadar og hadde vore i bruk sidan 1500- og 1600-talet.

Som kjent kalla Landstad si visebok *Norske Folkeviser* (1853), truleg etter

mønster av Afzelius' og Geijers svenske utgåve, som han viser til i forordet. Visene delte Landstad inn i sju grupper. Det er verdt å merke seg at han nyttar romanse-begrepet om to av desse gruppene: «Ridderviser og Romancer» (IV) og «Romancer» (VI). Landstad kan ha henta dette begrepet frå Geijers berømte forord til *Svenska folkvisor från forntiden*. Geijer definerte romansen som «sång och saga i fullkomligaste sammansmältning», der «norden gifvit det episka och södern det lyriska elementet dertill» (Geijer & Afzelius [utg.] 1880: XV).

Vanleg praksis i dag er å skilje mellom følgjande seks balladegrupper:

- A. Naturmytiske balladar
- B. Legendeballadar
- C. Historiske balladar
- D. Riddarballadar
- E. Kjempe- og trollballadar
- F. Skjemteballadar

Dei naturmytiske balladane handlar om møte mellom menneske og naturmakter, som alvar, dvergar, bergfolk og nøkk. Gjengangarviser høyrer hit, og viser med emne som runemagi og omskaping. Blant dei mest kjende norske balladane i denne gruppa er «Horpa», «Villemann og Magnhild» «Liti Kjersti og bergekongen» og «Olav Liljekrans». I alt er det registrert 75 ulike naturmytiske balladetypar i Norden. Av desse finst 43 typar på norsk. Nå er det sjølvsagt slik at overnaturlige makter også opptrer i andre balladar enn dei naturmytiske, ikkje minst i kjempe- og trollvisene, men i dei naturmytiske visene skal i prinsippet motiva som knyter seg til det overnaturlige, vere sentrale for handlinga.

Legendeballadane eller heilagvisene tar for seg kristne emne. Her opptrer særleg heilagmenne, av ulike slag og på ulike hierarkiske nivå. I «Draumkvedet», den mest omdiskuterte norske heilagvisa, møter vi dessutan Kristus sjølv og djevelen – Grutte Gråskjegge, som han blir kalla. Legendevise bygger for ein stor del på prosalegendar frå mellomalderen, forteljingar om heilagmenne som skulle stå som førebilete for alle kristne. Desse legendene vart lesne høgt i kyrkjene og har truleg på den måten inspirert balladediktarane. Det er registrert 37 legendeviser i Norden. Av dei er 13 funne i Noreg – forutan «Draumkvedet» viser som «Sankt Jakop» og «Sankt Olavs kappsegling». Det relativt låge talet på

legendeviser heng truleg saman med at desse visene med sine katolske tema kom i miskreditt etter reformasjonen, og vart trengde unna av nidkjære lutherske prestar. Særleg vart jomfru Maria forsøkt utestengt frå folks medvit, utan at det lykkast i særleg grad. Heller ikkje blant dei første 1800-talssamlarane stod legendevisene høgt i kurs.

Dei historiske balladane handlar som nemninga tyder på, om historiske emne og verkelege personar. Men det må leggjast til at det spesifikt historiske ofte – eller oftast – ikkje er meir enn eit par namn eller ei hending, forvanska og forvrengde i høve til det som ein gong skjedde. Dei historiske visene er då også ikkje sjeldan laga lang tid etter sjølve hendinga. Dessutan hadde ikkje balladediktaren nødvendigvis tankar om å leggje fram historisk korrekte opplysningar, men å lage ei spennande forteljing. Dei historiske hendingane skulle fungere som diktemne. I den historiske balladen «Falkvor Lommannsson» kjenner vi likevel igjen nokre namn som er meir eller mindre historisk korrekte, og hovudhandlinga, *brurerovet*, er i hovudsak rett gjengitt så langt ein kan sjå. Det er registrert 41 historiske balladar i dei nordiske landa, og 13 av dei er funne i Noreg. Eit par av dei går attende til den første fasen av norsk balladehistorie og er truleg laga kort tid etter dei historiske hendingane.

Riddarballadane er utan samanlikning den største balladegruppa. I alt finst det 440 nordiske riddarballadar, og særleg er riddarballadane ein dansk spesialitet. I Noreg er det funne 111 riddarviser. Ein grunn til at det finst så mange danske riddarviser, er at det skjedde ei omfattande nydikting av slike viser i danske adelskrinsar under renessansen, i den samfunnsgruppa som Bengt R. Jonsson har kalla Danmarks *seconde chevalerie* (Jonsson 1989: 113). Dessutan var den danske adelen og danske viseinteresserte i det heile tidleg ute med å skrive ned viser frå munnleg tradisjon. Riddarvisene kan karakteriserast som relativt realistiske skildringar av personar i riddarmiljø, med vekt på kamp og strid – og ikkje minst kjærleik og erotiske forviklingar i ulike utgåver.

Av norske riddarballadar kan t.d. nemnast «Gjurde borgegreven», «Knut i Borg» og «Bendik og Årolilja». Den sistnemnde er ei av dei mest kjende norske riddarvisene. Her står den tragiske kjærleikshistoria med den djerve riddaren Bendik og kongsdottera Årolilja som han ikkje kan få, i sentrum. Ei anna

interessant vise er «Valivan». Tittelen er avleidd av *Valvent*, den norrøne forma av *Gavain*, ein av kong Arturs riddarar. Valvent opptrer i Chrétien de Troyes *Ívens saga* som vart omsett til norrønt på 1200-talet. Enkeltnamn og småmotiv frå denne soga og andre omsette riddarsoger finst både i balladar og eventyr, og dessutan vart handlingsmotiv i *Ívens saga* tidleg laga om til ein ballade: «Ivar Erlingsson».

Kjempe- og trollvisene er også ei stor gruppe med 167 kjende viser. Av desse er relativt få, berre 45, oppskrivne i Noreg. Likevel har det vore allment akseptert sidan Sverker Eks tid at kjempe- og trollvisene «helt och hållet tillhör dessa båda länder [Noreg og Færøyane], framför allt det förra» (Ek 1921: 5). Når det ikkje finst spor etter mange kjempe- og trollviser på norsk grunn, er det fordi nedskrivinga på 1800-talet kom for seint. Mange viser var gått ut av tradisjonen. Det gjeld bl.a. balladen «Heilag Olav og trolla». Her blir det fortalt at kongen sigler med skipet sitt til «Hornelummer», dvs. fjellet Hornelen i Bremanger. I folketrua var dette ein velkjend samlingsplass for trollkjerringar. Her skaper den heilage kongen alle troll han møter, om til stein. Vedel trykte ei form av «Heilag Olav og trolla» i si Hundrevisebok, der han etter alt å døme tok utgangspunkt i ei eldre norsk oppskrift. Vedels tekst har så via Hundreviseboka kome inn i den nyare norske tradisjonen, og slik sett har «Heilag Olav og trolla» blitt norsk på nytt, etter å ha overvintra hos Vedel.

Av dei mest kjende kjempe- og trollvisene kan nemnast den eventyraktige «Åsmund Frægdegjæva», som Landstad sette på førsteplass i *Norske Folkeviser*, og «Roland og Magnus kongen» som byggjer på tradisjonen om keisar Karl den store og Roland, ein greve frå Bretagne. Balladeforma av eddadiktet «Trymskvida» – «Torekall» – er ei anna velkjend kjempe- og trollvise. Svend Grundtvig plasserte den først i 1853-bandet av *Danmarks gamle Folkeviser*.

Skjemtevisene vart lenge ikkje rekna som skikkelege balladar. Grundtvig ville såleis ikkje ha med skjemtevisene i *Danmarks gamle Folkeviser*. På dette punktet var Landstad meir framsynt enn Grundtvig, for han tok med eit utval skjemteviser i *Norske Folkeviser*. Grunnen til at skjemtevisene ikkje vart funne gode nok, ligg i dagen. Desse visene parodierer og gjerr narr av adel, presteskap og maktpersonar i det heile, og har dessutan slik det heiter ein stad, «eit heller

grovlagt innhald» (Blom og Bø [utg.] 1981: 327). Skjemtevisene konsentrerer seg om det kroppslege og ikkje om «åndelege ting» som det heiter hos Jakob Sande, her finst sex og vald i tallause kombinasjonar, tabuemne og tabuord er vanlege ingrediensar.

Men skjemtevisene vart ikkje berre avviste på moralsk grunnlag. Dei tidlege sammlarane og utgjevarane har rett og slett ikkje forstått skjemtevisene og deira estetiske uttrykk. Derfor la dei ikkje særleg vekt på å skrive ned skjemteviser, og dei fleste songarar skjøna nok sikkert kvar landet låg og song truleg ikkje alt dei sat inne med av slikt stoff. Trass i dei negative holdningane til skjemtevisene er det likevel registrert 77 nordiske viser. Av desse er 37 oppskrivne i Noreg.

Alt i alt er det registrert nærmare 840 nordiske balladar, eller *balladetypar*. Nøkkelen til dette omfattande stoffet er oversynsverket *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (Jonsson et al. [utg.] 1978). Det er eit uunnverleg hjelpemiddel for den som vil skaffe seg oversyn over dei nordiske balladane – kvar ein kan finne visetekstane, kva den enkelte visa handlar om, kva for nordiske land den enkelte visa er registrert. Ein *balladetype* kan definerast som ein ballade som skil seg ut frå andre visetypar i handling og motivsamansetjing. Men i praksis kan det vere vanskeleg å halde enkelte viser frå kvarandre, for songarane kunne, når dei song ei vise og meinte at dei hadde bruk for å leggje noko til, låne både verslinjer, strofer og strofesekvensar frå andre viser. Typebegrepet slik det er definert i *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* svarar derfor ikkje på alle punkt til tradisjonen. Det finst også viser som truleg burde vore tatt med i verket, men som har falle utanom. Det hindrar ikkje at boka har varig verdi for balladeforskarar og balladeinteresserte.

Ein balladetype vil gjerne finnast i ulike *former* eller *variantar*, dvs. tekstar som er noko ulike i handling og motivsamansetjing – men ikkje så ulike at dei bør reknast til ulike typar. Nemninga oppskrift blir brukt rett og slett om ein tekst som er skriven ned frå tradisjonen. Oppskrifter kan altså vere ulike variantar eller former av ein balladetype, eller dei kan vere så like at dei må reknast til same variant.

Vestnordiske og austnordiske balladar

Det er relativt lang tradisjon for at balladematerialet ikkje berre kan ordnast i seks emnegrupper men delast etter geografi, språk og kultur – i vestnordiske og austnordiske balladar. Ein forskar som tidleg såg dette var Ernst von der Recke:

Enhver fintmærende Læser af Nordens Folkeviser vil selv uden dybere Kjendskab til dem instinktmæssigt have følt, at Viserne ligesom Sprogene sondre sig i to Hovedgrupper, en østnordisk og en vestnordisk, indenfor hvilke atter karakteristiske Forskjelligheder gjøre sig gjældende (Recke 1907: 80).

Til det vestnordiske området høyrde Noreg, Island, Grønland, Færøyane og dei andre Vesterhavsøyane – Hjalmland (Shetland), Suderøyane (Hebridane), dvs. det gamle Noregsveldet – medan Danmark og Sverige utgjorde det austnordiske området. Det vestnordiske området var – og er – stort og samansett, men havet knytte det saman. Balladane spreidde seg lang handels- og sjøruter, truleg med Bergen som sentrum. Bergen var norsk hovudstad fram til 1299, og endå i fleire hundre år den største og viktigaste norske byen.

Sverker Ek har påvist at dei vestnordiske kjempe- og trollvisene er komponert på ein annan måte enn t.d. riddarviser: «Kämpavisan lever [...] på de märgfulla och målande detaljerna, och det enskilda uttrycket har ofta en träffsäkerhet, som verkar gammalnordisk [...]. Karakteristisk är, att kämpavisorna merendels sönderfalla i fristående viståtar, alldeles som den västnordiska sagan» (Ek 1921: 2). Dette komposisjonsprinsippet, der viseteksten er samansett av «tåttar» eller meir eller mindre frittstående bolkar, er lettare å få auga på i færøyske balladar enn i norske. Men det episodiske preget gjer seg også gjeldande i norske viser som «Åsmund Frægdegjæva» og «Heming og Harald kongen». Det er dessutan eit viktig poeng at mange vestnordiske viser byggjer på ei skriftleg eller munnleg kjelde, dei har eit forelegg. Slike viser «tilstræber at have en dokumentarisk kvalitet, vil opleves som rapporter om virkelige begivenheder, eller de fungerer som en slags «genfortællinger» af andre genrer», skriv Sigurd Kværndrup (Kværndrup 2006: 15).

For Ek og andre forskarar i hans generasjon stod det klart at like sikkert som at kjempe- og trollvisene var norske og vestnordiske, høyrde riddarvisene

opphavleg til i det austnordiske området, særleg i Danmark. I kontrast til den norske kjempevisa stod den danske riddarvisa, denne visekategorien hadde, slik ein såg det, ein klarare, enklare og meir heilstøypt komposisjon. Ein tenkte seg dessutan at riddarvisene var dei «primære» balladane, dei hadde blitt til kring 1200 då sjangren etter den tids oppfatning vart til på nordisk grunn. Så hadde det vidare skjedd ei sjangermessig utvikling, og i denne utviklingsprosessen kom kjempe- og trollvisene til som ei ny knoppskyting, i tida kring 1300. Ei gruppe som skjemtevisene var forskarane mindre opptekne av, men uansett vart dei oppfatta som atskillig yngre.

Grunnen til at riddarvisene jamt over vart karakteriserte som danske, kunne synast å liggje i dagen. Slik heiter det hos Knut Liestøl om dette:

Sidan folkevisa kom opp i Norderlanda saman med riddarlivet, er det mykje emne frå riddarlivet ein finn i visene. Men sjølve riddarlivet vann aldri retteleg inngang i Noreg. Den ytre bunaden med riddarar, knektar o.dl. er ofte berre noko som har fylgt med visene utanfrå. Ein må seia at i det heile er det *kjempelivet* som er skildra, anten så emnet er teki or det røynelege livet eller lånt frå eldre diktingar (Liestøl & Moe [utg.] 1958: 15).

Grunngjevinga for at det norske mellomaldersamfunnet ikkje gav kulturell grobotn for riddarviser kan kanskje ved første augnekast verke tilforlateleg. Det fanst utvilsamt færre riddarar til hest i Noreg enn i Danmark og Sverige – for ikkje å snakke om på Island og Færøyane. Men det er sjølvsagt altfor einseitig berre å vektleggje den konkrete og synlege riddarkulturen – den kom forresten til uttrykk på norsk grunn i monumentalbygg som Håkonshallen i Bergen og Akershus slott i Oslo. Det er faktisk ingen tvil om at riddarkultur og riddardikting «vann inngang» i Noreg, heller ikkje at Noreg var føregangslandet i Norden på dette området. Fransk riddardikting og riddarkultur vart såleis introdusert i stor stil under Håkon Håkonsson og etterfølgjarane hans – bl.a. i form av eit omfattande omsetjingsprogram der franske versforteljingar vart overført til norske sogeversjonar.

Dei omsette riddarsogene gav grobotn for og emne til balladar, ikkje minst

riddarviser, noko som får følgjer for korleis vi skal vurdere tilhøvet mellom vestnordisk og austnordisk balladedikting. Det er særleg Bengt R. Jonsson som har gripe tak i denne problemstillinga (Jonsson 1989: 111–113). Skiljet mellom vestnordisk og austnordisk er ikkje så absolutt som Recke, Ek og Liestøl ville ha det til. Uansett er det viktig å skilje mellom *opphav* og *utbreiing*, som ikkje er same sak. Vi kan derfor ikkje utan vidare bruke balladetradisjonen på 1500- eller 1800-talet som grunnlag for å forstå situasjonen slik den var då sjangren vart til, etter alt å døme ved inngangen til 1300-talet.

Språket i visene

Dette emnet er svært omfattande. Her kjem eg i hovudsak til å gå inn på visse sider ved nedskrivingsspråket, kva språkform som vart vald då «den munnlege teksten» vart fest til papiret. Språkforma i balladane har ikkje berre med språk i trong tyding å gjere, men heng saman med språk- og kulturpolitiske holdningar i vid meining.

I forordet til *It Hundrede vduaalde Danske Viser* skriv Vedel at han gjengir visene slik han har funne dei, og tenkjer nok då både på skriftlege forelegg og på den munnlege tradisjonen han byggjer på. Så legg han til: «Men er her noget rettet oc forbedret enten paa Rimene eller i andre maade [...], det kand være en føje ting, oc Meningen er dog bleffuen den som vaar tilforn» (Rubow [utg.] 1926: 20). Vedel såg det altså ikkje som noko problem om han endra visse ting i tekstforelegget, og i praksis kunne han også dikte til verslinjer og strofer på eiga hand, når han meinte det trongst. Det var altså lenge vanleg ikkje å ta det så nøye med attgjevinga av munnleg dikting i skrift.

Men med Svend Grundtvigs utgåve av *Danmarks gamle Folkeviser* i 1853 kom det ei avgjerande endring i synet på dette. Grundtvig kravde at visetekstane skulle trykkjast edisjonsfilologisk korrekt, og det skulle ikkje tuklast med nokon ting. Tekstane skulle leggjast fram «hele og holdne, med Troskab og Omhu og med de Oplysninger, som det staaer i Udgiverens Magt at give» (DgF I: VI).

Grundtvigs nye og klart formulerte krav var ein hovudgrunn til at han reagerte svært negativt på Landstads visespråk i *Norske Folkeviser*. For kva slags

språk var nå eigentleg dette? Grundtvig skriv i brev nedlatande om «Landstads halvstuderede mæsoptomatiske Sprog, som ingen kan blive klog paa» (Dal 1956: 187). Landstads visespråk var i alle høve særmerkt, som det går fram av denne strofa frå «Ásmund Frægðagjæva»:

Til sá svarað han ráðihæst,
han steig fer kongin fram:
Ásmund er báðe stór og sterk
han er sá fregð ein mann.
– Der er ingin dag'e
(Landstad [1853] 1968: 5).

Vi ser at Landstad har plassert aksentar over vokalane *a* og *o* for å markere vokalkvalitet når vokalane står i visse posisjonar, og han har innført det norrøne skrifteiknet *ð* i nokre høve – når *d*-en ikkje kan høyrast i uttalen, og bokstavens «Udeladelse gjør Ordene ganske ukjendelige» (Landstad [1853]1968: X). Det underlege gamle norrøne ordet *ráðihæst* (øvste rådgjevar [hos kongen]) har Landstad forklart i tekstkommentaren. Han har elles ikkje vore heldig med det norrøne ordet *fregð*. Dette er eit substantiv (frægð = ære, gjetord), og kan ikkje brukast som adjektiv slik det er gjort i strofa, der det skulle stått *fræg* (frægr = ordgjeten, vide kjend).

Når Landstad valde den språkforma han gjorde, var det eit stykke på veg fordi han syntest det ville gi eit uheldig inntrykk å skrive Vest-Telemarks-målet slik det vart uttala – «kjendte Ord [ville] ofte blive ganske ukjendelige, og det Hele faa et utækkeligt, for ei at sige barbarisk Udseende» (Landstad [1853]1968: IX). Landstad kom dessutan til at det skrivne balladespråket burde vise slektskap med norrønt språk og litteratur, som låg til grunn for visene. Visespråket hans vart derfor *etymologisk*. I denne vurderinga hadde han støtte av fleire i samtida, ikkje minst av historikaren P.A. Munch som hadde ein finger med i det meste som skjedde i kulturlivet kring midten av 1800-talet. Parallelt med Landstad arbeidde elles Venceslaus Ulricus Hammershaimb etter same prinsipp på Færøyane. Hammershaimb skapte det moderne færøyske skriftspråket på grunnlag av dei færøyske balladane, og med eit visst sideblikk til norrønt og ikkje minst moderne islandsk. På Island hadde ein nemleg greidd å halde på det gamle norrøne skriftspråket, mens dansk hadde tatt plassen til det opphavlege

skriftspråket i Noreg og på Færøyane. Både Landstads og Hammershaimbs visespråk må såleis vurderast i ein nasjonal og kulturpolitisk kontekst.

Som Grundtvig stilte Sophus Bugge seg kritisk til Landstads visespråk. Bugge var sjølv ein framstående visesamlar, og dessutan Nordens fremste filolog. Som viseutgjevar kunne han stø seg til Ivar Aasens innsikt i norske målføre og norsk språk i det heile, dette har hatt avgjerande positiv innverknad på tekstattgjevinga, skriv Bugge i forordet til den visesamlinga han gav ut – *Gamle norske Folkeviser* (1858). Aasen var også inne i biletet som rådgjevar for Landstad, utan at Landstad av den grunn gav opp den etymologiske skrivemåten sin. Bugge presenterer visesamlinga i tråd med Grundtvigs prinsipp, «jeg har ikke,» skriv han, «sammensmeltet til én Form forskjellige Optegnelser af samme Vise [...] endelig har jeg ikke villet gjennemføre overalt én normal Sprogform» (Bugge [1858]1971: IV). Bugge har heller ikkje sett til ord, linjer eller strofer for å fylle ut teksten, skriv han – i tydeleg polemisk opposisjon til Landstad, som vart mistenkt for å ha dikta til atskillig på eiga hand.

Korleis Bugge la fram sine tekstar, ser vi av denne strofa frå «Margjit og Targjei Risvollo»:

Margjit hó gjæter í líó nór,
hó blæs í forgylte honn;
höyrer 'a Jón í Vaddelió,
dæ aukar haanom stóre sorgjir.
– Dæ va' mí aa alli dí, som jala her upp unde líó
(Bugge 1971: 29).

I attgjevinga av tale- og syngjemålet i Vest-Telemark har Bugge møtt same problem som Landstad: Korleis skal «den munnlege teksten» overførast til skrift? Eit hovudgrep for Bugge, som Landstad også gjer bruk av, er aksentar for å markere vokalkvalitet. Dessutan har skiljeteikna mykje å seie for tekstforståinga. Men den største vansken gjeld skrivemåten av enkeltord, noko Bugge diskuterer i forordet. Skal ein følgje uttalen, eller skal ein leggje seg tett opp til den opphavlege ordforma i norrønt og eldre språk – dvs. skrive i samsvar med etymologien? I praksis gjer Bugge begge delar, noko vi ser av uttrykket *forgylte honn*. Bugge skriv ikkje *forqjylte* eller *forjylte*, som ville vere i samsvar med uttalen – han skriv ordet etymologisk, fordi ordet elles ville verke

ukjenneleg. Derimot skriv han i tråd med uttalen *honn* og ikkje *horn*, som ville vere etymologisk korrekt, og dessutan på linje med Ivar Aasens landsmål.

Både Landstads og Bugges viseprosjekt illustrerer at overføring av det talte og sungne ordet til skrift kan vere problematisk. På norsk grunn vart det likevel enklare etter at Ivar Aasen hadde lagt fram sine sentrale språkarbeid *Det norske Folkesprogs Grammatik* (1848) og *Ordbog over det norske Folkesprog* (1850). Ivar Aasens landsmål gav visesamlarar og tradisjonssamlarar eit sikkert språkleg-grammatisk system å stø seg til. Det hadde ikkje tidlegare utgjevarar av måleføretestar hatt, så lenge dansk var det einaste aktuelle skriftspråket.

Landstads visespråk slo ikkje gjennom. Både samtid og ettertid oppfatta språket i *Norske Folkeviser* som sært og vanskeleg tilgjengeleg. Bugge vart så opptatt med andre oppgåver at han ikkje fekk arbeidd vidare med den store norske balladeutgåva som han hadde vore den rette til å fullføre. Fleire av Bugges oppskrifter som ikkje er trykt i *Gamle norske Folkeviser*, er i staden utgjevne i *Danmarks gamle Folkeviser*, av Bugges fagkollega og ven, Svend Grundtvig. Med unntak for Sophus Bugges visebok frå 1858 har dei norske balladane fram til nå ikkje vore utgjevne i kritisk, vitskapleg utgåve, derimot i såkalla folkeutgåver med normalisert språk. Særleg har Knut Liestøls og Moltke Moes *Norske Folkevisor* stått sentralt. I forordet kan vi lese korleis visetekstane er gjengitt språkleg:

Av mange grunnar var ein nøydd til å normalisera målet i oppskriftene noko. Ved mest kvar visa fanst det oppskrifter frå fleire bygder, og dei samstavast oftast ikkje i målvegen, so ein i alle høve laut velja anten den eine eller den andre formi. Sidan boki er til folkelesnad, hev eg helst valt dei formene som er mest kjenslege, utan at eg kunde eller vilde vera heilt fylgjerett i dette stykket (Liestøl & Moe [utg.] 1958 I: 7).

Folkeutgåver er viktige bøker og heilt nødvendige av fleire grunnar. Men i slike utgåver er språket normalisert og ikkje sjeldan forenkla, og det blir vanlegvis bare lagt fram ein tekst eller ei form av kvar visetype. Ofte kan fleire visevariantar bli sett saman til ei form, utan at det blir gjort greie for

framgangsmåten. Det seier seg sjølv at dette ikkje er godt nok og ikkje gir skikkeleg grunnlag for vitskapleg arbeid. Derfor har det heller ikkje skorta på planar for å få fullført ei norsk vitskapleg balladeutgåve, men fram til nå har det blitt med planane og enkelte spreidde tillaup. Satsinga har vore halvhjarta, laus og tilfeldig (Espeland 1990, Solberg 1996: 130–131). Ein har ikkje til nå makta det ein har fått til i alle andre nordiske land – å lage det monumentalverket som ei kritisk balladeutgåve vil vere. Rett nok har det sidan 1992 funnest ein balladedatabase ved Universitetet i Oslo, men tekstane i denne basen er ikkje korrekturlesne og inneheld derfor ei rekke feil. Databasen inneheld heller ikkje melodiar.

Det er derfor ei nasjonal storhending når den norske vitskaplege balladeutgåva nå endeleg ser dagens lys og blir utgitt, i åtte digitale tekstband, og fire melodiband i bokform. Ei uendeleg vandring i øydemarka er endeleg over!

Til Telemark – og andre stader

Sommaren 1846 reiste Jørgen Moe med stipend til Hardanger for å samle folkedikting. Men resultatet vart dårlegare enn han hadde rekna med, og Moe slår kategorisk fast at Hardanger ikkje har noko særleg å by på. Dette området «er et paa Udbytte for Folkedigtningens Samlinger yderst magert District» (Moe 1964 a: 44). Når det galdt Telemark, var situasjonen heilt annleis. Moe drog raskt gjennom dei øvre delane av fylket, men det var nok til at han fann ei mengd med stev, «en deel Kjæmpeviser», eventyr og segner. Moe er sikker i si sak: «I det Hele maa Thelemarken vist ansees som et af vort Lands rigeste Felter, naar Tale er om Indsamling fornemmelig af versificerede Folkepoesier» (Moe 1964 a: 44).

I juli og august året etter drog så Moe til Telemark og Setesdal og fann stadfesting på Telemarks sentrale rolle som tradisjonsområde for «Kjæmpeviserne»:

Det er en besynderlig Kjendsgjerning, at denne Digtart, der utvilvsomt af alle er den mest betydningsfulde, kun meget sparsomt forekommer i andre mig bekjendte Egne af Norge. Thelemarken og navnlig de nordvestlige Trakter udgjøre det Strøg, hvor Kjæmpevisen

endnu blomstrer i en rig, om end henblegnende Flor. Næsten overalt ellers, hvor man støder paa en enkelt saadan Digtning, har den et Sprogidiom, som ligger vort Skriftsprog nærmere end Egnens Dialekt – et Tegn til, at den ikke her ganske selvstændig er skudt op af Jordbunden eller dog nu fremtræder i en anden mindre oprindelig Skikkelse (Moe 1964 b: 52).

Moe hadde utvilsamt rett i vurderinga si, og det vart i det følgjande først og fremst Telemark sammlarane konsentrerte seg om. Men dette var i 1840-åra, og spørsmålet er om situasjonen alltid hadde vore slik, dvs. at Telemark også tidlegare var balladeområdet framfor noko anna. Kva veit vi om dette? Og korleis kunne det ha seg at dei gamle mellomaldervisene hadde halde seg såpass godt inn i nyare tid nettopp her – særleg i dei nordvestlege traktene, som Moe skriv – først og fremst dei fem bygdelaga Seljord, Kviteseid, Fyresdal, Lårdal og Mo? Var det fordi desse bygdene låg så avsides til at nye impulsar ikkje nådde fram? Var det fordi relativt jamne sosiale tilhøve skapte grobotn for at dei gamle visene kunne leve vidare – betre grobotn enn på stader med stor skilnad mellom velstående og fattige? Var det fordi telemarkingane hadde eit særleg godt utvikla kunstnarlyne med sans for nettopp den gamle songtradisjonen? Eller har vi så mykje vokal og verbal folketradisjon frå Telemark rett og slett fordi så mange har leita så grundig nettopp her?

Eg kjem tilbake til desse spørsmåla, men først kan det vere grunn til å reflektere litt over kva *munleg tradisjon* på den eine sida, og *skrift* på den andre sida er. Tilhøvet mellom dei to kommunikasjonsformene kan illustrerast med biletet av eit hav – eit munnleg hav – der det her og der stikk opp små øyar og skjer, dvs. skrift. Havet er i stadig rørsle, det stig og fell, det kan ikkje fangast i noka fast form. Øyane og skjera er derimot fast land, og jamført med havet er dette faste landet «alltid eins å sjå.» Den som ser attende på den gamle balladetradisjonen, har lett for å ynskje seg mindre hav og meir av øyar og skjer. Ein grip seg i å irritere seg over kvifor ikkje nokon kunne ha skrive ned balladar på eit tidlegare tidspunkt. Og kunne ikkje vedkomande sytt for at dette nedskrivne stoffet vart lagra på ein trygg måte, slik at vi i dag kunne gle oss over autentiske oppskrifter frå tida før 1800-talet!

Eigentleg treng vi ikkje ein gong tenkje oss så svært langt attende. Landstad som skreiv opp balladar og anna folkedikting i 1830- og 1840-åra, klaga over at han var for seint ute, både balladesongarane og visene song på siste verset, kunne det sjå ut til. Om vi gjer det tankeeksperimentet at Landstads kulturinteresserte forgjengar i Seljord, Hans Jacob Wille (1756–1808), hadde interessert seg for dei gamle visene, ville situasjonen vore temmeleg annleis. Vi ville ikkje berre hatt fleire av dei gamle balladane i meir fullstendige former, men vi ville truleg også hatt oppskrifter av ei rad viser som hadde sokke til botnar i «det munnlege havet», eller var i ferd med å gjere det, som t.d. den historiske balladen «Margit Runarborgi» – då Landstad kom på banen. Men i Willes topografiske skildring av Seljord: *Beskrivelse over Sillejords Præstegield* (1786) står det ikkje eitt ord om balladar eller viser – eller eventyr og segner, for den del. Og kanskje er det ikkje så merkeleg.

Wille skreiv i lys av nyttetenking og nyttemoral i opplysningstida og interesserte seg følgjeleg for emne som næringsliv, geografiske omstende, dyre- og fugleliv, jordbruk og handverk, folkehelse og fattigstell. Likevel hadde den skotske poeten James Macpherson alt i 1760-åra lagt fram dei epokegjerande Ossian-dikta sine, og Thomas Percy hadde i same tiår publisert *Reliques of Ancient English Poetry*. For det europeiske borgarskapet var dette både nye og lokkande tonar, dei slo an og var med på å skape grunnlaget for romantikken og oppglødinga for folkediktinga.

Det ville ikkje vore heilt utenkjeleg om Hans Jacob Wille hadde fått nyss om dei nye tankane i tida og gjeve seg til å samle balladedikting i Seljord. Av seljordsskildringa hans går det fram at han var interessert i gravminne og gamle bygningar, og hadde sans for tradisjonelle skikkar og levevis. Han fekk dessutan i stand ei relativt stor samling av norske ord. Men «det munnlege havet» stod han tilsynelatande framand overfor. Grunnen er vel at den utløysande impulsen til å skrive ned munnleg tradisjon mangla i Willes tilfelle. Og munnleg tradisjon blir oftast skriven ned berre når det ligg føre ein særleg grunn. Elles blir «det munnlege havet» liggjande i ro.

Tidlege balladeoppskrifter

I det følgjande kjem eg til å presentere nokre tidlege balladeoppskrifter, i kronologisk rekkefølge. Vi har ikkje mange slike tekstar, noko som heng saman med at Noreg frå seinmellomalderen og frametter miste sjølvstendet og dermed dei sentrale riksinstitusjonane som kunne skape grunnlag for balladeinnsamling. I Danmark og Sverige vart dette gjort, under renessansen vart balladar og gammal tradisjon samla inn bl.a. for å styrke fedrelandskjensla – historisk, kulturelt og språkleg. Visene kunne fungere som patriotiske og «nasjonalistiske» våpen. I 1622 ferda Christian IV såleis ut eit skriv til biskopane i Danmark og Noreg om å samle inn alle slags «Antiquiteter og Documenter», og dette tiltaket førte til liknande utspel frå svensk side. Det er ikkje usannsynleg at danskane samla inn balladar også på norsk jord, men dette veit vi lite om. I dei få norske balladetekstane vi har frå 1500-talet og frametter, ser vi uansett korleis det danske skriftspråket meir og meir tar over. Men vi ser også korleis det norske song- og talemålet stadig gjer seg gjeldande som undertekst.

Riddaren i hjorteheim (ca. 1490)

Den eldste oppskrifta, «Riddaren i hjorteheim» er frå Telemark. Det er forresten ikkje berre den eldste telemarksteksten, men den eldste norske og nordiske balladeoppskrifta i det heile av noka lengd – sju strofer – og derfor sjølv sagt prinsipielt viktig. Nyare forskning har kome til at teksten vart skriven ned kring 1490. Om språket i teksten har det rådd tvil frå første stund. Det var i si tid den engelske folkeminnesamlaren George Stephens som oppdaga teksten i eit manuskript som elles for det meste inneheldt preiketekster på såkalla birgittinnorsk / birgittinsvensk, eit typisk blandingspråk. Manuskriptet finst i dag i Linköping bibliotek med signaturen T 180. Stephens gjorde Grundtvig merksam på teksten, og han trykte den i *Danmarks gamle Folkeviser* II som ein reint *dansk* tekst. Sjølv meinte Stephens at språket like gjerne kunne vere *svensk* som *dansk*, og på spørsmål frå Grundtvig svara P.A. Munch at han ikkje torde avgjere om språket var *dansk* eller *norsk* (Jonsson 1989: 80).

«Riddaren i hjorteheim» er ei ironisk forkledningsvise. Ein hovmodig riddar kler seg i hjorteheim for å innynde seg hos ei vakker men avvisande jomfru.

Jomfrua er glad i hjortedyr og opnar porten, men då kastar riddaren hamen. Nå er ho ille ute, men lovar å gifte seg med riddaren dersom han først kan finne den gullskatten som far hennes har grave ned. Medan riddaren grev utan å finne noko anna enn gråstein og leire, låser jomfrua seg inn i jomfruburet og spottar han.

Sidan eg kjem til å opphalde meg ein del med denne prinsipielt viktige viseteksten, gjengir eg dei sju strofene, i hovudsak etter Lindegård Hjorth, men med innsetjing av store forbokstavar i person- og stadnamn og markering av replikkar. Eg gjengir også dei fleste av dei andre tekstfragmenta som står i Linköping-manuskriptet, for dei kastar eit visst lys over sjølve balladeteksten.

Liber iste pertinet ecclesie Soleem qui continet
ewangelica dominicalica in norsken quem
dedit Mathias Nicolay jn Byørnetweth

Omsetjing:

Denne boka tilhøyrer Solum kyrkje og inneheld
dominikanarpreiker på norsk, som
Mathias Nicolay på Bjørntveit gav [til kyrkja]

Jek Mattis Nielsson

– Drømth haffuer mik om Jomfrwer i alle naath

Theth wor herræ Peder
han taler till swene tw:
«Kwnde j mik stolz Ose lille [Åse-lill]
meth fager talen [vakre ord, smiger] fa?»
– Drømt haffuer mik om Jomfrwen alle nath.

Borth tha gyng the panszer swene [pansersveinar, soldatar]
alz ther stolz Ose lille wor [var]:
«Myn herræ han holler weth sneke bordh [skipsbord, skipsside]
han will alth haffue idhert taal.»
– Drømth.

Swaredhe ok stolz Ose lille,
hwn swaredhe ther till eth ordh
«Thet ær ængen jomfrw seth [jomfrused, jomfruskikk]
ath gange till snecke bordh.

Theth ær ængen jomfrw seth
ath gange till snecke bordh,
henne folgher hiem bode lasth och skam,

swaa manthet hodingsord» [hånsord].

Ater komme the pantzser swene,
the sagde ther herre i fraa:
«Icke kwnde wij staldz [stolt] Ose lille
meth fager talen faa.»

«Kwnde i icke stoldz Ose lille
meth fager ordhen faa,
tha skal jek fare i [kle meg i] myn hiorte ham,
swaa wel skal jek henne faa.»

Theth een horn wor aff hwidit sølff [kvitt sølv],
theth annith aff rødhe gwldh,
theth wor herre Pedher,
han speller swaa frydefuldh
(Lindegård Hjorth 1976: 15–16).

Det var den danske språkforskaren Kaj Bom som først stilte spørsmål både ved språket i viseteksten og ved den tradisjonelle oppfatninga av kvar «Riddaren i hjorteham» var ført i pennen. Grundtvig hadde ikkje gått inn på dette spørsmålet, men viseforskaren Hakon Grüner-Nielsen som kommenterer stadnamnet *Byørnetweth*, meiner at dette er ei forvansking av «Bjernerdegaard ved Sorø Kloster. Opskriften er vel altså fra Sorø-Eggen» (DgF X: 76). Bom slår fast at dette sjølv sagt er ei umogeleg tolking, og i staden peikar han på garden *Bjørntveit* ved Skien, noko som utvilsamt er rett. Dessutan står det i same tekstfragment at manuskriptet «pertinet ecclesie Soleem,» dvs. tilhøyrrer Solum kyrkje, som ligg i same området.

Det var like eins Kaj Bom som først interesserte seg for han som i følgje det same tekstfragmentet «dedit» (gav) manuskriptet til Solum kyrkje – Mathias Nicolay eller Mattis Nielsson. Med hjelp av registret for *Diplomatarium Norvegicum* kom han raskt fram til lagrettemannen Mattis Nilsson som har underskrive fleire brev i Skien sysle i 1480- og 1490-åra og etter 1500. «Mon ikke [Mattis Nilsson] er «vores» mand?» spør Bom (Bom 1973: M54). Dette kan det ikkje vere særleg tvil om, for det finst berre *ein* Mattis Nilsson i Skiens-området i dei nemnde tiåra, og Mattis-namnet er elles ikkje særleg vanleg i Noreg. Av handskrifta kan vi sjå at Mattis Nilsson har skrive namnet sitt i manuskriptet – Jek Mattis Nielsson – og han har dessutan skrive omkvedet til balladen. Så har nokon annan seinare skrive dei sju strofene av visa (Jonsson 1989: 83).

Etter mitt syn er det svært interessant at det eldste brotstykket av ein nordisk ballade kan knytast til ein norsk storbonde og lagrettemann frå Skien sysle i nåverande Telemark fylke, dvs. i utkanten av balladeområdet i Vest- og Midt-Telemark. Ein spør seg om det alt på slutten av 1400-talet var slik at telemarkingane interesserte seg for balladar meir enn andre? Mykje tyder på at brotstykket av «Riddaren i hjorteham» er ei avskrift av ein annan tekst – det har etter alt å døme funnest eit forelegg. I forlenginga av det kan vi tenkje oss ein tradisjon der balladen ikkje berre fanst i munnleg tradisjon men også i skrift, truleg med menn og kvinner frå dei fremste bonde- og lågadelsættene som nedskrivarar og manuskripteigarar. Kjeldesituasjonen er ikkje slik at vi kan svare særleg utfyllande på dette spørsmålet, men oppskrifta av «Riddaren i hjorteham» tyder på at det har funnest interesse for dei gamle visene i Skien sysle og i området ikring. Den vesle teksten kastar såleis lys over eit større felt enn balladen isolert.

Kaj Bom kalla sitt arbeid om «Riddaren i hjorteham» og enkelte andre visetekstar «Danmarks norske folkeviser». Det er ein polemisk tittel som dels alluderer til den geografiske tilknytninga manuskriptet har, dels til lagrettemannen Mattis Nilsson som ein gong åtte manuskriptet – og dels til språket i viseteksten, eller meir presist: til den norske underteksten som er til stades i fleire tilsynelatande danske balladar. Når det gjeld spørsmålet om teksten er ei avskrift, er Bom sikker i si sak; «vi må have en *avskrift* for os» (Bom 1973: M55). Etter at Bom skreiv sin artikkel har Poul Lindegaard Hjorth gått gjennom originalmanuskriptet – dette hadde ikkje Bom hatt tilgang til – og lykkast å få eit klarare bilete av enkelte ord. På denne bakgrunnen kom Lindegaard Hjorth til at balladeteksten i manuskriptet truleg ikkje er noka avskrift, jamvel om han presiserer at han ikkje kan vere viss på det. Lindegaard Hjorth meiner at dette spørsmålet er «uden nævneverdig interesse» (Lindegård Hjorth 1976: 25). Bengt R. Jonsson er derimot meir på linje med Bom, men på eit noko anna grunnlag:

Ty för det första anser jag man skall vara försiktig med att utpeka varje utskrift av en skönlitterär text som ett original. För det andra rör det sig här om en egentligen muntlig diktning, och vi skulle enligt

Lindegård Hjorth således ha framför oss en originaluppteckning ur traditionen. Det kan utan överdrift påstås, att sådana i regel ser helt annorlunda ut (Jonsson 1989: 83).

Når det så vidare gjeld språkforma i manuskriptet – dvs. spørsmålet om dansk i høve til norsk – konkluderer Bom med at språket i «Riddaren i hjorteham» ikkje kan kallast (eldre) dansk slik den vanlege oppfatninga har vore. Derimot kan ein, skriv Bom, «godt tænke sig at skrivende folk i Syd-Norge kunde have et skriftsprog som det vi ser afspejlet i afskriften» (Bom 1973: M57). Dette har Bom rett i, for mange nordmenn har utan tvile skrive eit blandingspråk som det vi ser i «Riddaren i hjorteham». Lindegård Hjorth som er mindre villig til å gje slepp på det heildanske perspektivet, seier varsamt at det danske heilskapspreget er «hævet over tvivl, men [teksten] rummer nogle få elementer, der muligvis kan pege bort fra dansk, evt. mod norsk, men snarest mod svensk» (Lindegård Hjorth 1976: 29). Noko av utfordringa med ein tekst som denne, er nettopp språkblandinga. Det gamle norske skriftspråket var i ferd med å gå i gløymeboka, og dansk overtok plassen med god hjelp av danske styresmakter – «at dansk imperialisme omkring år 1500 også har hatt ett språklig program, ser vi av det kraftige og bevisste svenske mottrykk i reformasjonstiden», skriv Didrik Arup Seip (Seip 1959: 29).

Det er likevel som *skriftspråk* at dansk overtar. I «Riddaren i hjorteham» slår derimot det norske tale- og syngjemålet gjennom på nokre punkt, og dessutan finst det skriftmålsformer som peikar i norsk lei og som i alle fall ikkje utan vidare kan kallast danske. Pronomenet *jek* er ei slik skriftmålsform som ikkje heilt enkelt kan rubriserast. Forma har eit visst grunnlag i norsk talemål og blir gjerne i svensk- og dansk-språklege omgjevnader vurdert som ein norvagisme – sett i forhold til svensk *jak* og dansk *jeg*. Eit trekk som tydeleg peikar i norsk retning, er kvinnenamnet *Åse*, det er eit vestnordisk namn og lite brukt i dansk. Typisk nok blir den kvinnelege hovudpersonen i dei seinare danske formene av «Riddaren i hjorteham» kalla *Else* (DgF II: 221–226). Grunnen må vere at *Åse*-forma har verka for framandsleg. Rett nok har Peder Syv konstruert ei spesialform – *Usalille* – ei namneform som frå hans side truleg er meint å skulle vere eit arkaiserande, vestnordisk drag.

I første strofe kan ein merke seg rimorda *tw / fa*. Her blir det dårlege rimet perfekt om vi set inn *tva* – av norrønt *þvá = to*. Når det opphavlege *tva* har falle ut, må det truleg kome av at skrivaren har følgd dansk skrivetradisjon. Han set til sida den *munnelege* forma *tva*, men blir avslørt av det haltande rimet. Epitetet *stolz = stolt* peikar også i norsk retning, og det same gjer vendinga *fager talen* i første strofe. Fleire dømme kunne nemnast. Her vil eg berre trekke fram *hodingsord* = hånande, spottande ord, jf. *Haadingsord*, *Haadord* (Aasen). Dette blir konsekvent misskrive i dei danske formene av «Riddaren i hjorteham» og erstatta med *haaddings-ord / hedings-ordt / hadings ord* (DgF II: 221–226). Det er rimeleg å oppfatte det slik at for dei som førte dei danske viseformene i pennen, lydte *hodingsord* ukjenneleg. Skrivarane har ikkje skjønna dette ordet.

Når ein arbeider med balladetekstar – dei finst som oftast i fleire variantar – er det klokt å kaste eit sideblikk til *dei andre tekstane* og ikkje bare den ein sjølv har sett i fokus. Verken Bom eller Lindegaard Hjorth gjer det i særleg grad. Det som slår ein i dei danske tekstane, er bl.a. ein heilt annan tone og til dels ein heilt annan metaforikk. Eg gjengir dei to første strofene i B-forma som byggjer på tre handskrift frå 1500- og 1600-talet:

I wennder op [vind opp] seggell aff sylcke [silke],
wy weell seegell vnder øø:
drømett haffuer suendenn alle natt
om saa ween en møø.
– Drømitt haffuer suenden om iumfruen ald den natt.

Herr Lauy [Lagje] hand buor seeg vde wed aae [ute ved å],
han kand buoddee seeggell och raa [både sigle og ro]:
hand locker saa mangen stolltte iumfru,
hand gyffuer denom løsse thro [falske løvnader]
(DgF II: 221).

Opningsstrofa plasserer handlinga i eit romantisk, draumeaktig landskap. Songaren inviterer tilhøyrarane til å heise silkeseglet slik at dei alle kan sigle «under øy». Og sveinen som drøyer om den vakre jomfrua – kven er han? Knappt hovudpersonen i visa slik det ser ut til. Dette er ei lyrisk innleiingsstrofe, kanskje skriven av ei av dei danske adelskvinnene som sette saman poesibøker under renessansen. Med den andre strofa byrjar så handlinga. Her blir vi presentert for den mannlege hovudpersonen som i denne viseforma heiter Lagje

– ofte eit skurkenamn i balladediktinga. Det blir da også sagt i klartekst. Lagje er ein simpel forfører som lokkar vakre og stolte jomfruer med fagre ord, men svik dei etterpå. Men i denne visa lykkast han ikkje, tendensen er altså både romantisk og feministisk. Vi skal vidare merke oss formelen *vde wed aae* der forføraren held til. Sigurd Kværndrup har analysert denne formelen på breitt grunnlag, og han skriv:

Formelen kan [...] sættes i relation til mandens dæmoniske spil, men ikke mindst til at han søger at etablere *falske kontraktforhold* [...]. Der er noget råddent der ude ved aa. Ude ved aa-lokaliteten indleder en række viser der hører til de grueligste i balladedigtningen, med grove kontraktbrud og falskhed (Kværndrup 2006: 556–557).

Dei danske formene av «Riddaren i hjorteham» handlar om korleis svikaren Lagje blir sett på plass av den rådsnare jomfu Else. Det er ei vise som snur opp ned på det normale maktmønstret og som degraderer forføraren. Trass i si karnevalske forkledning som hjort blir han tatt ved nasen. Formelen *ute ved å* er relativt vanleg i dansk balladedikting, men finst så vidt eg veit ikkje i norske viser. Det heng bl.a. saman med at norsk og dansk natur er ulik, berg og skog er jamt over farlegare stader i norske balladar (derimot finst det andre «fareformlar» med tilknytning til vatn i norske viser). Det er sjølv sagt uråd å vite sikkert om det er Mattis Nilssons Solum-vise som er utgangspunktet for dei danske viseformene. Men det ser ut til at det i dei danske tekstane er gjort endringar i høve til ein norsk eller vestnordisk primærtekst som har hatt mykje til felles med Solumteksten – eller som kanskje er denne teksten i fullstendig form.

Friarferda til Gjøtland (1612)

Om denne balladen kan ein med rette bruke Landstads velkjende uttrykk frå innleiinga til *Norske Folkeviser*, der han karakteriserer innsamlingsarbeidet som å «redde et gammelt Familiesmykke ud af det brændende Huus» (Landstad [1853] 1968: IV). Visa vart nemleg berga «just som man var ifærd med at brænde det [papiret som visa stod skriven på]», skriv bergingsmannen (Fet 1993: 150). Han som berga visa, heitte Jakob N. Kobberstad og var frå Nordfjord. Han

hadde tatt lærarutdanning ved seminaret på Stord og vart seinare tilsett som første lærar ved den høgre allmugeskolen i Volda, der dei også dreiv med lærarutdanning. Kobberstad var ein kulturinteressert og aktiv mann med nasjonalt sinnelag, han var ven med Ivar Aasen og målmann.

Det var heilt tilfeldig at Kobberstad ein gong i siste del av 1860-åra kom over det gamle papiret der visa stod. Skrifta var vanskeleg å tyde, og derfor sende han papirarket til Sophus Bugge som den fremste kjennaren av norske folkeminne. I brevet til Bugge datert 30. april 1868 skriv Kobberstad at han gjerne vil ha ei avskrift attende dersom Bugge vil behalde oppskrifta: «Skulde det [...] være af den Beskaffenhed, at man vilde opbevare det, turde jeg udbede mig en Afskrift, i modsat Fald bedes Originalen tilbagesendt» (Fet 1993: 150). Sjølv sagt ville Bugge behalde papirarket, og Kobberstad fekk ei avskrift attende, slik han hadde bede om. Denne leverte han til bonden på garden der papirarket vart funne. Men Kobberstad nemner ikkje noko om funnet i dei mange brev han skreiv, og funnstaden har derfor vore eit mysterium, heilt til Jostein Fet kunne påvise at det var ein gard i Steinsvika i Volda, nærmare bestemt den såkalla Arnegarden. Her dukka *avskrifta* av den gamle balladen opp i 1999, skriven med Sophus Bugges hand (Fet 2004: 83–84).

Spørsmålet om kven som ein gong i 1612 skreiv ned visa, er ei anna sak, men dette kan truleg tilleggsopplysningar på papirarket kaste eit visst lys over. Tilleggsopplysningane er eit oversyn over smalen, dvs. geiter og sauer, som skrivaren eig: «Regiister paa Mine Smalle som Jeg haffuer her hiemme paa Gaardenn Effter Ny Aarit som er Ao 1612 denn første Januarij» (Fet 1993: 161). Det er ein og same person som har skrive ned både balladeteksten og smaleoversynet, men han har ikkje skrive kva han heiter. Truleg peikar Jostein Fet likevel på rett namn når han ut frå storleiken på buskapen og skriftkulturelle føresetnader kjem til at det må ha vore bonden i Moritsgarden i Bjørkedalen, Pål Torbjørnsson (f. ca. 1570), som har skrive ned visa. Ikkje minst legg Fet vekt på dei skriftkulturelle omstenda:

Miljøet i Bjørkedalen og det næraste grannelaget er [...] noko nær eineståande når det gjeld gammal skriftkultur. Her finst fleire

bondeannalar, gamle dokterbøker, ættetal og til og med kart.

Mesteparten av dette materialet stammar frå 1700-talet, men det er også skriftstykke som går langt attende på 1600-talet (Fet 1993: 165).

Det er den likskapen mellom Linköping-manuskriptet som inneheld «Riddaren i hjorteham» og papirarket frå Volda med «Friarferda til Gjøtland» at begge viser er uheile, og begge visetekstar står saman med tekstar av andre slag. Dette synest å tyde på at det er noko tilfeldig over oppskriftene, det ligg tilsynelatande ikkje nokon bestemt plan bak oppskriftstiltaket. Likevel er det slett ikkje umogeleg at Vedels visebok har vore kjend av storbonden i Bjørkedalen i Volda og har inspirert til skriffestinga – men dette veit vi ikkje noko sikkert om. Det dreiar seg truleg også her om ei *avskrift* av ein annan tekst, og inga tradisjonsoppskrift. Handskrifta er jamn og fin og det er få overstrykingar. Dette tyder på at det har eksistert eit forelegg. Skrivaren fører ikkje opp nokon tittel men derimot 33 unummererte strofer. Tittelen har truleg Knut Liestøl sett til då han i 1922 la fram visa i restituert form. Liestøl gjengir rett nok berre dei 29 første strofene, dei «er fleire stader sterkt forvende, og i den uheile form som handskrifta har, er dei berre brot av ein større bolk» (Liestøl 1958 I: 269). Handlinga er altså ikkje fullstendig, men av dei parallelle danske og færøyske visene – «Brudéfærden til Hedenland» og «Ásmundur skeinkari» – kan vi gjere oss opp ei klar meining om korleis slutten på den norske visa har vore.

Dei 33 strofene i Sunnmøre-oppskrifta byrjar med å presentere hovudpersonen, herr Peder, som skryter av at han ikkje kjenner til nokon i landet som er jamliken hans. Til dette svarar stemor hans at ho veit om ei rik og mektig jomfru i Gjøtland, som stesonen likevel knapt kan få. Dette blir ei spennande utfordring for herr Peder. Han set seg som mål å fri til denne kvinna jamvel om det skal koste han livet, og rustar seg ut med skip og mannskap og sigler til Gjøtland. Namnet *Gjøtland* må vere inspirert av *Götaland*, men det blir karakterisert som eit fantasiland med heidenske innbyggjarar og troll i mengdevis. Den heidenske kongen og dronninga hans har ei dotter som ber det gode norske namnet Målfrid – det same heiter elles kongsdottera i dei fleste danske variantane. Målfrid har drøymt at ho skal bli gift med ein kristen mann frå eit anna land.

Den heidenske dronninga prøver å hindre at herr Peder lykkast og slepper laus kvitbjørnar og andre ville dyr for å stoppe han. Men friaren drep udyra med sverdet og med hjelp av runemagien til ein hjelpesmann i følget. Så gjer han seg klar til å gå fram for kongen:

Midt j gaardn om [garden]
der agxsla hannd siidt skind [kasta skinnkappa over skuldra]
snappe [raske] da vore hannds fodde ferde [foteferd, gange]
for gydtlanndz konngen jnnd
(Fet 1993: 154).

Sunnmøre-teksten sluttar midt i handlinga med ei strofe som ikkje er heilt enkel språkleg:

Vdt kom heidenn konnge
och indz sinne lieele viiedke
aathe jeg denn gylthe knar
som flyder och for min brygge
(Fet 1993: 156).

Det er særleg den andre linja som skaper problem. Verken Knut Liestøl eller Brynjulf Alver finn meining i den. Alver tenkjer seg at *lieele* kan tyde både *litle* [vesle] eller evt. *lilje* som er eit vanleg balladeord (Alver 1981: 74). Leiv Heggstad har gissa på at uttrykket *lieele viiedke* skulle kunne tyde *litle veikje* (vesle jente) (Heggstad 1923: 94). Jostein Fet byggjer vidare på Heggstads framlegg og peikar på at *indz* må vere ei forvanska preteritumsform av sunnmørs verbet *inne* = fortelje, seie fram. Ei mogleg tolking av strofa som gir god meining, kunne då bli noko i retning av Fets framlegg:

Ut kom heidne kongen
og inte (til) si lisle veikje [kongsdottera]:
«Åtte eg den gylte knarr [skip]
som flyt'e fyre mi bryggje»
(Fet 1993: 159).

Dersom Fets tolkingsframlegg er rett – slik det kan sjå ut til – tyder det på at visa har vore rotfest i sunnmørsk tradisjon, for verbet *inne* har ikkje vore vanleg utanfor Sunnmøre og var ikkje vanleg der heller ved midten av 1800-talet, i følge Aasen.

«Friarferda til Gjøtland» – med typenummer E 72 – er ei kjempe- og trollvise. Eit vanleg motiv i slike viser er reiser til fjerne land, gjerne i nord, der

det bur troll som helten må overliste og drepe. Som løn for strevet vinn han den vakre kongsdottera som også lever i dette trollandet, eller *Trollebotnen* som det heiter i «Åsmund Frægdegjæva». Nettopp denne visa kan stå som prototypen på slike eventyraktige viser, og «Friarferda til Gjøtland» har mykje til felles med den, bl.a. kristningsmotivet. I den danske «Brudéfærden til Hedenland» blir det gjort eit stort nummer nettopp av kristninga. Kongsdottera blir døypt til gagns av både bispar og klerkar:

Saa mange wor dy besper
och haleflere [ein halv gong til så mange] dy klerke:
saa chrestnitt dy frøckenn Malfred
vdj hindis silcke-serck
(DgF II: 256).

Vidare blir det fortalt at helten og jomfru Målfrid gifter seg, og bryllaupet blir feira med glitter og stas. Men kristninga av henne og alle innbyggjarane i landet er føresetnaden for den lykkelege slutten.

Det er ein øvd skrivar som har ført teksten i pennen. Vedkomande har sjølvsagt ikkje prøvd å skrive noko anna enn dansk, men norske ord og uttrykk stikk seg fram mest i kvar einaste strofe. I ei av dei siterte strofene heiter det såleis at hovudpersonen *agxsla [...] skind*, med norsk preteritumsending av verbet, og i ei av strofene heiter det om jomfru Målfrid at ho har drøymt at ho skal bli gift med *einn chriisten borgere*. Skrivaren har gløymt å monoftongere den norske diftongen, slik det skal vere i dansk. Ei av opningsstrofene inneheld eit tredje og meir samansett døme på korleis skrivaren handterer tilhøvet mellom norsk talemål og dansk skrift. Det er stemora som skildrar slottet der den vakre jomfrua held til:

Saa er hussiit jndenn thiill [innan til]
som [der] jomffruenn jnde sider [sit]
det gliemmer guld j kioriaa veg [i kvar vegg]
det er jomffruenns lydt [let, andletsfarge]
(Fet 1993: 153).

Her ser vi at skrivaren ikkje greier å overføre teksten frå det eine språket til det andre utan at det går ut over rim og tekstleg klårleik. Den danske presensforma *sider* er sett inn i staden for den norske *sit / set*. Med den norske forma på plass blir rimet perfekt med rimordet *lydt/let* = let, andletsfarge (jf.

andlet). I jamføring med «Riddaren i hjorteham» er det ingen tvil om at Sunnmøre-teksten er langt meir språkleg konservativ, jamvel om den er atskillig yngre. Det kan vere tilfeldig men kan også hengje saman med at talemålet til den personen som skreiv ned «Riddaren i hjorteham» har vore meir moderne, slik vitnemål om austnorsk talemålsutvikling i samtida tyder på (Solberg 1999: 98–99). Dessutan knyter «Friarferda til Gjøtland» seg til færøysk balladedikting: «Den norske Friarferda til Gjøtland ligg faktisk nærare til den færøyske viseheimen enn dei nyare norske balladane gjer. Særleg ser vi det at vår vise inneheld mange eldre ord som har gått ut or seinare norske målføre» (Alver 1981: 75). Som nemnt er det også truleg at «Friarferda til Gjøtland» kan ha hatt eit skriftleg forelegg, utan at dette kan seiast sikkert.

Det er ikkje berre alderen som gjer «Friarferda til Gjøtland» til ein interessant ballade, men også at visa er skriven ned på Sunnmøre, langt utanom «balladeområdet» i Telemark. Dette har fått Knut Liestøl til å hevde at Sunnmørs-balladen er ein rest etter eit gammalt vestnorsk balladeområde som fungerte som mellomområde mellom Færøyane og Telemark. Dette vestnorske balladeområdet «hev havt den same sterke samanhengen med den norrøne litteraturen som me finn i Telemark og i endå større mun på Færøyane» (Liestøl 1937: 123). Brynjulf Alver er usamd i Liestøls vurdering og hevdar at vi har så få vestnorske oppskrifter at dei ikkje kan nyttast som argument for at det ein gong fanst noko slikt område: «Det vestnorske viseområdet var då *Færøyane!*» (Alver 1981: 77).

Etter mitt syn har Liestøl likevel rett, men ikkje slik han sjølv truleg tenkte. Det vestnorske balladeområdet er rett og slett det *primære* balladeområdet i Noreg og Norden. Det vart til kring 1300 då den norske og nordiske balladen såg dagens lys i krinsane kring det norske hoffet i Bergen. Det er i tradisjonen frå dette balladeområdet vi må plassere «Friarferda til Gjøtland» og andre vestnorske viseoppskrifter frå renessansen og seinare. Færøyvisene heng saman med og knyter seg til denne balladetradisjonen som hadde den gamle norske hovudstaden Bergen som sentrum.

Rannebryllaupet i Kråkelund (1647)

Det er ikkje så mange år mellom «Friarferda til Gjøtland» og den neste norske 1600-talsballaden, «Ramnebryllaupet i Kråkelund». Det er ein skjemteballade, ei fugle- og dyreallegorisk vise med røter attende til mellomalderen. Aktørane som opptrer i visa, kan best forståast som forkledde bønder i fugle- og dyreskapnad. Visa finst i alle nordiske land og har tydelegvis vore omtykt. Landstad trykte to former av visa. Den eine er ei språkleg justert utgåve av den eldste teksten frå 1647 og den andre eit brotstykke i telemarkstradisjon. Landstad skriv at han «antager at dette Kvæde vil være fuldstændigere at erholde i Thelemarken», og at telemarksteksten har «en større Oprindelighed og Reenhed» (Landstad [1853] 1968: 634). Det siste har Landstad kanskje rett i, for mens telemarksforma har vore framført på ekte vesttelemål, representerer 1647-teksten i større grad eit blandingspråk. Den er nok skriven på målføre frå Hordaland, men med fleire mistydingar og feil.

Likevel har «Ramnebryllaupet i Kråkelund» krav på stor interesse, for det er den første norske balladen som kom på prent, som skillingstrykk. Etter alt å døme vart visa trykt i København saman med ei vise i eit anna versemål: *Tvende lystige || Norske Vjser || Den Første / || Lante oster i Kraakelund / etc. || Den Anden / || Andfind han gienghir / etc. || Vnder deris egne Melodier ||* (Hannaas 1926: 109). Vignetten som viser ein soldat med skjold og lanse, står ikkje spesielt godt i stil til innhaldet i dei to visene, men høver derimot godt som eit uttrykk for tida og 1600-talskrigane mellom Danmark-Noreg og Sverige. Torleiv Hannaas har elles argumentert godt for at «Ramnebryllaupet i Kråkelund» har funnest i eit skillingstrykk som er eldre enn 1647. Argumentasjonen heng saman med at dei to visene i 1647-trykket også finst i kvarthandskriftet til adelskvinna Vibeke Bild. Visene hennes synest å byggje på eit eldre skillingstrykk og er truleg skrivne inn i handskriftet før 1647 (Hannaas 1926: 118–120).

Skillingsviser står sjeldan eller aldri oppførte med forfataropplysningar, heller ikkje dei to visene i trykket frå 1647. Men bl.a. på bakgrunn av skriftlege opplysningar frå 1700-talet har det vore hevda at presten Anfin Johannessønn Breder (d. 1677) om ikkje har forfatta visene, så i alle fall har bygd dei ut og gitt dei den form dei har i 1647-trykket (Bull 1925: 166). Breder var sokneprest i Sund på Sotra og har kjent målføret godt nok til å kunne gjengi visene nokolunde

slik bøndene tala. Eit viktig poeng ved «Ramnebryllaupet i Kråkelund» er nettopp språket. Det kan sjå ut som eit paradoks – medan dei tidlegare visene «Riddaren i hjorteham» og «Friarferda til Gjøtland» er skrivne ned på tilnærma dansk, truleg av menn frå leiande norske bondeætter – er «Ramnebryllaupet i Kråkelund» skriven på *norsk målføre* av ein prest med dansk embetseksamen. Det heng bl.a. saman med at prestane på 1600-talet ikkje kjende til det gamle norske skriftspråket, som hadde gått i gløymebooka. Men norsk talemål visste dei kva var, og dette talemålet kunne nyttast til å framstille bønder, vel å merke i komisk lys. Breder og andre skrivande prestar valde norsk talemål fordi talemålet skulle vekke latter, og det er derfor ikkje tilfeldig at den første trykte norske balladen er ein skjemteballade. Kjell Venås skriv:

Humoren kunne liggje mest i at talemålet braut så sterkt med det som vart brukt i skrift til vanleg. Det var å setja noko anna i staden for det som høvde i ein slik samanheng. Bruken av talemålsforma i skrift kalla fram i tanken den andre og vanlege skriftmålsforma og verka komisk på grunn av skilnaden. Dette kunne falle saman med at teksta sette folk som naturleg brukte norsk talemål, inn i situasjonar som til vanleg høyrde til røynslene og livsmiljøet åt kondisjonerte folk (Venås 1990: 22).

«Ramnebryllaupet i Kråkelund» opnar med å presentere handlingsstaden, fantasilandet Kråkelund langt i aust, og deretter *bjørnen* som er ein av dei viktigaste bryllaupsgjestene:

LAnte oster i Kraakelund
Dar æ so vacker ei By /
Adle de Dyr i Væra er
Sonkast [samlast] dar uti /
– Biødnen han er yppaste Kar uti Skog.

Biødnen sat uti Backie
Og mongt so mune han huksa /
Skal æg sømjja den breje Fior
Voet [våt] da verte mi Buxa /
– Biødnen viste inge Raa i Skogien.

Sote heffve æg den heile Noet [natt]
Mæ Graat og idla Laat /

Søte halvar leena mæg [lån meg] Skuto di
Mæg bær slet ingin Baat /
– Æg er boen te Brølloups Kar [gard] i Skogien.

Æg er boen te Brølloup
Uti Rabna Buur /
Rabnin ska han Bruggom væra
Trana væra hans Brur
– Æg ska væra Kiøkemeistar i Skog
(Hannaas 1926: 109).

Strofene i «Ramnebryllaupet i Kråkelund» har fire vers med skiftande omkvede, i omkvedet blir handlinga så å seie oppsummert og delvis kommentert fortløpande. Denne teknikken er ikkje spesielt vanleg i balladediktinga, men finst i fleire skjemteviser som t.d. «Han Mass og han Lasse» – poenget er komisk, og vi skal merke oss dei latterlege sidene ved handling og aktørar.

Landstads telemarksform inneheld berre sju strofer, som alle har parallellar i 1647-trykket. Men det er ingen spesiell grunn til å tru at telemarksteksten byggjer på den vestlandske viseforma, Landstads tekst inneheld ingen språkmerke som tyder på det. Både telemarksteksten og 1647-trykket må derfor gå attende til ein eldre visetradisjon. «Ramnebryllaupet i Kråkelund» finst då også i ei svensk oppskrift frå tidleg 1600-tal, og denne teksten byrjar på liknande måte som det norske 1647-trykket:

Däth ähr såå fager tt I Kråcke Lundh,
thett är så fager Enn By,
All thenn glädie wthij wärdenn ähr,
thå yppes honn thär wthij:
– Kråkann haffwer Både Låfftt och Bur J skoogen
(SMB 5:2: 281).

Om det nå er presten Breder eller ein annan som har bygd ut 1647-teksten, har resultatet i alle fall blitt ei fugleallegorisk vise med tydeleg karnevalsprege. Karnevalet tematiserer tradisjonelt emne som vald, seksualitet og fråtsing i mat og drikke (Solberg 1993: 146–148). Desse elementa er avgjort til stades i teksten. Eit anna sentralt karnevalsmotiv – degradering – kjem til uttrykk i skildringa av bjørnen, «yppaste Kar uti Skog». Likevel er han ikkje meir til kar enn at han må ha hjelp til å kome over fjorden, for han er redd for å bli våt i buksa. Endå verre går det i bryllaupet. Bjørnen drikk seg full og gjer rett og slett i buksa – som altså

blir våt likevel. Fokuseringa på buksa til bjørnen – våt eller ikkje – skaper eit latterleg inntrykk av skogens konge og fører til at han blir kraftig degradert, slik mektige personar tradisjonelt blir i karnevalistisk diktning. Og ikkje berre bjørnen men fleire av bryllaupsgjestene drikk meir enn dei har godt av, og byrjar å slåst ved bordet:

Uglo drog ut Tashakin [klørne]
Bøxte hu øffve Bore /
Hoiga [hogge] vilde hu Kiøtmejsa /
Kiøtmejsa tock te Ore /
– Di skitlaat [jåleriet ditt] mæg finst ret om [likar eg ikkje] i Skogien
(Hannaas 1926: 113).

I fleire strofer ramsar visediktaren opp kva for former for bryllaupskost som blir servert. Bryllaupet er tydelegvis eit samanskotslag der gjestene kjem til gards med tradisjonell festkost – vestnorsk bondekost. For eit dansk-norsk aristokratisk og borgarleg publikum må nok dei ulike nemningane for mat og drikke verka både uforståelege og komiske, slik meininga har vore:

Sugo [sugga] gaff eit Kamshoffve [fiskehovud fylt med kaker av fiskelever og mjøl] /
Kumparatur [bollar av fiskemjøl og rogn] og Supa /
Hauresoppe [havresuppe] / Kidnekling [kling laga av nykinna smør] /
Skote Dryck [nybrygga øl] og Bleng [råmyse] /
– Dar var baa Soup [kjernemjøl] og Syra [surmjøl] i Skogien
(Hannaas 1926: 111).

Ei strofe som denne har berre den ytre forma til felles med gjengs balladestil. Oppramsinga av vestnorsk bondekost er eit typisk skrivebordsprodukt. «Ramnebryllaupet i Kråkelund» endar med at festen – som trass alt må kallast vellykka – går mot slutten. Brureparet trekker seg attende og gjestene dreg kvar til sitt, mens diktaren ynskjer alt godt for alle i skogen:

Dar vart møckin Elskogien /
Vti Rabna Buur /
Rabnin tæke si Trana i Fagn [fang]
Hu vart has veneste Bruur /
– Nu drog qvar Man heim te sino i Skog.

Foro dei inckie vel i denna Fær /
Vti Rabna Buur /
Gud lat os fara evindelæg vel /

Skæ i Bruggom og Bruur /
– Gud tale [late] deim aldre Dagien [all dagen; alltid] trivast i Sko[g]
(Hannaas 1926: 114).

1647-forma av «Rannebryllaupet i Kråkelund» må utvilsamt byggje på vestnorsk munnleg tradisjon. Jamvel om vi har å gjere med ein redigert tekst som ligg føre som skillingstrykk, blir visa eit vitnemål om det gamle vestnorske balladeområdet. Det er elles eit viktig poeng at teksten ligg føre fordi den kunne nyttast i ein aktuell samanheng, den har fungert som ei halvvegs komisk topografisk skildring av norske vestlendingar.

Bendik og Årolilja (1698)

Den topografiske motivasjonen for å skrive ned balladar og annan munnleg tradisjon gjorde seg også gjeldande i samband med embetsmannen Hans Hansen Lillienkiolds form av «Bendik og Årolilja». Men i motsetning til presten Breder var ikkje Lillienkiold ute i komisk-ironisk ærend. Lillienkiold var topografisk forfattar og skreiv bl.a. *Speculum Boreale*, dvs. *Nordspegelen*, om tilhøva i Nord-Noreg. Han var sterkt kritisk til korleis bergenske kjøpmenn utnytta nordnorske fiskarar, eit emne han visste mykje om frå amtmannstida si i Finnmark. På grunn av kritikken vart han oppsagd som lagmann i Bergen, men fekk seinare oppreisning av kongen. Lillienkiold let etter seg meir enn 6000 håndskrevne sider, mange med illustrasjonar.

Lillienkiold knyter balladeteksten til «Kiølnæs-Slot». Kjølnes – i dag med fastlandsfyrstasjon – ligg ikkje langt frå Berlevåg i Finnmark. Her skal det ha lege eit slott, skriv Lillienkiold, og han har laga ein illustrasjon av slottet som ligg på ei halvøy i fjorden med store fjell i bakgrunnen. Her har dei gamle finnekongane halde til, hevdar forfattaren, som også knyter balladen til slottet:

Huorvel fra lange tider ruinerit, haffver forðum voret Finne-
kongernis gamble residenze oc tilhold. Udi hvis tid des grundvold
egentlig er henlagt, skiuler os historien, allenest undergangens
tildragsomhed erindris ved en gammel derom forfattede vise, som
endnu offte udi landet til dets amindelse udqvædis aff dislige indhold

(DgF VIII: 107).

Dei fleste kjenner «Bendik og Årolilja» frå telemarkstradisjonen. Den djerve riddaren Bendik og kongsdottera Årolilja er glade i kvarandre. Men Bendik bryr seg ikkje om å be kongen om dotter hans, slik ein høvisk riddar etter reglane skal. I staden kler han seg ut i kvinneklede og kjem seg på den måten inn i Årolilja sitt jomfrubur. Ei av ternene til Årolilja skjønar at Bendik er ein riddar i forkledning og fortel det til kongen. Bendik blir overmanna og må bøte med livet, medan Årolilja døyr av sorg. Som Tristram og Isond i sagaen blir dei to kjærastane gravlagde på kvar si side av kyrkja, men det veks opp liljer på dei to gravene, og liljene tvinnar seg saman over kyrkjetårnet:

Der voks opp på deires grefter
to fagre liljegreinar.
Dei krøkttest i hop over kyrkjetaket,
der stend dei kongen til meinar
(Solberg [utg.] 2003: 103).

Landstad kallar balladen «en kostelig Perle i min Samling.» Den har «et gammelt og ærværdigt Præg og det tragiske Emne er baade opfattet og gjengivet paa en særdeles vakker Maade» (Landstad [1853] 1968: 533). Det er lett å seie seg samd i denne vurderinga. «Bendik og Årolilja» knyter seg elles til to andre balladar, «Hagbard og Signe» og «Ismar og Benedikt». Det norrøne tekstunderlaget er tydeleg. Balladediktaren har lånt motiv ikkje berre frå *Tristrams saga*, men også frå framstillinga av Balder i Snorres *Edda*. Slik som alt levande der bed for at den døde Balder skal få vende attende frå Hel, bed alle skapningar – til fånytted – om at Bendik skal få behalde livet. Dette set kjærleiken mellom Bendik og Årolilja i eit nesten overjordisk perspektiv:

Dei bad for raskan Bendik,
så mange som hadde mål,
fuglen på ville kvisten,
og dyret på skogen låg
(Solberg [utg.] 2003: 97).

I Lillienkiolds tekst er språket dansk slik vi skulle vente, men på nokre stader skin den norske underteksten gjennom. Det skjer helst i rimord som i følgjande strofe – her er rimet både dårleg og delvis uforståeleg, men set vi inn dei opphavlege rimorda *sitja* og *vitja*, fell det heile på plass:

«Ieg passer[synest] ei om din brune miød,
ieg agter ey at sidde;
ieg er for den skyld kommen hid,
ieg vil min broder wiche!»
(DgF VIII: 108).

På nokre punkt skil handlinga seg frå telemarksforma. Noko er også direkte misforstått – i balladestilen spelar knappe epitet ei viktig karakteriserande rolle, t.d. *raustan* og *raskan* brukt om Bendik, dvs. den djerve Bendik. Men hos Lillienkiold er *raustan* justert i retning dansk til *røsten* og oppfatta som fornamnet til riddaren:

Kongen hafver datter ene
faufver var hun som soel;
det vaar Røsten Bendixen,
hand hafver lofvit hende tro
(DgF VIII: 107).

Når helten blir dømd til døden, set han sine voner til at broren skal hemne han:

Det vaar Røsten Bendixen,
han blægner under hielmen rød:
«Forvist, lefver Bendix Røstensen,
hand hæfner fult min død!»
(DgF VIII: 107).

Lillienkiolds balladetekst i *Speculum Boreale* er som nemnt knytt til omtalen av Kjølnes slott: «Digt om kongens datter af Kiølnæs, tillige oc om slottits undergang» har han sett som tittel på balladen. Både slottet og den gamle viseteksten blir presentert som restar frå ei svunnen tid, og det er kanskje ikkje for dristig å hevde at Lillienkiold ikkje berre dokumenterer ei topografisk interesse ved å leggje fram dette stoffet. Med den sympatien han hadde for vanlege bønder og fiskarar i Nord-Noreg har «Bendik og Årolilja» truleg hatt kulturpolitisk interesse for han. Mogleg kjende Lillienkiold til Absalon Pederssøn Beyers *Om Norgis Rige* (1567) der balladestoff blir brukt både kulturpolitisk og med patriotisk, nærmast nasjonalt siktemål, men noko sikkert kan vi ikkje vite om det.

Nokre konklusjonar

Spørsmålet er så om dei tidlege men relativt få vestnorske balladeoppskriftene med kysttilknytning – det siste gjeld også Lillienkiolds oppskrift – kan kaste lys over dei mange oppskriftene frå Telemark som vart skrivne opp relativt seint, frå 1830-åra og utetter. Kan dei vestnorske og dei telemarkske oppskriftene setjast i samband med kvarandre på nokon fornuftig måte? Kan dei vestnorske oppskriftene bidra til å forklare kvifor Telemark vart balladefylket framfor noko anna?

La oss byrje med dei vestnorske oppskriftene som eigentleg ikkje er så få, dersom vi reknar med viser som i tida frå kring 1500 og fram til slutten av 1700-talet blir nemnde, og som det blir sitert frå, men som ikkje alltid finst i fullstendige oppskrifter. Som Knut Liestøl skriv, er det «ikkje so lite som me røyneleg hev eller høyrer gjete. Vest-Agder åleine hev burtimot 40 [balladar] [...] og Vestlandsfylki hev fleire typar som ikkje er funne på Agder. Legg ein i hop det me verkeleg hev med det me kann slutta oss til umveges, kjem ein til det at den vestnorske viseheimen må ha vore heller stor» (Liestøl 1937: 122). Liestøl såg på dei vestnorske balladane som oppskrifter frå eit *mellområde* mellom Færøyane og Telemark. Han peikar på at så lenge balladediktinga var «i hæve» – populær blant mange – hadde visene lettare for å spreie seg enn då dei vart avgrensa til fjellbygdene. Dette er sikkert rett og kan forklare kvifor vi finn tidlege balladeoppskrifter og spor etter balladen langs store delar av den vestnorske kysten. Liestøl strekar vidare under at balladetradisjonen i Noreg «ikkje femnde um heile Noreg [...]. Det er liksom me stansar upp i Aust-Telemark» (Liestøl 1937: 128).

Liestøl og fleire med han oppfatta balladen som ein atskillig eldre diktsjanger enn det moderne balladeforskning gjer. Dette var i stor grad ein arv frå Grundtvigs tid, men som det i realiteten ikkje finst dekning for. Dei første konkrete vitnemåla om balladen finn vi i «Eufemiavisene», tre svenskspråklege versromanar frå tida kring 1300: *Herr Ivan Lejonriddaren* (1303), *Hertig Fredrik av Normandie* (1308) og *Flores ok Blanzeflor* (1312). «Eufemiavisene» har fått namn etter Håkon V Magnussons tyskfødde dronning, Eufemia av Mecklenburg. Etter alt å

døme var det ho som tok initiativet til at versromanane kom i stand, truleg for å gjere stas på den svenske hertugen Erik Magnusson, som gifte seg i 1312 med den norske kongsdottera, Ingebjørg Håkonsdotter. I «Eufemiavisene» finst det fleire balladeformlar som vi kjenner frå balladediktinga frå langt seinare tid, og dette gir oss grunnlag for å hevde at balladesjangren var vel etablert kring 1300. I *Herr Ivan* heiter det såleis ein stad:

The iomfrugha swaradhe honum tha
«Til een borgh hær *skampt ij fra*
thit [dit] skulom wi ridhæ och ekki ganga [...].
(*Herr Ivan* 1931: 163).

Balladeformelen det dreiar seg om er *skampt ij fra*, dvs. like ved, like i nærleiken, av norrønt *skammr* = stutt. I «Friarferda til Gjøtland» heiter det tilsvarande, her i normalisert språk:

Til då svara hans styvmoder,
ho stend honom *skamt ifrå*;
«Eg veit ei jomfru i Gjøtland,
valle [knap]t] mun du henne få»
(Liestøl og Moe 1958 I: 79).

På dette tidspunktet hadde det norske hoffet flytt til Oslo, som Håkon V Magnusson hadde gjort til ny hovudstad. Balladeformlane i «Eufemiavisene» viser at det kring 1300 har funnest balladedikting også på austnorsk område. Eit anna indirekte vitnemål om dette er ballade- og andre litterære formlar i såkalla *provsbrev*. Provsbrev er etterforskningsdokument i drapssaker. I provsbrevet kjem drapsmannen og vitna til orde med sine versjonar av kva som hadde skjedd då den drepne vart tatt av dage. Det kan bli ganske livlege skildringar med vekt på kamp og strid og med lange replikkvekslingar. Dei som førte desse skildringane i pennen, har i si skriftlege framstilling gripe til formlar og faste uttrykk frå litteraturen, bl.a. frå balladediktinga. Drapsbrevskrivarane og den som førte «Eufemiavisene» i pennen har hatt balladeformlar klingande i øyra (Solberg 2003: 234–235).

Det kan derfor ikkje vere rett at balladen i seinmellomalderen var eit reint vestnorsk og telemarksk fenomen og nærmast «ikkje kom lenger» enn til Aust-Telemark. Det kunne det kanskje sjå ut til på 1800-talet, men vi kan ikkje slutte attende til den første fasen i balladetradisjonen på det grunnlaget. Dessutan finst

det faktisk ikkje så få 1800-talsballadar frå austlandsområdet, bl.a. skjemteballadar – men slike viser vart ikkje rekna med til det gode selskap tidlegare.

Når det så gjeld det vestnorske balladeområdet, er dette etter alt å døme restane av det primære balladeområdet i Norden. Det var her, ved hoffet i Bergen, den nordiske balladen oppstod – ikkje berre kjempe- og trollviser som tradisjonelt har vore oppfatta som ein norsk og færøysk spesialitet, men også riddarvisene, dette har Bengt R. Jonsson halde fram i ein godt underbygd teori. Denne teorien tar på alvor at det ikkje finst konkrete spor etter balladen før «Eufemiavisene» og set vidare balladen i samband med riddardiktinga. Riddardiktinga kom til Noreg og Norden frå England i form av omsette sagaer, etter initiativ av Håkon Håkonsson og etterføljarane hans – frå 1220-åra og frametter. I England var det den anglonormanniske, franskspråklege diktinga som rådde grunnen, og Noreg vart ved importen av omsett riddardikting og anna høvisk dikting ein del av ein større europeisk kulturell heilskap, og det norske hoffet kulturelt førande i Norden. Dette er – kan vi med Jonsson seie – den norske fasen i den nordiske balladens historie. Seinare, på 1500- og 1600-talet, kom ei omfattande nedskrivning av dansk og svensk balladetradisjon og det var dikta ei mengd nye danske balladar i den gamle stilen, men med preg av samtidig dansk adelskultur. Bengt Jonsson skriv:

Balladens tillkomstmiljö är kretsarna vid eller i närheten av det norska hovet. Här högtlästes den höviska litteraturen (och även religiös sådan), en litteratur ur vilken ämnen, uppslag och namn hämtas av balladdikterna, som också var bekanta med Eddadikter och annan norrön poesi liksom med sagor av t. ex. fornalderssagans typ [...]. Genrens norska ursprung har orsakat att det genrekonstituerande balladspråket var norsksdominerat [...]. Mycket tidigt i genrens historia har också svenska inslag (bl.a. och kanske främst i rimorden) gjort sig gällande. Den gängse meningen, att balladspråket är danskt förutsätter att genren är mycket gammal, något som i sin tur baserades inte minst på den nu av ingen förfäktade tron att ballader om historiska händelser från 1100-talet är samtida med händelserna (Jonsson 1989: 111–112).

Dei tidlege vestnorske oppskriftene knyter seg altså til den første fasen i den nordiske balladediktinga. Og balladen kom derifrå tidleg til Telemark, noko «Riddaren i hjorteham» frå Solum er eit vitnemål om. For nå å vende attende oppfatninga av Telemark som eit særskilt isolert område med jamne sosiale og derfor «balladevenlege» tilhøve – det kan vanskeleg argumenterast godt for at Telemark var isolert, i alle fall ikkje meir enn andre norske bygdelag. Telemark hadde tvert imot etter måten gode kommunikasjonar i alle leier, langs innsjøar og dalar. Sosialt jamne kår var sikkert inga ulempe for ein levande balladetradisjon, men sikkert heller ingen føresetnad. Uansett kan dette vanskeleg bli anna enn spekulasjonar. Og dei sosiale tilhøva har sjølvsagt endra seg mykje frå 1300-talet til 1800-talet. Då balladane vart skrivne ned, var det tildels slett ikkje jamne sosiale tilhøve i bygde-Telemark, men stor fattigdom i husmannsmiljøa, og derfor stor utvandring til USA.

Då har det meir for seg å peike på den sterke språklege og litterære tradisjonen i det vestlege Telemark. Den gamle kulturen døydde aldri heilt ut i dette området, og bl.a. skreiv vesttelemarkingane norsk språk i offisielle dokument til langt ut på 1500-talet – lenge etter at dansk hadde overtatt andre stader. Vesttelemarkingane må ha oppfatta det slik at dei gamle mellomaldervisene var ein viktig del av deira språklege og litterære identitet, og det må ha funnest gode kunstnarar blant dei – songarar, først og fremst – som la vekt på å halde den gamle kulturen oppe. På 1600- og 1700-talet vart det dikta bygdeviser og andre tekstar på vesttelemål. Det eine stødde opp om det andre og Vest-Telemark vart eit kultur- og språkkonservativt område. Men den gamle tradisjonen kunne ikkje leve evig, og var på veg ut då samlarane kom, noko som både Landstad, Jørgen Moe og Sophus Bugge kommenterer.

Om ein av dei fremste songarane, Hæge Olsdotter Årmote (1787–1860) frå Mo, skriv Bugge i innleiinga til *Gamle norske Folkeviser*:

Ingen af de her meddelte Viser er holdt i et saa alderdommeligt Sprog, har bevaret saa mange gamle Former og Ord, som de, jeg har hørt af en gammel Kone Hæge (Helge) Aarmote i Mo Præstegjeld. Hun havde i sin Barndom af sin gamle Fader lært en Mængde Viser, som hun mindedes forunderlig godt. Dog pleiede hun ikke nu at kvæde disse i den

samme gamle Sprogform, i hvilken hun havde modtaget dem af Faderen, og med Sikkerhed vidste hun ofte at angive, hvor Faderen havde brugt andre Ordformer og Udtryk eller udtalt Ordene anderledes end hun nu pleiede (Bugge 1971: XI).

Bugges kommentar er interessant, den er eit av fleire vitnemål om «det store hamskiftet» som radikalt endra den gamle bygdekulturen i Telemark og andre stader. Dess viktigare var den store og til dels imponerande innsatsen Bugge og andre samlarar gjorde på nokre få tiår på 1800-talet for å berge balladane «ud af det brændende Huus».

[Innsamling og samlarar på 1800-talet](#)

Det var mange som samla balladar og anna folkedikting på 1800-talet, ikkje berre dei seinare så velkjende storsamlarane men også amatør-samlarar. Fleire i denne siste gruppa vart gjerne oppmoda til å samle av dei etablerte og hadde avtalar med dei. Ein slik samlar var Olav Talleivsson Grasberg (1791–1870) frå Brunkeberg som var medhjelpar for Landstad. Han var også balladesongar. Ein annan samlar, som arbeidde utan å ha nokon spesiell avtale, var John Persson Lie frå Fyresdal (1846–1916). Som fleire andre samlarar kom han frå ei slekt med stor interesse for balladar og annan tradisjon, og byrja med å skrive opp etter dei nærmaste eldre slektningane. Ein tredje og noko yngre samlar er Gunhild Torsdotter Kivle frå Seljord (1868–1952), som samla for Rikard Berge. Alt i alt er det registrert kring 40 samlarar på ulike nivå i Telemark. Nokre av dei fremste blir presenterte i det følgjande.

Det som dreiv samlarane og gav dei motivasjon, var det nasjonale prosjektet, nasjonsbygginga, i samtida. Det vart løyvt stipend til innsamlingsreiser, for styresmaktene var interesserte i å få dokumentert den verbale og vokale folketradisjonen. Føresetnadene låg i andre land, særleg Tyskland, England og dei andre nordiske landa. Derfor galdt det ikkje berre nasjonsbygging isolert sett, men også å skaffe seg påliteleg kunnskap om folkekulturen i eins eige land, slik det sømde seg ein europeisk kulturnasjon. Det var eigentleg ikkje mykje folk visste om den, ikkje ein gong dei fremste på kulturens område. Henrik

Wergeland skriv såleis i eit brev til Frederika Bremer i 1840 at han nok har høyrte rykte om at det skal finnast folkeviser i Noreg, men han er usikker på om det er noko i dette. Og jamvel Jørgen Moe trudde i 1842, då han var på den første reisa til Telemark, at balladediktinga der – «dette Viseforraad» – «ei bestod i Andet end Oversættelser eller høist Afændringer og Omdigtninger i Folkesproget af Viserne i [Peder] Syvs Samling, som jeg vidste var almindelig kjendt i hine Dalfører. Jeg overbeviste mig imidlertid efterhaanden om, hvormeget jeg heri havde feilet», skriv Moe (Moe 1964 b: 53).

Å overføre det sungne og talte ordet til skrift var ikkje enkelt, av fleire grunnar. Sammlarane løyste denne oppgåva på ulik vis, som vi skal sjå – men dei kom ikkje unna ei rad spørsmål om språkleg form. Ei sentral utfordring var om ein skulle skrive mest mogleg lydrett, eller etymologisk. Spørsmålet om språk knytte seg igjen til dei store nasjonale diskusjonsemna i tida. Det var ikkje tilfeldig av Ivar Aasen spela ei så viktig rolle som premissleverandør, særleg for Landstad og Bugge.

Kva tenkte balladesamlarane – særleg dei som kom frå kondisjonerte miljø – når dei steig inn i dei grå husmannsstovene i Vest-Telemark? Og kva tenkte balladesongarane på si side om storkarane frå byen som kom og forstyrta dei midt i høyonna eller andre onner? Det veit vi lite om, for dette var ikkje noko samlarane interesserte seg for eller har skrive om. Men jamvel om samlarar og songarar tilsynelatande hadde lite til felles, kunne det utviklast nære relasjonar og jamvel venskap. Når det gjeld samlarane, må vi bli imponerte av den innsatsviljen dei la for dagen. Det vart lange reiser og vandringar på dårlege vegar, overnatting av aller enklaste slag, kost av varierende kvalitet, bomturar til folk som anten var døde, eller ikkje hadde noko særleg å kome med likevel. Men innimellom kunne dei møte songarar som kunne mykje og hadde godt minne, og då gjekk tida fort! Sammlarane såg på seg sjølve som innhaustingsarbeidarar i kulturens hage og gjer ofte bruk av metaforikk frå jordbruket. Jørgen Moe skriv såleis ein stad at han trur Landstad har «afhøstet, hvad her maatte forekomme» [av balladedikting]. Sidan Jørgen Moe gav ut den aller første boka med viser og balladar i Noreg, kan det høve å byrje med han.

Jørgen Moe (1813–1882)

Moes *Sange, Folkeviser og Stev i Norske Almuedialekter* (1840) er inga imponerende utgåve. Boka inneheld 46 nummer og nokre få noteoppskrifter, men dei fleste tekstane er nyare viser av forfattarar som Edvard Storm og Hans Hanson. Her er nok også skjemteballadar som «Han Mass og han Lasse», «Truls med bogen», «Rannebryllaupet i Kråkelund» og «Lagje og Jon», men desse er tatt frå skriftlege kjelder og er ikkje resultat av eiga innsamling. Derimot har Moe skrive eit interessant forord til samlinga, der han peikar på kvifor det er så viktig av folkediktinga blir samla inn og gjort kjend. Folkediktinga skal inspirere diktarane, fungere «beaandende og belivende», og skape grunnlag for ein ny norsk litteratur:

Gaaer man ud fra den Hovedfordring til et Lands Skjønliteratur, at den i rene, lutrede Billeder skal afspeile Folkets Liv, saaledes som dette efter fysiske og historiske Betingelser er til, vil det neppe falde Nogen ind at negte, at, hvad vi kalde norsk Digtekunst, staaer meget lavt [...]. Efter Adskillelsen fra Danmark tog det politiske Element alle Kræfter [...] og ingen af denne Tids digtende Normænd ragede saameget op over sin Tid, at han, frigjort fra denne eensidige Stræben, formaaede at fordybe sig i og gjengive Folkets Huus- og Hjerteliv, – uden een eneste, vor fortræffelige *Maurits Hansen*. Men een Svale – selv en Svale med et saa melodirigt Bryst – gjør ingen Sommer, og i det overfor Sagte ligger derfor det Særsyn begrundet, at vor Kunstpoesi i sin Heelhed staaer ganske adskilt fra, er noget reent Fremmed for vor Folkepoesi (Moe [1840] 1988: V).

Jørgen Moe drog som nemnt på den første reisa til Telemark i 1842. I Seljord tok han inn på prestegarden hos Landstad, og han vart vist vidare til Anne Olsdotter Golid (1780–1863). Av henne fekk han høyre fem av dei seks telemarkseventyra han seinare arbeidde ut og trykte i *Norske Folkeeventyr*, skriv Ørnulf Hodne (Hodne 1979: 43). På reisa var Moe dessutan kjend med at folk i Telemark kunne «Kjæmpeviser», jamvel om han altså først trudde at dette var omsetjingar etter Peder Syv.

Den viktigaste telemarksreise Moe gjorde, skjedde sommaren 1847. Han har levert ein interessant og ikkje minst velskriven rapport frå turen, der han bl.a. gir fine glimt av to sentrale songarar, Bendik Ånundsson Sveigdalen (1780–1865) frå Skafså og Anne Ånundsdotter Lillegård (1792–1863) frå Eidsborg. Det var heilt uvanleg at oppskrivarane gav slike portrett av songarane, dessverre. Moe fortel dessutan konkret om korleis han reiste frå bygd til bygd, siterer strofer og heile viser han har skrive ned og nemner dei balladane han har samla på reisa – deriblant «Draumkvedet» og «Bendik og Årolilja», i alt nærmare tretti visetypar. Av Moes oppskrifter ser vi at han ikkje har nokon heilt sikker metode når han skal overføre song til skrift. Det går fram av følgjande strofe frå «Draumkvedet», eg tenkjer særleg på ordformene *Textinna* og *Draumanne*:

Presten stende fe Altare,
Legge ut Textinna sine;
Olav stende i Kyrkjedygni,
Fortele av Draumanne vie
(Moe 1964 b: 56).

Ikkje lenge etter reisa i 1842 må Moe ha bestemt seg for å gi ut ei ny samling balladar, og nå ei utgåve med skikkelege tradisjonstekstar. Det hadde samanheng med at han vart kjend med Adolf Iwar Arwidssons *Svenska fornsånger* (1834–1842) som langt på veg var ei vitskapleg utgåve, og som peikar fram mot Grundtvigs *Danmarks gamle Folkeviser*. Slik burde også dei norske balladane gjevast ut, meinte Moe. Dessutan hadde Moe fått vite at Landstad og Olea Crøger var i gang med viseinnsamling til ei bokutgåve, og han meinte vel at dette kunne han gjere betre enn dei. I eit brev som Moe skreiv til Landstad i 1845, og som Landstad siterer frå i eit brev som *han* skreiv til riksantikvar Christian Lange i 1848, heiter det at Moe og P.A. Munch arbeider med «Kjæmpeviserne» med tanke på utgjeving. Så spør Moe om ikkje Landstad kan tenkje seg å overlata sine samlingar til han. Dei visene som Olea Crøger har samla, reknar Moe med at han fritt kan gjere bruk av:

Da imidlertid vort Foretagende [Moes og Munchs utgåve] er skredet saa langt frem, at vi ikke kunde træde tilbage og da nødvendigviis tvende lignende Afsamlinger i vort paa Bogkjøbere fattige Land nødvendig vil splitte Interessen for denne Sag hos Publikum, har Munch overdraget

mig at tilskrive Dem Hr. Pastor og gjøre Dem Forespørgsmaal om De ikke skulde være villig til at afstaae fra Deres Entreprise og overdrage os mod Honorar [...] Deres Materialer. Dette er et delikat Spørgsmaal og jeg tilstaaer jeg har kviet mig for at gjøre Dem det. Men den Betragtning at vore Foretagender nødvendig ville komme til at krydse hinanden og det ikke blot som pekuniære Entrepriser, da fra andre Steder mange av disse Digte ere os bekjendte og altsaa i vor Afsamling ville blive optagne, ligesom vel atter Deres Samling indeholder mange Sager, vi troe at have forefundet først, – har ladet mig overvinde alle Skrupler og aabent forelægge Dem hiint Spørgsmaal (Laache & Liestøl 1926: 38).

Landstad avviste Moes framlegg, og det vart ikkje noko av den utgåva Moe hadde i tankane. Landstads avslag var nok ein viktig grunn til det, og dessutan kom arbeidet med eventyrutgåvene i vegen. Moe har vel kanskje også innsett at han ikkje var særleg betre rusta enn Landstad når det galdt kunnskapar om norske bygdemål og norrønt språk, og det var ein føresetnad for å kunne levere eit godt resultat. Endeleg melde den religiøse lengten seg hos Moe, som alltid hadde vore der. Han vart utnemnd til prest i Krødsherad i 1853, og i 1876 overtok han bispeembetet i Kristiansand stift, dvs. i Agder og Telemark.

Olea Crøger (1802–1855)

I den vesle biografien om Olea Crøger som Hallvard G. Heggveit og Rikard Berge gav ut (1918) skriv Heggveit:

Jeg fandt Olea Crøgers Vise-Manuskript 1866 paa et Loft hos hendes Søster, der boede paa Hegnin, i Nordbygden, Seljord, hvor ogsaa Olea boede til sin Død. Manuskriptet laa henslængt mellem noget Skrap af forskjelligt Slags. Da jeg tog ned og viste Søsteren det, og lagde for Dagen, at det interesserede mig, fik jeg det straks til Foræring, naturligvis uden at jeg bad derom. Havde jeg ikke truffet paa det, er jeg vis paa, at det ikke længer havde eksisteret. Derimod fandtes der ikke Spor af Oleas Brevsamling; den er nok forlængst forsvundet (Berge &

Heggtveit 1918: 40).

Vi kan vere glade for at kyrkje- og lokalhistorikar Heggtveit nokså tilfeldig fekk med seg visemanuskriptet, og seie oss leie for at brevsamlinga er borte. Det finst nesten ikkje brev etter Olea Crøger, og vi har ingen portrett av henne. Ho døydde tidleg, ho var ei fattig og einsleg kvinne – dette gjer at ho blir ståande i eit mindre klart lys enn vi kunne ynskje. Kven var ho egentleg? Enkelte har idealisert henne, slik Berge gjer i den nemnde biografien, og slik dei som har skrive skjønnlitterært om henne, har ein tendens til. Truleg er Heggtveits skildring av Olea Crøger den mest presise. Han kunne byggje på det foreldra hans fortalde om henne, og dei hadde kjent henne godt. Mora hadde såleis hatt Olea Crøger som songlærarinne:

Olea Crøger var temmelig høi af Vekst, rask, let og elastisk i sin Gang og alle sine Bevægelser. Det vakre Ansigt havde en frisk, rød Farve. Hun havde høi, hvælvet Pande og livlige Øine; Udtrykket var aabent, energisk, tænksomt og alvorligt med et mildt Drag af Sorgmodighed; det gav Indblik i en ren og ædel Karakter, hvori Fasthed og Bestemthed var det mest fremtrædende Træk. Haaret var mørkebrunt og lidt krøllet. Hun var forstandig i sin Tale, men ikke meget snaksom, havde et varmt Hjerte, følsomt for andres Nød, og var snil til at hjælpe Fattige (Berge & Heggtveit 1918: 15).

Det har vore diskutert kven det var – Landstad eller Olea Crøger – som fyrst byrja å samle balladar. Landstad uttrykker seg eit par stader slik at det kan tyde på at ho var først ute. Truleg var det slik – «etter alt å døma var det Olea Crøger som gjorde Landstad vis med den store poetiske skatten som låg i balladane», skriv Brynjulf Alver og Reimund Kvideland (Alver, Kvideland & Ressem [utg.] 2004: 16). Uansett var det nokolunde på same tid dei tok til med innsamlingsarbeid, og det vart også slik at Olea Crøgers tekstar og melodioppskrifter kom med i Landstads *Norske Folkeviser*: «Musikbilagene skyldes fornemmelig Præstedatteren Jomfru Olea Cröger, der ogsaa forövrigt har en væsentlig Andeel i denne Samlings Istandbringelse,» skriv Landstad (Landstad [1853] 1968: XIX).

Vi veit ikkje kva som var grunnen til at Olea Crøger kom på å samle og gi ut balladar. At ho voks opp og heile livet levde i bygder – Heddal og Seljord – med ein rik folketradisjon, er nok så – men det trengst også ein utløysande impuls. Den *kan* godt ha kome frå den nemnde boka som Jørgen Moe gav ut i 1840, men sjølv sagt også frå andre nordiske innsamlingsinitiativ.

Det skulle vise seg å vere uråd for Crøger å få gitt ut dei visene ho hadde samla. I 1842 hadde ho ferdig eit manuskript på om lag 200 sider, og dette tok ho med seg til Christiania der ho oppsøkte boktrykkar Malling. Det var han som i 1840 hadde gitt ut Moes vesle samling. Malling ville ikkje utan vidare love noka utgjeving, men fekk behalde samlinga til gjennomsyn – og dermed byrja vanskane. Olea Crøger fekk ikkje manuskriptet attende, for Malling sende det til Moe. Han såg straks at dette var stoff som *han* kunne bruke i *si* planlagde bok. Moe skal ha spurt Crøger om å få bruke stoffet hennes, men i følgje det Landstad seinare skriv, gav ho aldri noko samtykke til det. Ingen ting skjedde, og i 1843 tok så Crøger kontakt med sokneprest Thønnessen i Nissedal, svoger til Landstad. Thønnessen tok på seg oppdraget med å gi ut Crøgers viser, men då det framleis ikkje var mogleg å få manuskriptet attende, måtte han gi opp. Då vende Olea Crøger seg til Landstad (1844) og skriv bl.a.:

Jeg vilde spørge Dem om De vilde paatage Dem at være Redaktør og Udgiver af de Kjempeviser, Sagn og Eventyr og andet saadant som jeg kunde faae samlet, og anvende Indtægterne deraf til et allerede oprettet Asyl eller, hvad som vel var bedre, til et i Tellemarken [...]. Jeg troer ogsaa, at naar jeg tilskrev Lindeman, og underrettede ham herom, han ogsaa vilde være villig til at hjælpe med Musikken. Men gode Herr Pastor! Vil ikke De være Hovedmanden for det Hele, da gaaer dette igjen istaa og falder sammen til sit forrige Intet (Alver, Kvideland & Ressem [utg.] 2004: 20).

Til «sit forrige Intet» – eit presist uttrykk for vonbrot og fortvilning. Men kvifor vende ikkje Crøger seg til Landstad med det same, *først*? Rikard Berge trur at det kan ha vore ei viss misstemning mellom Landstad-familien og henne. I Seljords-tradisjonen heiter det at Olea Crøger og kavallerioffiser Johan Landstad, ein

eldre bror av presten Landstad, var uoffisielt forlova, og at dette ikkje vart godtatt. Olea Crøger var ikkje fin nok, og for mannhaftig, heitest det. Men ho fekk lov til å pleie han da han låg på dødsleiet. Det kan godt vere noko i det Berge skriv, og det kan også ha kjenst vanskeleg for Olea Crøger å vende seg til Landstad med spørsmål om samarbeid sidan ho var huslærer på prestegarden på denne tida, og altså stod i eit tenartilhøve til soknepresten.

Så gjekk det slik at Olea Crøgers viser – nyinnsamla viser, for manuskriptet fekk ho etter det vi veit ikkje attende – gjekk inn i Landstads *Norske Folkeviser*, om lag ein tredel av boka. Som honorar fekk Landstad av utgjevaren Chr. Tønsberg 150 spesiedalar, og Landstad gav Crøger tredelen av desse pengane, rett og rimeleg, må vi seie. Olea Crøger døydde alt i 1855, og etter framlegg frå Kaja, ei av systrene til Olea som budde saman med henne på Hegnin, vart dei 50 spesiedalarane grunnstamma i eit bibliotek i Seljord.

Vi kan ikkje akkurat seie at Moe og Malling oppførte seg vakkert overfor Olea Crøger. Freistnaden deira på å utnytte henne og arbeidet hennes er lite tiltalende. Og P.A. Munch publiserte balladen «Sigurd Svein» utan å nemne hennes namn og utan å sprørje om lov, jamvel om han tok teksten frå hennes manuskript. Lindeman stod på same linje og nekta konsekvent å verdsetje Olea Crøger som tekst- og melodisamlar. Det var songar og informant ho var, meinte Lindeman. Crøger vart sjølv sagt nedvurdert fordi ho var kvinne, slikt som folkeminnesamling skulle kvinner halde seg unna. Det hjelpte kanskje litt at ho var prestedotter, rett nok berre til ein eksentrisk landsens prest i Heddal – men ho hadde inga formell utdanning å snakke om. Ho vanta også naturleg nok fagleg bakgrunn i språk og i norrøn dikting, som var nødvendig i mange høve – men det hadde heller ikkje Landstad og Jørgen Moe. I dei følgjande par strofene frå E 32, dvs. «Stolt Margjit set bror sin fri», ser vi døme på manglande konsekvens som kan skuldast oppskrivaren:

Lite Kjersti ho spørger si Moder
Lilja bære Blomster i Enge
Haver vi ingjen Broder
hvor finder man dem i bland de skjønne Jomfru[er].

Din Broder han er inkje heime naa
Lilja bær aa Blomster i Engje
Han tener sæg i Greivens Gaar

hvor finder man dem iblandt de skjøne Jomfruer
(Alver, Kvideland & Ressem [utg.] 2004: 144).

Magnus B. Landstad (1802–1880)

Landstads språkform i *Norske Folkeviser* er kort omtala ovanfor, men eg kjem likevel attende til dette emnet her. Spørsmålet om balladespråk gjeld ikkje berre Landstads bok isolert sett, men knyter seg til diskusjonen om norsk språk i det heile, slik den vart ført frå 1830-åra og utetter. Derfor fortener det ei noko breiare drøfting. Eit av dei tidlegaste vitnemåla om Landstads interesse for – om ikkje balladar, så i alle fall nyare viser – er den såkalla «Stolt Anne på Borgestad». Dette er ei bygdevise om godseigar Anne Arnold (1659–1713) på Borgestad ved Skien, og visa skal i følgje Landstad «være forfattet af Hans Povelsen Paus, som var Sognepræst til Hvideseid fra 1683 til 1715» (Landstad [1853]1968: 683). Landstad vart kjend med visa medan han var prest i Kviteseid og førte den inn i kallsboka i 1835. Dessutan tok han den med i *Norske Folkeviser*, med tittelen «Fru Anne Arnold på Borgestað». Til jamføring gjengir eg første strofe av 1835- og 1853-versjonane:

1835:

Stout Anne ho bur uppaa Borresta Gaar
Ho æ sæg blant Frugur dei blie
Ho sveiper sæg baae i Silke aa Maar
Om hennar gjæng Segning saa vie.
Gu laat hennar liva evindeleg væl.

1853:

Stolt Anne hon búr upá Borgestað garð
hon er seg bland frúgur dei bliðe,
hon sveiper seg báðe i silki og márð,
um hennar geng segninn sá viðe.
Guð lat hennar liva evindeleg vel!
(Torp 2003: 82).

Kva har skjedd med Landstads språk frå 1835 til 1853? Enkelt sagt er det ein overgang frå lydrett skrift til etymologisk. Som nemnt var Landstad inspirert av P.A. Munch. I 1832 hadde Munch tatt til orde for at ein burde «bringe en af vore reneste Almuedialekter i en ordentlig Form sammenholdt med vort Oldsprog.»

Og denne tanken «realiserte han [...] i 1846, då han gav ut folkevisa «Ásgarðsreiðin» – truleg etter Landstads oppskrifter» (Torp 2003: 80). Her skal det berre skytast inn at det var Olea Crøgers tekst Munch gjorde bruk av i den etymologisk tilrettelagde teksten sin, jf. ovanfor. I tillegg til Munchs idear og utgjevingsfreistnad visste Landstad om Hammershaimbs arbeid med å lage ein færøysk skriftnormal. Hammershaimbs første framlegg var ferdig i 1846.

I samtida lyste historikaren P.A. Munchs namn over dei fleste, jamvel om han ikkje var nokon profesjonell viseutgjevar. Både Jørgen Moe og Landstad ville gjerne ha Munch på si side, og det var slett ikkje underleg om Landstad la seg på Munchs linje. Dessutan fekk målføretekstar ofte eit tilfeldig preg, noko som kom av at skrivaren ikkje hadde forstand på det bygdemålet han prøvde å skrive. Landstad hadde nok god kjennskap til Telemarks-målet, men han likte det ikkje i skrift, om vi skal tru forordet i *Norske Folkeviser*. Landstad har opplevd det slik at det talte bygdemålet måtte ha ein skriftnormal å stø seg til – men i 1840-åra var skriftnormalen i Noreg dansk. Då var det berre norrønt som stod igjen som rettesnor. Eller var det slik?

I 1845 var Landstad blitt kjend med Ivar Aasen som var på reise i Telemark og skulle til Seljord. Etter råd frå Landstad tok Aasen inn hos ein av dei kjende balladesongarane, Olav Olsson Glosimot (1786–1858). Landstad skjønna at han burde gjere bruk av Aasens store kompetanse på norske bygdemål, og Aasen stod gjerne til teneste. I eit bortkome brev frå Aasen til Landstad (1848) – men der vi framleis har utkastet – skriv Aasen kvifor han meiner Landstad *ikkje* bør nytte etymologisk skrivemåte. Aasens synspunkt er grunnleggjande viktige, og dei er på nokre punkt også i tråd med Grundtvigs synsmåtar på folkeviseutgjeving, og eg siterer derfor utførleg:

En Gjenindførelse af det gamle Sprogs Former i de norske Folkeviser synes forkastelig af følgende Grunde:

1. Det er tvivlsomt, om vi have Ret til at gjøre saa store Forandringer ved det som Folket saaledes har opbevaret. Hvad der egentlig hører Folket til og er vedligeholdet af dette uden fremmed Hjælp, synes kun at maatte gives i den Form som det nu engang har [...].

2. Det synes at være en Afvigelse fra Sandheden naar man giver Folkets Sang i en anden Form end den virkeleg har. Det er som om man vilde lyve lidt til sin Fordeel, naar man fremstiller Tingen smukkere end den er. Dette behøves jo ikke, da vore bedre Dial. saasom den tellemarkiske vel taale at komme for Dagen i sin sande Skikkelse kun behandlede med Smag og Kritik. Ialfald kunne de vel maale sig med enhver af de svenske og danske Dialekter.

3. Det er at lægge Mærke til, at det Norske ikke er det samme som det Islandske, og ikke heller det samme som gammel Norsk. En Sammenligning med de andre Dial. vilde her være af stor Vigtighed. Det viser sig nemlig ved en saadan Sammenligning, at der er visse Punkter hvori samtlige Dial. afvige fra det gamle Sprog og dog stemme temmelig meget overeens indbyrdes. Der gives saaledes en vis Eiendommelighed for det Norske, og en saadan Eiendommelighed maa vel ansees som berettiget og værd at respekteres.

4. En saadan Restitution er ogsaa ubeleilig for Sprogforskeren, da Dialektens virkelige og sande Former derved blive tilhyllede for ham. Han vil betragte Restitutionen med et Slags Mistro og hvert Øieblik spørge om dette eller hiint virkelig findes i Dialekten, eller hvilken Grund man har havt til at afvige fra den virkelege Form.

5. Ogsaa medfører en saadan Gjenoprettelse af gamle Former en heel Deel Usikkerhed i Fremstillingen. Man kan vel i mange Tilfælde vide hvorledes et Ord har hedt i Oldsproget, men man kommer dog ofte til at staae fast. Det gaaer ud paa Gisninger, og det hænder da ofte, at man først efter at det er for seent faar en Oplysning om det rette Forhold, saa at man da seer, at det som man har forkastet, var netop det rette.

6. I Viserne er baade Rimet og Metret saaledes beregnet paa Udtalen, at mange Vers blive rent forstyrrede, naar de fulde Former saaledes med Magt skulle indføres. De Forkortninger som finde Sted ved Sammenstød af Vokaler, er det som her især burde respekteres [...].

7. Den Lettelse som gives ved Restitutionen kommer kun nogle faa

Udvalgte tilgode nemlig dem som kjende det g[amle] og disse trænge dog mindst til denne Lettelse. Den øvrige store Hob af Læsere, saavel dannede som udannede, (der ikke kjender det gamle Sprog), har ingen Hjælp heraf men føler kun Uleiligheden derved [...] (Laache & Liestøl 1936: 2–3).

Dessverre følgde ikkje Landstad Aasens råd. Det kom kanskje for ein del av at han hadde kome så langt med den planlagde etymologiske språkforma at det fall tungt å endre kurs. Dessutan var Ivar Aasen ein smålåten mann og framførte kanskje ikkje argumenta med den tyngde dei fortente og ikkje med den kraft som ville vore nødvendig for å få Landstad til å snu.

Som nemnt fekk Landstad gjennomgå av Svend Grundtvig, og både Jørgen Moe og Sophus Bugge delte langt på veg – men ikkje fullt ut – Grundtvigs synspunkt. Jørgen Moe skriv såleis i 1855 til Asbjørnsen at han «aldrig har syntes om Landstads Udgave, saalidt som Du; men Grundtvig synes jeg dog tager Tingen for hvast» (Dal 1956: 188). Det var elles ikkje berre det at Landstad restituerte tekstar, sette saman ulike variantar til *ei form*, for det var nå trass alt den gamle måten å gjere det på. Det var også det irriterande – syntes mange – språket! Rikard Berge som skriv om Landstad med stor innleving i biografien sin, og forsvarer han i det meste, kallar likevel ein annan stad Landstads visespråk «gamalnorskt pansar og plate», men gir rett nok P.A. Munch skulda (Berge 1978: 75). Det var Munch som var skurken, Landstad «laag under press av P.A. Munch». Men dette er å frita Landstad for eit ansvar han som utgjevar sjølv hadde. I forordet til *Norske Folkeviser* argumenterer Landstad også med stor styrke for det etymologiske prinsippet.

Og så kom spørsmålet om Landstads originaloppskrifter. Kvar var det blitt av dei? Hadde han brent dei for ikkje å bli avslørt som juksemarer? Heldigvis kom Landstads forarbeid til visesamlinga til rette (1923) og det viste seg då at han ikkje hadde gått lenger i tekstrestitusjon enn det som var vanleg i tida. Alt før Landstads originaloppskrifter var blitt kjende, kunne Moltke Moe elles skrive ein fin omtale av Landstad som viseutgjevar – «vilkaarlighederne viste sig dog som undtagelser,» skriv Moe, og legg til:

Nu, da vi kan overskue den gamle visedigtnings udvikling og faktiske tilstand, nu kan vi takke Landstad for hans gode gave til det norske folk – varmt og uforbeholdent, paa en maade, som de kyndige ikke kunde det, dengang bogen udkom (Moe 1927 III: 77–78).

Ludvig M. Lindeman (1812–1887)

Begge dei to første norske balladeutgåvene, Jørgen Moes frå 1840 og Landstads frå 1853, var utstyrte med med meloditillegg av Lindeman. Det seier noko om kor sentral Lindeman var som folkemelodispesialist ved midten av 1800-talet, jamvel om han knapt hadde særleg røynsle som samlar så tidleg som 1840 (Gaukstad 1997: 10). Den første samlarferda Lindeman gjorde, gjekk med stipend på 100 spesiedalar til Valdres i 1848. Gjennom P. Chr. Asbjørnsen var han blitt kjend med Valdres-læraren Andris E. Vang, og han visste mykje om folketonane i dalføret. Dette verka som ein spore for Lindeman. Det var særleg salmetonar og salmesong Andris E. Vang hadde kunnskap om.

I 1851 drog så Lindeman med nytt stipend til Telemark, der han oppheldt seg nokre veker. I løpet av det relativt korte opphaldet skreiv han ned meir enn 150 melodiar – nokre salmetonar, men også mange ballademelodiar. Lindeman skreiv som regel ned berre den første strofa av sjølvte teksten, det var melodiane han var interessert i. Uansett var det eit imponerande resultat av reisa. I stipendrapporten datert nyttårskvelden 1851, skreiv Lindeman bl.a.:

Uagtet en Tid af 5 à 6 Uger neppe vilde være tilstrækkelig til at faae opsporet og optegnet det Væsentligste, af hvad der endog i en af de mindste Fjeldtragter forefindes af eiendommelig Folkemusik af forskjellig Art, saasom foruden Visetoner, Dandse og Slaatter for Fele, Tværpipe, Prilleflöite, Sjöflöite, Langleik, Luur [...] der ofte ere af større musikalsk Interesse end de vanlige Visetoner; og uagtet at længere Ophold i enkelte Egne er interessantere og hyggeligere ved en fortroligere Indleven blant Folket og et udstraktere Kjendskab til alle Forholde end et kortere Ophold paa flere Steder: saa fandt jeg det ikke desto mindre denne Gang rigtigst at fordele min Reisetid til Besøg

fornemmelig i en stor Deel af Thelemarkens Fjeldtragter, fordi disse have havt den Lykke at finde nidkjære Optegnere af Folkepoesien baade blant Damer og Herrer [...] i Haab om ved udelukkende at have min Opmerksomhed henvendt paa Visetonerne at det skulde lykkes mig at faae fæstet disse paa Papiret, förend de ganske forsvinde, thi ligesaa flittigt og hyppigt som der synges Stev, ja «stevjast» kunne de, ligesaa sjelden synges de gamle Viser, da lysten til at «kvea» i höi Grad synes at have tabt sig.

Følgen heraf er, at de gamle Viser ofte synges med ustö og forkvaklet Melodie; den ene Vise blandes med den anden; den ene Melodie röres sammen med den anden, eller bruges med störrer eller mindre Tilsætning og Forandring til flere Viser; nyere Melodier træde i de gamle forglemtes Sted; den herskende Stev-tone med eller uden Forandring maa stundom tjene som Melodie baade for den ene og for den anden Vise, baade til Fugl og Fisk. I en slik Rörelse er det ikke godt at fiske! Kommer nu hertil de sædvanlige Vanskeligheder ved Optegningen, hvilke jeg i min forrige Indberetning paapegede, kunde En lettelig bringes til at tabe Modet, om han ogsaa paa sin Tonefangst havde et ligesaa godt og smilende Veir, som jeg denne Sommer havde et stygt og fælt (Røynstrand 1978: 9).

Dei vanskane Lindeman refererer til og som han skreiv om sist, dvs. i rapporten frå reisa til Valdres i 1848, gjeld sjølve songen, særleg dette at tonespranga ikkje var dei normale:

Vanskeligheten ved selve Optegnelsen af Melodierne bestaaer, foruden i Utydelighed og Ubestemthed i de gamle Folks Sang, fornemmelig deri, at man saa ofte faaer høre Toner, der ere en Quart-Tone høiere eller dybere end de brugelige, d. e. Toner, som ligge midt imellem vore Halvtoner, hvor det altsaa bliver Optegnerens Opgave nærmere at bestemme, til hvilken Tone den høiere eller dybere, de maatte tilhøre [...]. En anden Vanskelighed, der møder Optegneren, er den ofte u-rhythmiske Foresyngen, hvorved Taktinddelingen bliver

tvivlsom. Den stundom forekommende Blanding af Taktarter [...] maa man nøie mærke sig (Lindeman 1964: 92–93).

Lindemans kommentarar vitnar om den kulturkollisjonen det faktisk var, når spesialistar med bakgrunn i den europeiske musikktradisjonen møtte ein heilt annan, ofte mellomalderleg, musikk- og kunsttradisjon som dei ikkje forstod, men tolka som «feil» og «avvik» frå ei norm som dei meinte burde gjelde generelt. Isolert sett kan ein likevel forstå at oppteiknaren fekk vanskar, og Lindeman gjorde eigentleg ikkje noko anna enn Landstad og mange andre samlarar gjorde når det galdt tekstoppskrifter: Han normaliserte tonespråket som balladesongarane brukte, med kvarttonar, melismar, skiftande takt og andre særmerke, til systemet i kunstmusikken, dvs. til den tempererte, europeiske skalaen.

Somrane 1860 og 1861 drog Lindemen på nye samlarferder til Telemark. I 1860 oppheldt han seg mest i Aust-Telemark, særleg i Tuddal og Gransherad, og gjorde i overkant av hundre melodi- og tekstoppskrifter. Året etter var han helst i Mo og Fyresdal og feste til papiret «til sammen 176 Melodier, naturligvis ikke alle af lige stor Værd» – som han skriv i rapporten til kyrkjedepartementet i 1862 (Røystrand 1984: 227). Lindeman fekk bl.a. med seg ei rad balladar etter Bendik Ånundsson Sveigdalen, som elles både Landstad og Jørgen Moe hadde skrive opp viser etter. Og ikkje berre dei, Bendik Sveigdalen kunne opplyse om at han tidlegare hadde sunge «Nøkken» – A 48 – for Olea Crøger og student Hans Seeberg, og dei to «holdt paa en hel Dag for at optegne denne Melodie uden at det lyktes, skjønt Studenten brugte Violin til Hjælp» (Røystrand 1984: 193). Hans Seeberg (1815–1860) var i ein periode huslærer hos Landstad og var altså verksam som balladesamlar i ledige stunder, jamvel om resultatet kunne bli magert – om vi nå skal tru Bendik Ånundsson.

Lindeman tok det ikkje så nøye med opplysningar om kven han skreiv opp folketonane etter. Dette vart han kritisert for, særleg av den danske folketonesamlaren Andreas Peter Berggreen. Berggreen sette heller ikkje pris på at Lindeman skal ha unnlate å kvittere for melodiar han hadde frå *hans* utgåver. I samband med Landstads *Norske Folkeviser* gjer Berggreen merksam på at melodiane var *redigerte* av Lindeman, men for ein stor del *samla* av Olea Crøger

– slik Landstad også seier i forordet. Lindeman meinte på si side at opplysningar om songarane ikkje trongst:

Det maa ansees som uvæsentligt enten Meddeleren, Foresyngeren hedder Per eller Paal, naar kun Melodien kan erkjendes for korrekt og fra Folkemunden; thi Folkemelodierne ere et commune bonum, en Folke-Ejendom, som Enhver har Lov til at benytte uden anden Forpligtelse, end f Ex at nævne det for norsk som er norsk, og det for dansk som er dansk (Dal 1956: 78).

Landstads opplysning om at musikkvedlegget i *Norske Folkeviser* først og fremst skuldast Olea Crøger, fall ikkje i god jord hos Lindeman. Han seier i ein merknad i *Norske Folkeviser* at plassen ikkje strekk til «at nævne alle de, der ved sin Sang have bidraget til min Samling af de her leverede Melodier, og jeg indskrænker mig derfor til at fremhæve Jfr. Olea Cröger, der ogsaa er nævnt i Forfatterens [Landstads] Fortale» (Dal 1956: 185).

Lindemans oppfatning av folkemelodiane som eit fellesgods som alle fritt kan gjere bruk av, heng saman med det romantiske synet på folkediktinga; den var blitt til som eit produkt av folkesjela og ingen einskilddiktar stod bak verken tekst eller melodi. Men Lindeman visste sjølvsgagt, som alle andre samlarar, at det *var* skilnad på Per og Pål. Nokre tradisjonsberarar song godt, med personleg preg og innleving, hadde store repertoar og kunne improvisere – men det galdt langt frå alle. Uansett kan ikkje Lindeman frikjennast for ei tidstypisk «frons urbana»-holdning overfor songarane og tradisjonen. Når det gjeld Lindeman og Olea Crøger gjeld Erik Dals vurdering framleis:

så er der vist ingen vej udenom erkendelsen af, at Lindeman paa en ufin måde prøver at nedsætte og desavouere den hjælp, der er ydet ham af en kvinde, hvis personlighed efter alle vidnesbyrd ganske har svaret til den rent saglige placering, alle kyndige i vor tid giver hende: som en af Norges første og største samlere (Dal 1956: 185).

Lindeman gjorde fleire innsamlingsreiser enn dei nemnde, til andre delar av landet. Innsatsen hans som folketonesamlar er imponerande og vitnar om stor

arbeidskapasitet. Dessutan var han ein framstående organist og komponist av salmemelodiar. Hovudverket på folkemusikkens område er *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier I-III* (1853–1867).

Sophus Bugge (1833–1907)

Med Sophus Bugge melde ein ny generasjon seg på i arbeidet med å samle inn, gi ut og studere den norske folketradisjonen. Det kan nok vere at noko av Bugges kritikk av Landstad heng saman med at det kjendest nødvendig å markere avstand til dei eldre, men først og fremst var det Grundtvigs nye utgjevingsprinsipp som med ein gong slo ned i Bugge som det einaste rette. Så tidleg som i 1855 skriv Bugge til Grundtvig, han var då atten år gammal:

Hr. Lieutenant Svend Grundtvig!

Deres Udgave af Danmarks gamle Folkeviser har jeg med Iver og Glæde gjennelæst; min Lyst til at gjøre mig nærmere bekjendt med nordisk Folkedigtning er ved den bleven forøget; jeg har glædet mig ved den Rigdom af Viser, som jeg her for første Gang lærte at kjende i sin ægte folkelige Skikkelse; medens Deres ypperlige oplysende Anmærkninger have kastet Lys for mig over saa meget, der før var mig dunkelt, og været mig til særdeles Nytte i forskjellige Henseender
(*Sophus Bugges brev I: 1*).

I det same brevet seier Bugge at han gjerne vil «meddele Dem Oplysninger om norske Folkeviser» dersom han ein gong skulle få høve til det, og det fekk han temmeleg snart. Bugge gjorde i alt sju samlarferder til Telemark, i 1856, 1857, 1859, 1861, 1863, 1864 og 1867. Hausten 1856 etter den første ferda skriv han til Grundtvig og seier bl.a.:

I de Bemærkninger til Deres Udgave af Danmarks gamle Folkeviser, jeg herved tillader mig at sende Dem, haaber jeg De vil finde endel Oplysninger om norske Folkeviser, som ikke vil være Dem uvelkomne. Jeg har samlet dem i Sommer paa en Reise [...] i øvre Telemarken. Der er endnu meget at finde deroppe mellem Fjældene, langt mer, end jeg

havde troet; desværre turde jeg iaar ikke blive der længer end en Maaned [...]. Dog har jeg allerede en ikke ubetydelig Samling af norske Folkeviser og deriblandt flere nye interessante [...]. Men *det* er blevet mig klart, at jo mer man samler, des vanskeligere vil det blive at give en Udgave paa én Gang til Folkelæsning og til videnskabelig Brug; disse to Formaal maa, tror jeg, nødvendig holdes fra hinanden, ellers bliver det – som Landstads Arbeide – hverken Fugl eller Fisk (*Sophus Bugges brev I: 7*).

Dette er første gong tanken om ei *vitskapleg* norsk balladeutgåve er formulert. Og det skulle då også bli Bugge sjølv som kom til å gi ut den første norske vitskaplege balladeutgåva, med *Gamle norske Folkeviser* (1858), der han gjorde bruk av dei balladane han hadde samla i 1856 og 1857, og dessutan av Jørgen Moes samlingar som han hadde fått løyve til å nytte. I forordet takkar Bugge dessutan Lindeman for dei melodiane han hadde fått til tre tekstoppskrifter. Dessverre for norsk balladeutgjeving vart Bugge så opptatt med andre forskingsprosjekt – han arbeidde med Edda- og skaldedikt, med stadnamn, med runer, med gude- og heltesegner – at balladane etter kvart kom i bakgrunnen. Bugge kunne *alt* – som Moltke Moe skriv ein stad: «Sophus Bugge er en av de siste store, altomspændende filologer, som behersker hele sin vidstrakte videnskab. Hans vingefang er vældigt» (Moe 1926: 48–49).

Det er ingen tvil om at Sophus Bugge er den fremste norske balladesamlaren. På dei sju reisene sine skreiv Bugge ned kring 270 ulike visetypar i følgje sitt eige register – ikkje alle av desse er balladar, rett nok. Med diverse andre oppskrifter frå Bugges hand kjem vi opp i eit tal på over 200 balladetypar, og det er langt på veg alle balladar som er kjende på norsk. Bugges balladesamling er den største og rikaste og dessutan den kvalitativt beste, bl.a. når det gjeld opplysningar om kva som er *originale oppskrifter* og kva som er *reinskrifter*. Bugge er også den einaste av samlarane på 1800-talet som systematisk gir opplysningar om songarane og deira familie- og slektilhøve (Solheim 1971: 319–320). Trass i at «eljest framstående efterföljare som Moltke Moe, Rikard Berge och Torleiv Hannaas» kom på banen, og der særleg Moe og Berge «ägde särskilt ingående kännedom om Bugges vismanuskript syns de inte som han riktigt ha insett vikten

av att ange patronymikon, i åtskilliga fall et nödvändigt rekvisitt för entydig identifikation av en person, framförallt inom den mobila husmansklassen» (Jonsson 1992: 163).

På innsamlingsferdene sine brukte Bugge den metoden at han oppsøkte dei songarane som han visste Landstad hadde skrive opp etter og som framleis levde, med eit eksemplar av *Norske Folkeviser* i sekken. Det hadde den føremonen at han kom til gode songarar, og dessutan kunne han då lett kontrollere Landstads arbeid, som han var svært skeptisk til – meir enn det var grunn til, skulle det vise seg seinare. I stipendrapporten etter reisa i 1856 skriv han, på eit noko usikkert grunnlag, at han har «faat tilstrækkelig Vished for hvad jeg alt før formodede, at de af Hr. Landstad udgivne Visetekster overhoved ere *upaalidelige*. – Denne Dom er ligefrem grundet paa Beviser, som foreligge i de paa min Reise erhvervede Viseoptegnelser» (Bugge 1964: 124–125). Derimot får Jørgen Moe lovord for sine oppskrifter: «Hr. Jørgen Moe, som med udmærket Velvilje har stillet sine haandskrevne Samlinger af norske Folkeviser til min Raadighed, har nemlig flere Viser fra de samme Sangere, som Hr. L. og jeg, og det bliver da her af Betydning, at Hr. Moes Optegnelser næsten overalt stemme med mine, hvor disse afvige fra Hr. Landstads Udgave» (Bugge 1964: 126).

Etter kvart kom sjølvsagt Bugge også til å finne fram til andre songarar enn dei Landstad hadde møtt, og han skreiv opp mange balladar som Landstad ikkje hadde fått med seg, som t.d. «Margjit og Targjei Risvollo» – etter Anne Targjeisdatter Skålen (1808–1881) og Ingebjørg Targjeisdatter Sandvik (1810–1876) i Mo. (Bugge [1858] 1971: 29–35). Mo er blant dei bygder der folketradisjonen har halde seg best, skriv Bugge:

Ingensteds fandt jeg de gamle Kvad saa vel bevarede som i Mo og de tilgrænsende Bygder *Skafsaa* og *Eidsborg*. Vistnok mærker man ogsaa her tydelig nok den Forandring, som de senere Aar har bragt i de forhen saa aflukkede Fjeldegne; ogsaa her brydes overalt det Nye med det Gamle. Maalet fjerner sig mer og mer fra det Sætersdalske, hvis Eiendommeligheder for en stor Del vistnok forhen har havt vidt Raaderum i Telemarken, og antager de ydre Bygders mindre særegent udprægede Former. De folkelige Minder træde alt mindre og mindre

klart frem. Men endnu kjendes og yndes gamle Viser her af de Fleste, endog af de Unge; de kvædes tit og ofte, naar Familien samles i Hjemmet, og ved Gjestebud, især i Gravøl, medens den almindeligste Forlystelse ved Bryllupper er Dans (Bugge 1964: 126–127).

Bugges *Gamle norske Folkeviser* er inga omfangsrik balladeutgåve. Boka inneheld 28 balladar og viser, med fine innleiingar og grundige og presise merknader om dei formene han trykker, og kven har oppskriftene etter – slik det skal vere i ei vitskapleg utgåve. Bugge makta dessutan å gjengi levande song i skrift på ein god måte. Bugge deler raust æra for det med Ivar Aasen:

Det er mig her en Glæde at udtale, hvor meget jeg overhoved skylder denne vor store Sprogmands mesterlige Arbejder. De have været mig uundværlige som Hjælpebidler til at lært Folkesproget i det Hele at kjende og især som Veiledning til at opfatte Lydene og gjengive dem i Skrift. Ja jeg burde vistnok oftere, end jeg her har gjort, have fulgt Ivar Aasens sikre og skarpe Opfatning istedenfor mit eget uvante Øre (Bugge [1858] 1971: V–VI)

Bugge og Grundtvig hadde god kontakt livet ut, og det gav seg utslag ikkje berre i brevveksling om faglege emne, men i at Bugge sende tallause bidrag til den danske venen sin. Desse bidraga fekk plass i *Danmarks gamle Folkeviser*. Bugge hadde planar om fleire band med viser, han skriv i forordet til *Gamle norske Folkeviser* at han «har derfor tænkt at udgive de Viseoptegnelser, jeg har erholdt eller senere maatte overkomme, *efterhaanden*, i forskjellige mindre, skilte Samlinger» (Bugge [1858] 1971: IV). Dette vart det altså ikkje noko av.

Moltke Moe (1859–1913)

Få har hatt så godt grunnlag for å drive innsamlings- og utgjevingsarbeid av balladar og anna folkedikting som Moltke Moe. For det første var han son av Jørgen Moe med alt det innebar, og «bispesonen» vart han også kalla i Telemark, dit han drog på innsamlingsreiser frå slutten av 1870-åra. Dessutan var han nær ven med Peter Chr. Asbjørnsen som nærmast vart ein andre far for Moltke Moe –

«jeg takker ham ikke blot for belærelse og for afgjørende impulser, men mest for den kjærlighed, hvormed han omfattede mig og søgte at veilede mig i ét og alt,» skreiv Moe ved Asbjørnsens død (Liestøl 1947: 266). Moe arva dei store tradisjonssamlingane etter dei to «fedrane» sine, og dette materialet vart – saman med Moes egne samlingar og Bugges materiale – kjernen i Norsk Folkemинnesamling (1914). Moes sentrale posisjon som folkemинnesamlar hadde også samanheng med at han vart utnemnd til professor i «Norsk Folkesprog» (1886) med det tillegget at han skulle ha «Forpligtelse til ogsaa at foredrage Folketraditioner» (Liestøl 1949: 113–114).

Moe hadde ei særskild evne til å få kontakt med vanlege menneske, ein viktig føresetnad for å vere ein god tradisjonsoppskrivar. Det går fram av tilhøvet hans til Liv Nirisdatter Bratterud (1826–1892) som vi skal møte nedanfor, men også av følgjande utdrag frå ein artikkel om eventyr, «Æventyri paa vandring» (1895):

Fyrste gongen eg hørde dette æventyret ute paa landsbygdi, so tenkte eg: «*Dette* er daa norsk, – egte norsk; likso norsk som det malmrike bygdemaalet her uppe. Det er utenkjande, at dette kan hava runne upp andre stader en her heime.» – Og den gamle ottiaars kona som fortalde meg æventyret, mumrande med munnen og ruggande med hovudet, men likevel so klaart og so levande, som ho nett no var med sjølv i det ho fortalde, – den armodslege stova hennar, der det ikkje var so mykje som eit bord til aa skriva paa, berre ein einaste krakk, som eg sat paa og skreiv paa knei (sjølv sat ho paa peishella), – den bratte lii med bakande solsteik nedanfor, – sumardagen dirrande yver dalen, og dei blaanande fjelli lengst ute i himmelsynet ... alt samla seg, alt styrkte meg i den trui: *er noko norsk, so er det dette* (Moe 1925: 194).

Moe har tydeleg levd seg inn i situasjonen til den gamle kona og forstår at eventyret er viktig for henne, det er ein del av livsinnhald og kulturbakgrunn. Ved første augnekast kan det sjå ut til at Moe er ute etter det spesifikt *norske*, med hovudpoenget i artikkelen er at det som på overflata ser ut til å vere rotnorsk, ofte har parallellar og føresetnader i andre land. Moe var – som Bugge – ikkje berre grunnlærd i det norske men samstundes internasjonalt orientert.

Alt tyder på at Moe ikkje berre fekk god kontakt med dei menneske han møtte på reisene sine – han treivst blant dei. Og dei sette pris på Moe. Men enkelte motstandarar blant bygdefolk fekk han, det var ikkje til å unngå. Motstandarane kunne vere pietistar som meinte at viser, eventyr og folkeleg tradisjon i det heile – for ikkje å snakke om hardingfelespel – var synd. Den danske folkloristen Axel Olrik fortel om ein gong då Moe vart konfrontert med religiøse innvendingar frå ein framstående og bibelsprengd bygdepietist. Men Moe kunne skrifta betre enn pietisten, og det heile enda på beste måte.

Moltke Moe har allerede en tid været i en bygd og er så småt kommen i lag med folket; en søndag eftermiddag ser han en storbonde fra en anden kant af bygden komme ned imod sig, han havde hørt om ham og han anede nok hans ærinde; Moe blev rolig siddende på den træstamme hvor han sad og skrev sine notitser. Den anden satte sig også på træstammen et stykke fra ham; ingen sagde et ord, og sådan blev de siddende indtil Moe sluttede sin skrivning. Da sagde den gamle blot: «Søger først Guds rige». «Du kan ikke skriften ret, du Aslak,» sagde Moltke Moe, «der står ikke: «Søger først Guds rige; der står: «Søger først Guds rige, så skal alle disse ting tillægges eder». Så talte han med ham om hvad «disse ting» var, det menneskelige. Slaget var vundet; den gamle oplod sig for ham og var glad for det, og Moltke Moe havde fundet forståelsen med bygdefolket. Det var så ofte at de hårdeste pietistiske bygder gemte på den rigeste overlevering (Fløtra 1995: 54).

Moe drog på den første samlarferda til Telemark i 1878, og deretter i 1880 og 1882. Han heldt mest til i Aust-Telemark og særleg i Bø. Deretter vart det eit opphald i innsamlingsarbeidet til 1889 då han drog til Vest-Telemark. I 1890 og 1891 reiste han også dit. I stipendrapporten frå ferda i 1878 skriv Moe bl.a. om opphaldet i Bø og gir ein karakteristikk av tradisjonen i dette området:

I Bø, hvor jeg opholdt mig i den længste tid, lever der endnu særdeles meget af de gamle folketraditioner. I ringest grad gjælder dette vistnok de metriske digtninger. Når jeg alligevel fik samlet en del viser, gamle stev, tuller og lokker, af hvilke dog mange er kjendte i afændringer

andensteds fra, skylder dette især det heldige tilfælde, som bragte mig i berøring med flere gamle sangere [...].

Den yngre slegt har tabt interessen og med den kjærligheten til kjæmpeviserne og de ældre kvæder; derfor er også «stevjasversene» (de nye stev) så godt som de eneste bundne digte på dialekten, som endnu trives og interesserer folket. Og omendskjønt stevdigtningen allerede i de sidste 30–40 år har været i aftagende og således for længe siden har afblomstret, opstår der dog endnu et ikke ubetydeligt antal (Moe 1964: 145–147).

Dei gamle «kjæmpeviserne» er altså i ferd med å gå i gløymeboka i Bø, skriv Moe. Slik var det også i Vest-Telemark, og derfor er Moes balladeoppskrifter i det heile færre og kvalitativt dårlegare enn Bugges. Han har, skriv Liestøl, «i stor mon funni dei same visene, men tekstene er jamt over mindre gode og heilslege. Det kjem seg av at den ættleden av kvedarar som song for Bugge frå 1856 og utetter hadde gått i grava ikr. 1890» (Liestøl 1949: 45–46). Men det var likevel Moe som skreiv opp balladane etter Hæge Vetlesdotter Bjønnemyr (1832–1905) frå Mo – ho kunne meir enn 50 balladar. Hæge var dotter til Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr (1791–1866) som er den norske balladesongaren med det største kjende repertoaret.

Som professor i «Folkesprog» og «Folketraditioner» heldt Moe forelesingar om dei norske balladane. Han hadde i det heile store evner som inspirator, og med dei store kunnskapane sine var han til uvurderleg hjelp for mange som vende seg til han – ikkje minst lesebokutgjevaren Nordahl Rolfsen og lesebokprosjektet hans, *Læsebog for Folkeskolen* (1892–1895). Moe skreiv bl.a. forordet til leseverket. Men alle dei mindre oppdraga Moe tok på seg, kom i vegen for det store utgåveprosjektet som Moe hadde vore den rette til å ta fatt på – den vitskaplege utgåva av dei norske balladane. Moe fekk heller ikkje gjort ferdig andre større arbeid, som den planlagde boka om «Draumkvedet», jamvel om det er Moe som har laga den klassiske restitusjonen av «Draumkvedet» på 52 strofer, og skrive innsiktsfulle merknader til. Kva kom det av? Moe var rett og slett sein i snuen, og dessutan hadde han vanskar med å seie nei til alle dei som spurde om hjelp, skriv Liestøl: «I velviljug optimisme – sume vil seia: lettlynde –

tok han så på seg det eine etter det andre, med den fylgja at han vart overlesst og sprengd; ingen ting vart heilt ferdig, men alt seinka [...]; han vart trass i dei mange utsetjingane nøydd til å gjera arbeidet fort og berre stykkevis» (Liestøl 1949: 144).

Arne Garborg har truleg sett noko av problemet når han spøkefullt, men med ein undertone av alvor, skriv ein stad:

Jeg kunde ha Lyst til at stifte en Forening «til Moltke Moes Beskyttelse». Foreningens Medlemmer skulde ha Politimyndighed og skiftes om at holde Vagt foran hans Dør, og hver Gang der kom en mistænkelig Person, saa flux på Station med ham. Blir der ikke gjort noget sligt, saa ved vi ikke Ord af, før Moltke ligger i Bakken – uden at have faaet gjort et Gran af, hvad han egentlig skulde og vilde gjøre – og som han alene kan gjøre [...]. Moe er en næsten fuldkommen Mand. Men han har en moralsk Feil, som ødelægger ham værre end Alkohol og Kvinder kunde gjøre det: han eier ikke Egoisme. Derfor maa han beskyttes. Sættes under Formynderskab. Han maa *hindres* i at gjøre alle de mangfoldige Ting, som han ubetinget er den *bedste* til at gjøre, for at han kan faa gjort det, som han er den *eneste* som kan gjøre (Liestøl 1949: 146).

Noka slik foreining kom sjølvsagt ikkje, og det hadde truleg ikkje vore til noka hjelp. For Moe var rett og slett av natur meir innstilt på diskusjonen enn det ferdige resultatet. Gjennom rådgjeving og samtalar med studentar, kollegaer, utgjevarar og mange andre fekk han mykje å seie for samtida. Dette har Dag Strömbäck sett og gitt uttrykk for i den fine omtalen av Moe i *Leading Folklorists of the North*, der han bl.a. skriv:

The importance of a university teacher's activities is to be measured not only by the extent of his writings – his published treaties and papers – but also by his personal influence through his thoughts and learning on students, collaborators and colleagues. Moltke Moe had an immense influence on his contemporaries both in Norway and in other Nordic countries. He gave generously of his knowledge and ideas to other

scholars from different fields. There were many authors more prolific than Moe who in their forewords (or otherwise) acknowledged how much they owed to his ideas and what his wide reading and his helpfulness had meant to them (Strömbäck 1971: 350).

Rikard Berge (1881–1969)

I motsetning til Bugge og Moe hadde ikkje Rikard Berge universitetsutdanning og ikkje deira akademiske bakgrunn. Det vart heller slik at han kom i opposisjon til universitetstradisjonen og først og fremst Knut Liestøl, som dessutan var styrar ved Norsk Folkemинnesamling. Berge ynskte ikkje at Norsk Folkemинnesamling skulle vere noka sentralsamling der samlarar frå ulike delar landet skulle levere inn stoff, og skreiv artikkelen «Decentralisation» (1919) om dette emnet. Her kritiserer han Liestøl for planane om å «taumkøyre alle folkemинnesamlarar» og «lære oss andre [samlarar] folkeskikk» (Berge 1978: 14). Berge skriv vidare:

Folkemинnesamlingi slik som Knut Liestøl no styrer ho søker ikkje einast aa vera eit vitskaplegt centralinstitut, men ei centraliseringsmagt i innsamlingi av folkeminni, soleis at alt innsamlingsarbeid skal koma under deira hendar. Dette hev dei fleste samlarar imot [...]. Virke vert daa liggjande myggle i folkemинnearkive, til litin bate for samlaren og folke. *Hovudoppgava er at folke skal faa attende sine kulturskattar i ei for alle tilgjengeleg form, d.v.s. i prenta utgaavur* (Berge 1978: 18).

Sitatet seier noko vesentleg om Berge som samlar, kulturarbeidar og debattant. Han kunne verke svært avvisande og til dels nedlatande overfor personar som tenkte annleis, og dette gjorde han truleg vanskeleg som samarbeidspartnar. Samstundes solidarisererte han seg med tradisjonsberarane og lokalmiljøa – men ikkje slik at han var nokon heimføding, for Berge var breitt orientert i aktuell folkemинneforskning, og han hadde kontaktar i sentrale forskingsmiljø. Han var elles knytt familiært til universitetstradisjonen ved å vere gift med dotter til Sophus Bugge, Johanna Bugge Berge – også

folkeminneramlar. Det er liten tvil om at Berge gjekk lenger enn kulturforskarar gjorde på hans tid i å leve seg inn i livet og situasjonen til songarar og forteljarar og nærmast ta deira parti. Her hadde han også dei beste føresetnader, han kom sjølv frå ei trygg bondeætt i Rauland med slektstradisjonar langt attende.

Berge har gjeve mange portrett av balladesongarar og eventyrforteljarar. Her er eit lite utdrag av Berges presentasjon av ein av dei store eventyrforteljarane og spelemennene frå Seljord og Telemark, Olav Sondresson Tjønntaul (1848–1910), barnebarn til Anne Olsdotter Golid som Berge også har portrettert. Situasjonen er den at Berge reiser med dampbåten «Fjøllguten» frå Bø til Seljord på ein regntung dag som han skriv, og her legg han merke til ein spelemann som er noko for seg sjølv:

De var eit undarlegt bilæte! Den gulbleike mannen med den myrke kinnskjegg-garden sat der skrævs yvi ei tunne og spela paa ei blodraud fele, trampande snart i tilja [golvplanken] og snart i tunna! Andlite var som bundi av noko de saag langt burte, augo fyllte av eit stirande lag som i ein draum. Den som vilde maala «Fanitullen» skulde vori med paa «Fjøllguten» den dagen. «Dæ æ slaatten ette Olav Skogjen, dæ!» sa han [...]. «Olav Skogjen, var de spelemann, de?» drista eg meg til spyrja. Han glodde paa meg og sputta ei grisling [ladning] tobaksraake yvi tiljune. «Ja, dæ *va* spelemann, dæ! – Hør' æ den karen ifraa?» Eg sa namne mitt og at eg fór ikring samla gamalt (Berge 1976: 12–13).

Berge skriv sjølv nynorsk med farging av Vinje-mål, men når han gir ordet til ein forteljar eller songar, gjengir han det sungne eller fortalde i *deira språk*. Det er altså tale om ein språkleg solidaritet med tradisjonsberarane, og den gjeld jamvel om forteljaren, eller Berge sjølv, skulle kome til å bruke sjeldsynte ord og vendingar. Dei er det fleire av i Berges oppskrifter, artiklar og bøker.

Rikard Berge var sjølv sagt for seint ute til å kunne skrive opp balladar etter dei verkeleg store songarane. Han måtte nøye seg med å samle restane av balladetradisjonen i Telemark, noko som sjølv sagt også var svært verdifullt. Dessutan gjorde Berge noko som ingen balladesamlar hadde prøvd på tidlegare. Han skreiv ned den munnlege «omkring-tradisjonen» som framleis levde etter

dei fremste songarane og forteljarane, dvs. han samla «gamalt», slik det går fram av sitatet ovanfor. Gjennom denne tradisjonen kan vi danne oss eit inntrykk av kva både samtid og ettertid meinte om dei gamle songarane. Munnleg tradisjon er sjølvsagt ikkje historisk eller *sann*, jamvel om den kan innehalde korrekte opplysningar. Først og fremst er den munnlege tradisjonen eit uttrykk for vanlege holdningar i bygdemiljøet – men likevel ikkje nødvendigvis hos alle. Her er eit lite døme på ei oppskrift av denne typen, den handlar om Nils Sveinungsson, klokkar og Draumkvede-oppaskrivar frå Vinje:

Nils Sveinungsson «va so svær at 'n aat endaa ti middags uppi storstogo paa tingi paa Dalen. Di gjöre mykje av 'n. Han fylgde bispen paa visitatsane, so ho sa de, kjeringi: «Han sult ha' blive bisp'e Nils, ha' de gjengje mæ retten», sa 'o. Han vart henta paa tinge til dei store, dei vilde tala med 'n.

Det er ingen ting i denne informasjonen som kan fortelje oss noko om Nils Sveinungssons kjennskap til «Draumkvedet» eller til balladediktinga i det heile. Om folk har visst noko om Nils Sveinungsson som visesamlar eller brydd seg om det, veit vi ikkje – dei har i alle fall ikkje fortalt det vidare. Men det som er tydeleg, er at folk har oppfatta klokkaeren som ein viktig person i bygdesamfunnet, og truleg som ein viktigper. På ein underfundig måte får tradisjonen – eller bygdefliren – det til at kona hans har meint at han skulle vore biskop!

Rikard Berge var svært flittig som samlar og bygde opp ei enorm samling av tradisjonsstoff av alle slag. Dessutan la han stor vekt på å publisere delar av stoffet i bøker som tok sikte på vanlege lesarar. Til dei mest kjende og verdsette arbeida hans høyrer *Norskt bondesylv* (1925) og bygdebøkene om heimbygda, *Vinje og Rauland I-IV* (1940–1973). For balladeforskinga er andre publikasjonar meir sentrale, som biografiane om Landstad og Olea Crøger og bokserien *Bygdedikting fraa Telemarki*, der han skriv om enkeltpersonar som lensmann Petter Mandt på Dalen, om slekter som Smeddal-slekta frå Seljord og om enkelttekstar som bygdevisa «Stolt Anne på Borgestad». Berge redigerte også og gav ut tidsskriftet *Norsk Folkekultur* i fleire år, der han skreiv mange av artiklane

sjølv.

Ein av dei mest interessante artiklane i balladesamanheng er «Norskt folkevisearbeid» (1917). Som tittelen seier, går Berge gjennom arbeidet med å gi ut dei norske balladane. Dessutan gir han fine karakteristikkar og vurderingar av fleire av samlarane. Berge har sine favorittar, og til dei høyrer først og fremst Landstad og Crøger, medan både Jørgen og Moltke Moe kjem lenger ned på lista. Om Bugge skriv Berge med stor respekt, men ikkje med varme – elles gir han glimt av to mindre kjende samlarar, Hans Ross og Ivar Mortensson Egnund:

De er i det meste 1870-aari som er hans [Ross'] rikaste samlartid, men elles held han paa ut-igjenom 1880-aari au. Liksom Jørgen Moe og Bugge tok fotslògi [fotefara] etter Landstad, tek Ross fotslògi etter desse. Han gjeng til dei same kvedarar, men han finn au nye. Han er ein kræsin samlar, ikkje naar det gjeld ord, meir naar de gjeld visur. Berre de beste er godt nok, og dei folkevise-uppskriftine ein hev etter honom gjev mange gilde avbrigd [variantar] [...].

Liksom fyrr Landstad, Jørgen Moe og Bugge vart bergtekne i folkeviseheimen, so gjekk de noko Ross med [...]. Men reint hildra vart *Ivar Mortensson*, der han heldt fram med samlararbeid etter Ross. Ein kunde vel nærast segja ei tid at han *livde* etter diktingi, han, der han sella fraa bygd til bygd, med ein langelur lenger enn han var sjølv, gangande i telebunad og paa hardingtæsur, [...] sovande i tre og urd og uthus som de høvde, skrivande upp gamle stev og diktande nye; folk og natur og dikting braadna [smelta saman] i eitt bilæte for honom (Berge 1978: 107).

I artikkelen kjem Berge også inn på den vitskaplege balladeutgåva, som skal vere på trappene:

Utgaava vil no koma utgjevi av Knut Liestøl og meg, soleis at kvar fær sine band til utgjevings; etter vaar plan framlagd til departemente vil de verte ei utgaave paa 4 band og tilleggsband, av desse band 1 og 4 utgjevne av meg, band 2 og 3 av Liestøl [...]. Ei slik utgaave vil verte eit av hovuddokumenti i vaar millomalderbokheim. De vert eit vandslegt og

langvarigt arbeid [...]. Kanskje de gjeng snarare 100 aar fyrr tilleggsbande til dette verke er prenta. Um no Danmark hev tri gongir so mange visur, og um me her i Noreg er tvo som arbeider med utgjevingi av dei norske visune, er de endaa greidt at arbeide vil taka lang tid (Berge 1978: 114–116).

Berge fekk dessverre rett i at det ville dra ut med den vitskaplege norske balladeutgåva. Ein grunn til det var at samarbeidet mellom Liestøl og han ikkje fungerte.

Songarane og samfunnet

Dei norske balladane vart samla inn på 1800-talet, og 1800-talet var på mange vis ei omveltingstid i norske bygder. Den kraftige folkeauken gjorde seg gjeldande over alt, og ein konsekvens av den var at det voks fram ei stor gruppe av såkalla *husmenn*. Dei vart for det meste rekrutterte frå bondemiljøet, det var altså dei same slektene som sat på gardar og husmannsplassar. For ein stor del er det nettopp blant husmennene vi finn balladesongarane. Husmannsfolka budde på såkalla husmannsplassar. Kvifor vart det husmannsplassar? spør Aanund Olsnes, med tanke på tilhøva i Kviteseid ved inngangen til 1800-talet:

Det veksande talet på husmenn hadde fyrst og fremst samanheng med folkeauken i bygda. Einkvarstad laut dei nye menneska gjera av seg. Eit stykke på veg kunne det nok skaffast rom til fleire gjennom bruksdeling på gardane, men det var avgrensa kor langt dette kunne rekkje [...]. [Av] dei alternativa som sto opne for folk utan utsikt til å overtaka gardar eller gardpartar, var nok husmannsplassen som regel det likaste. Gardmannen kunne på si side som regel sjå seg godt tent med å få rudt opp ein del av marka si til husmannsplassar. For det fyrste auka det verdet på eigedomen hans, for det andre var den årlege plassleiga god å taka med, og for det tredje kunne han ha interesse av å knyte til seg fleire arbeidsfolk enn dei han fann det turvande å halde med hus, kost og tenarløn året igjennom. Husmannsfolket var ein arbeidskraftreserve som kunne kallast inn, når det var trong for dei

(Olsnes 1987: 464–465).

Husmannen betalte årleg leige for plassen, ofte i pengar, men gjerne også i form av pliktarbeid. Det skulle i prinsippet skrivast kontrakt om vilkåra for plassleige, og husmannen hadde også rettar, som høve til å hogge hustømmer og ved. Men det var likevel eit klart skilje mellom gards- og husmannsfolk, slik Olsnes skriv:

Same kva som elles kunne stå i husmannskontraktane slutta dei fleste av dei med ein passus som gjekk ut på at husmannen hadde plikt til å oppføre seg slik mot husbonden sin, som «*en Husmand sig bør og anstaaer*» [...] som «*en Husmand sig mod sin Jorddrot og Husbond opfører*» [...]. Denne generelle regelen skulle dekkje alle tilhøve som ikkje var særskilt nemnt i kontrakta, og gjev tydelegare enn dei fleste spesifisera kontraktsvilkåra uttrykk for den faste og udiskutable rangordninga mellom husbond og husmann. Husbonden var overordna, og husmannen hadde å akseptere dette som ein sjølvsgd ting (Olsnes 1987: 478).

I *Norske Folkeviser* skriv Landstad at han hadde den fyldigaste og beste forma av «Draumkvedet» etter «Pigen Maren Ramskeid i Hvideseid» (Landstad [1853] 1968: 66). «Pige» vil her seie «tenestejente», og i Kviteseid fanst det ved folketeljinga i 1801, dvs. kring 15 år før Maren Olsdotter vart fødd, 207 faste tenarar, skriv Olsnes (Olsnes 1987: 496). Tenarane var rimeleg nok sysselsette på gardane, og nokre få arbeidde på større husmannsplassar. Det er all grunn til å tru at tenestefolket stort sett kom nettopp frå husmannsplassane, og tenarane var jamt over unge: «Tenarlønene var for låge til at det gjekk an å fø ein huslyd på dei, og bustadtilhøva deira tillet heller ikkje at dei gifte seg» (Olsnes 1987: 497).

Ei tredje gruppe som også er godt representert blant balladesongarane er dei såkalla «innerstane» eller «busetane» – stort sett arbeidsfolk som leigde seg inn på ein gard eller større husmannsplass der dei hadde sitt eige hushald. Om tilhøva i Kviteseid skriv Olsnes at «dette er ei gruppe som kjeldene gjev etter måten lite opplysningar om, noko som i seg sjølv kan tyde på at me her har å

gjera med ein flokk som var nokso flytande og flytjande av seg. Få – om nokon – kan ha høyrte til denne gruppa heile livet» (Olsnes 1987: 507). Dette stemmer sikkert, t.d. var kviteseidkvinna Turid Tovsdotter Kallåk innerst i ein periode av livet. Men ho var fødd som gardmannsdotter på Kallåk i Brunkeberg. Turid Tovsdotter vart gift med den jamgamle Hans Aslaksson, og ei av døtrene deira var Hæge Hansdotter Kastedalen (1787–1870), ein kjend balladesongar. Då Hans Aslaksson døydde, gjekk det ikkje så bra for Turid Tovsdotter, og i 1801 finn vi henne som enke og innerst på ein plass i Brunkeberg.

Ei gruppe menneske vi møter relativt ofte i folketaljingane er «legdslemene» eller «fattiglemene». Den nemnde Hæge Hansdotter Kastedalen døydde som legdslem, og det same gjorde mange balladesongarar. Legds- og fattiglemene var av to slag, skriv Olsnes:

For [det] fyrste dei som måtte ha fullt underhald om dei skulle greie seg. Det gjaldt gamle, sjuke og vanføre på den eine sida – dette var dei sokalla «legdslemene» – og foreldreause småborn på hi. Om alle legdslemene faktisk blei leigde inn på ein bestemt stad, og at gardane i legda ytte mat eller pengar til underhaldet, eller om dei heldt fram med å lata i det minste dei som var føre til sjølve å flytje frå gard til gard gå på omgang, er noko uklårt, men det siste er nok det mest sannsynlege. Men dei foreldreause borna blei ialfall sette til oppfostring hjå slike som ville taka imot dei mot betaling (Olsnes 1987: 514).

Folk prøvde sjølvst i det lengste å unngå å bli legds- og fattiglemer. Men skulle ein vere sikker på å greie seg i det gamle bondesamfunnet, måtte ein ha ei slekt i ryggen som kunne hjelpe til når ein vart gammal eller sjuk og ikkje lenger kunne arbeide for føda. Mange husmenn var ikkje slik stelte, og hamna derfor i den nemnde kategorien. Arbeidssame, nøysame og flinke menneske kunne greie seg bra i bygdesamfunnet på 1800-talet, jamvel om dei var fattige – vel å merke så lenge helsa heldt og dei kunne arbeide og tene til livsopphaldet. Men for dei fleste var det uråd å leggje seg opp pengar slik at dei hadde noko å falle tilbake på i alderdomen.

Var det då uråd å arbeide seg opp og fram i det norske bygdesamfunnet?

Ikkje om vi skal tru folkeeventyret: Askeladden dreg ut i verda frå fattigdomen på den vesle plassen heime hos foreldra. Etter at han har greidd alle utfordringane i kongsgarden og gjort alt kongen bed han om, gifter han seg med kongsdottera. Askeladden er rett og slett husmannssoenen i forkledning. Kongen er storbonden på den beste garden i bygda, og kongsdottera er gardjenta, som den dugande og heldige husmannssoenen gifter seg med. Forteljinga om Askeladden er ikkje gripen heilt ut av lufta. Det fanst husmannssøner og andre unge menn frå små kår – også balladesongarar – som greidde det kunststykket å få seg ei gardjente. Skulle det lykkast, måtte det for det første finnast ei ledig jente av det slaget, og husmannssoenen måtte greie å overtyde henne, og helst foreldra hennes, om at det likaste ho kunne gjere, var å gifte seg nettopp med *han*. Det var ikkje enkelt, for som Hans Jacob Wille skriv om tilhøva i Seljord, vart velstand sett på som avgjerande viktig:

Ingen tituleres for en brav Mand, uden han er riig; og jo større Rigdom nogen har, jo mere bliver han respecteret. I deres Ægteskabs Beslutninger er Rigdom altid det, de meest see paa, og bestemmes af; thi har en Pige en Snees Daler eller mere da har hun brav MONIR [...] og Friere stimle da til hende i Hobetal (Wille 1989: 123).

Det som nok i dei fleste tilfelle gjorde utslaget for om husmannssoenen skulle lykkast, var om han hadde talent og var i stand til å tene pengar, jamvel om han ikkje åtte jord. Det greidde balladesångaren Jørgen Torsson Grinnerud (1837–1901) frå Lunde, som lærte seg gullsmedyrket. Han flytte til Bø og arbeidde seg fram. Han noterte seg at det var ei ledig gardjente på ein av Sissjord-gardane – Anne Halvorsdotter – og i 1867 gifte han seg med henne og kjøpte etter kvart garden. Jørgen Torsson vart kalla «Jørn Gullsmed» og var kanskje betre smed enn balladesongar, men Moltke Moe skreiv i alle fall opp tradisjon etter han.

Ei anna sak er at det slett ikkje alltid gjekk som i eventyret når unge menn frå små kår gifte seg med gardjenter eller andre kvinner som stod over dei sosialt. Det går fram av livshistoria til eventyrforteljaren Karen Nilsson eller «Karen Prestedotter» (1785–1859) som gifte seg med husmannssoenen Søren Torsteinsson frå Setesdal. Han mangla tiltak, vart med åra alkoholikar og døydde

som innerst «ved overdreven Nydelse af Brændevin» (Hodne 1979: 131–139). Og vi ser det av den tragiske historia om balladesongaren Liv Nirisdotter Bratterud frå Bø. Ho var gardjente på Tveiten, ein middels stor Bø-gard, og gifte seg med husmannen Einar Torgjussón Slåttedalen. I løpet av få år drakk han opp heile garden, og ekteparet enda som fattigfolk på husmannsplassen Bratterud.

Når Landstad og andre samlarar nemner dei store omskifta i bygdesamfunnet på 1800-talet, tenkjer dei – slik det ser ut – særleg på dei ytre og synbare endringane: endringar i klesvegen, endringar livsstil, i skikk og bruk, i språk. Men den sosiale og økonomiske dynamikken var nok meir merkbar for vanlege folk i telemarksbygdene – alt det som botna i folkeauken – særleg plassmangel og fattigdom. Samfunnsendringane, det store hamskiftet, sprengde det gamle bygdesamfunnet, ikkje minst då den store folkeflyttinga til byane og til USA kom i gang. Ingen ting vart som før, og tradisjonar frå gammalt gjekk ubønhøyrleg i gløymeboka. Men når dei gamle balladane overlevde så lenge, særleg i Vest-Telemark, kjem det truleg av dei på eitt vis kjendest aktuelle likevel – gjennom dei store og gripande forteljingane om kjærleik og lykke og om sorg og død.

Slekter og einskildpersonar

Som nemnt er hovudtyngda av balladetradisjonen også husmannstradisjon. Men i og med at husmennene kom frå gardmannsgruppa, er det ingen tvil om at balladekulturen var felles, eller hadde vore det i større grad i generasjonane før. Balladetradisjonen overlevde lengst i husmannsmiljøa, bl.a. fordi ein der hadde mindre høve til å skaffe seg ny litteratur. Truleg var også lese- og skrivekunna mindre utbreidd, slik at folk heldt lenger på den reint munnlege diktinga.

Vi kan sjølv sagt ikkje vite heilt sikkert kor mange menneske som song balladar i Noreg på 1800-talet og tidlegare, eller som *kunne* balladar. I den vitskaplege melodiutgåva har vi dokumentert at meir enn 370 songarar frå heile landet song balladar. Dokumentasjonsgrunnlaget er her *melodiane*. Med *tekstane* som grunnlag aukar talet, berre frå Telemark kjenner vi kring 450 balladesongarar. Samla er dette utan tvil dei aller fleste og ikkje minst dei viktigaste, dvs. dei songarane som kunne flest viser og som song dei best, med dei

fyldigaste og litterært sett mest vellykka variantane. Som eg har vore inne på ovanfor, er det all grunn til å rekne med at kjennskapet til balladar var meir utbreidd tidlegare. Men om balladekulturen nok femnde vidare, vil ikkje det nødvendigvis seie at dei store songarane, spesialistane, var så mange fleire. Det å ha herredøme over eit stort repertoar og kunne framføre balladar på ein måte som gjorde inntrykk, har sikkert alltid vore ei kunst for dei få, slik det også var å fortelje eventyr på ein profesjonell måte. Dei fremste balladesongarane var kunstnarar på høgt nivå – dels gjekk dei inn i ein lang, mellomalderleg tradisjon og førte vidare det dei hadde lært, dels utvikla dei tradisjonen vidare. Nokre songarar som t.d. Hæge Olsdotter Årmote eller Anne Ånundsdotter Lillegård høyrde til den songartypen som la stor vekt på å følgje tradisjonen som nøye som råd, medan ein songar som Anne Targjeisdotter Skålen improviserte.

Korleis lærde folk å syngje balladar? Alt tyder på at den viktigaste læringa gjekk føre seg i heimen. Om Hæge Olsdotter Årmote skriv Bugge at ho «havde i sin Barndom af sin gamle Fader lært en Mængde Viser, som hun mindedes forunderlig godt» (Bugge [1858] 1971: XI). Om lag det same skriv Landstad om Maren Olsdotter Ramskeid. Ho hadde lært «Draumkvedet» av «sin for et Snees Aar siden afdöde, dengang 77 Aar gamle Fader, Olaf Gudleikson Ramskeid, der igjen havde lært det af sin Fader» (Landstad [1853] 1968: 66). Det er ikkje overraskande at heimen var den viktigaste staden å lære balladar, slik det er med mykje av det eit menneske lærer. Ein så spesialisert kunnskap som balladesong vil rett og slett vere vanskeleg å lære seg andre stader, særleg dersom det er tale om å opparbeide seg kjennskap til mange viser og øving i å syngje dei med rett tone og på rett måte. Det trengst både tid og talent og dessutan ynske om å setje seg inn i tradisjonen – utan for mange motførestellingar. Ei slik form for læring skjer best i heimen. Så kunne sjølv sagt balladesongarane lære seg viser på annan måte seinare, når dei først hadde lært seg kunsta og kjende *sjangren*.

Det er vidare klart at unge songarar når dei voks til, kunne stø seg til eit større songarmiljø enn det heimen representerte. Dette større miljøet var gardane og plassane ikring, grenda – stader ein kunne ha meir eller mindre kontakt med i det daglege. I eit slikt geografisk avgrensa miljø kunne balladesong bli ein del av kulturen og kunne halde seg lenge, jamvel om balladekulturen forvittra i andre

miljø i same prestegjeld. Vi ser t.d. at i ei bygd som Bø, som ligg utanfor det sentrale balladeområdet i Telemark, kunne både ballade- og særleg eventyr- og segntradisjonen overleve i visse avgrensa område. Moltke Moe nemner Årmoddalen, «en liden afdal til Bøherad, nedskåren i vilde hejen» (Moe 1964: 142). Når Årmoddalen skilde seg så tydeleg ut, var det fordi dalen låg isolert, meiner Moe – det var ikkje enkelt å kome verken frå eller til.

I andre delar av Telemark ser vi at balladetradisjonen spreidde seg langs dei viktige kommunikasjonslinjene, og det var vassvegane – innsjøane. Det beste dømet på at balladetradisjonen vart ført vidare på denne måten, ser vi i samband med den såkalla Ståle-ætta frå Lårdal. Eldstemann i denne ætta slik vi kjenner den, var husmannen Ståle Trondsson som budde på plassen Mågebekk ved Bandak. Han var fødd kring 1708. Vi kan følgje balladetradisjonen i denne ætta gjennom fleire generasjonar i ulike bygder langs Bandak og det nærmaste området, heilt fram til Hæge Ansteinsdotter Kilan/Findreng (1827–1919), som Catharinus Elling skreiv opp ballademelodiar etter. Ei anna sentral balladesongar-ætt finn vi i Vrådalen, og her har også vassvegane spela ei viktig rolle for utbreiing og vidareføring av tradisjonen. Viktige gardar og grender finn vi i tilknytning til gardane Porsvik og Lønnegrav, tradisjonen strekte seg også her frå 1700- til 1900-talet. Det var først og fremst Sophus Bugge som skreiv opp balladetradisjonen i Vrådalen-slektene.

Kvifor song balladesongarane balladar? Det kan vi ikkje svare sikkert på, for samlarane spurde ikkje. Og det er vel heller ikkje visst kor presise eller interessante svar vi ville fått. Men ein grunn er sikkert at balladetradisjonen vart lært i ung alder, heime hos foreldra. I det gamle samfunnet var det eit poeng i seg sjølv å halde på tradisjonen og det ein hadde lært som barn. Dessutan måtte stoffet og balladeforteljingane interessere. Slik har det utan tvil vore, både tekstar og melodiar har tala til songarane. Det fanst så mykje å leve seg inn i og interessere seg for – i tragisk eller komisk modus – om riddarar og jomfruer i fjerne og eksotiske miljø, om kjempekarar som slost så blodet rann, om heilage kvinner med tolmodig sinnelag, om dumme menn og troll til kjerringar. Kvinnelege og mannlege songarar har jamt over sunge dei same visene og dei har sjølv sagt ikkje vurdert balladane etter dei inndelingsprinsippa som forskinga

opererer med – i grupper og typar. For balladesongaren var ei vise rett og slett ei vise, og skulle visa leve vidare, måtte den opplevast som god.

Det er ein lokkande og nærliggjande tanke at balladesongarane har vore mest interesserte i viser som tok opp problem som dei kunne kjenne seg igjen i på ein særleg måte, viser som på eit eller anna vis var i berøring med nettopp *deira* livssituasjon. Dette kan vel ha skjedd, men igjen veit vi ikkje noko sikkert, og vi hamnar lett i luftige spekulasjonar. For å sitere Sven-Bertil Janssons omtale av ein svensk balladesongar, Ingeborg Olofsdotter frå Östergötland:

Hon sjöng dessa [balladar], liksom andra, därför att hon av något skäl fann dem engagerande. Även om hon kanske hade lärt sig dem av någon äldre släktning, kunde hon inte veta att hon var en länk i en mycket lång traditionskädja, där generation efter generation hade förmedlat visor, vilkas ursprung inte var närmare känt (Jansson 1999: 11).

Den fremste balladesångaren i Telemark – og Noreg – var Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr frå Mo. Ho kunne 76 balladar, truleg det største repertoaret nokon nordisk balladesongar har hatt. Men vi veit ingen ting om kven ho lærde balladane av, det kan ha vore både av foreldra og andre i miljøet. Då Bugge skreiv opp tradisjonen etter Jorunn i 1863 og 1864, budde ho på plassen Bjønnemyr, langt oppe i ei fjellside nokre kilometer vest frå det som i dag er Dalen sentrum. Bjønnemyr er ein fin stad sommarstid, med ein liten grasvoll og rimeleg god jord. Men vinterstid i mørker og djup snø har det ikkje vore like enkelt å halde til på den sollause plassen, for ikkje å snakke om å kome seg til og frå. Bugge var ein ung og sprek mann kring 30 år då han kom til Bjønnemyr, han budde på garden Åsland ikkje så langt unna. Jorunn var godt til års – det var altså den normale situasjonen: ein ung og sprek samlar, ein eldre og ofte skrøpeleg songar.

Dei 76 balladane Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr kunne, høyrer heime i alle dei seks balladegruppene – men ho song flest riddarviser. Det er då også den største balladegruppa, så det er ikkje noko merkeleg. Jorunn levde eit liv i fattigdom og forsaking. Ho og mannen Vetle Olsson Fles fekk seks barn, og dei

flytte frå den eine husmannsplassen til den andre i von om å skaffe seg eit noko lettare tilvære. Det er heilt tilfeldig at Jorunn Knutsdotter vart heitande Jorunn Bjønnemyr i balladelitteraturen, for det var ikkje mange åra ho heldt til her. Jorunn og Vetle opplevde den store sorga å miste to barn som døydde kort tid etter at dei vart fødde. Og dei miste to vaksne søner som drukna medan dei fløyte tømmer. Då mannen døydde, vart Jorunn nemnd som fattiglem, men ho var likevel så heldig at ho fekk bu hos ei av døtrene den tida ho hadde att å leve. Det var nok av sorg og tragiske omstende i livet til Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr til at ho kunne ha behov for balladediktinga, i den meining at ho kunne ha funne trøyst i visene, sunge ut si sorg, drøymt seg bort. Men vi veit ingen ting om det.

Om ein annan av dei sentrale balladesongarane i Mo – nærmare bestemt Skafså sokn – veit vi meir. Eg tenkjer på Bendik Ånundsson Felland. Jørgen Moe møtte Bendik Ånundsson på Dalen i 1847, då han sjølv dreiv med innsamling av folkeviser, og heldt til hos lensmannen på Dalen, Peter Mandt. Bendik sat på si side i arrest fordi han ikkje hadde betalt vegskatt. Kor mykje Moe kjende til av Bendiks bakgrunn, er usikkert – men av Moes omtale går det fram at han nok er blitt informert eit stykke på veg. Likevel fortalde truleg ikkje lensmannen *alt* det han sjølv og andre visste. Bendik Ånundsson song balladar ikkje berre for Moe, men også for Landstad, Bugge, Lindeman og Crøger. Han hadde god kjennskap til Peder Syvs visebok og kan ha lært seg noko frå boka. Men uansett hadde Bendik eit stort balladerepertoar og kunne meir enn femti ulike visetypar.

I motsetning til Jorunn Knutsdotter Bjønnemyr var Bendik Ånundsson ein temmeleg vidløftig person. Og det er dei meir tvilsame eigenskapane hans som har ført til at vi veit meir om han enn om dei fleste balladesongarar. I sine unge dagar må han ha vore ein storsjarmør, og den eine jenta etter den andre vart sitjande igjen med «uekte» barn oppe i Skafså og Mo etter å ha vore i nærkontakt med Bendik. I tillegg til alle dei «uekte» barna han verkeleg vart far til, og til dei han fekk skulda for i tradisjonen, men der han kanskje var uskuldig, hadde han åtte barn med kona si. Men det som gjorde at Bendik hamna i rettsprotokollane, var at han fekk barn med dotter til syster av kona. Ho var ei ung jente som var til oppfostring i heimen til Bendik og huslyden hans. I 1817 fødde ho eit jentebarn

som ho tok livet av. Under rettsforhøret kom det fram at Bendik hadde forført den unge jenta før ho var konfirmert. Jenta vart dømd til å avrettast, men domen vart omgjort til fengselsstraff. Bendik nekta i det lengste for å ha noko med det heile å gjere, men måtte til slutt tilstå i alle fall noko av det han vart skulda han for. Men straff fekk han ikkje.

Om barnedrapet og rettssaka gjorde noko inntrykk på Bendik Ånundsson er tvilsamt. Han fekk i alle høve fleire «uekte» barn etter at rettssaka var overstått. Det inntrykket vi får av han på bakgrunn av rettsprotokollane og på bakgrunn av den munnlege tradisjonen, er at han var ein overflatisk person, med stort talent for ansvarsfråskriving. Om sjarmøreigenskapane hans var medfødde eller om han hadde lært dei som sersjant, er uvisst. Det er uansett ikkje mogleg å sjå noko samband mellom Bendik Ånundssons erotiske eskapadar og dei balladane han song – såleis kunne han fire heilagviser, deriblant «Draumkvedet».

Ein mindre sentral balladesongar var Liv Nirisdatter Bratterud frå Bø. Ho kunne ni balladar som Moltke Moe skreiv opp etter henne, men dei er nokså uheile. Som nemnt opplevde Liv Nirisdatter noko som dei færraste kom bort i – å bli sosialt deklassert frå gardjente på Tveiten-garden til husmannskone på Bratterud, ein av dei skrøplegaste plassane i bygda. Ho kom frå Eikjarud-ætta, ei av dei fremste bondeættene i Bø. Som vi har sett, var det ekteskapet med husmannen Einar Torgjussjon Slåttedalen som førte til tragedien. Kva for tankar kan Liv ha gjort seg om det som skjedde? Vi veit ikkje noko sikkert om det. Kanskje har ho forsvart mannen i det lengste og skulda på andre som skaffa mannen brennevin, og som fekk han til å pantsetje garden: «Og så var det òg diverre dei som var interesserte i midelen på Tveiten, og som meir enn gjerne «hjelpete» Einar med drikkevaror, – og likeså med lån og pantsetting» (Øverland 1967: 19). Elles kan vi sikkert rekne med at ho – slik andre ville gjort i eit tradisjonsbunde samfunn, har gjort bruk av den folkelege visdomen som var tilgjengeleg i form av tradisjon om lagnaden. Moltke Moe har ikkje berre skrive opp balladar etter Liv Nirisdatter, men også eventyr og folkeleg visdom. Liv har bl.a. dette å fortelje om kven ein skal kome til å gifte seg med, og korleis ein kan få nokon til å bli glad i seg:

Så ska dom [dei som vil vite kven ein skal bli gift med] legge seg i

draum tri tosdagskvellar, så ska dom få sjå den som dom ska få, å hásse husa snur hell hásse dæ æ lågå dær dom ska kámmå. Da ska dom ha ni slag (slags mat) i ei kaku å eta opp dei tri kvellæne, å så må dom ikkje snakke etter dom har ete opp den. Så ska den dom fær, kámmå å gje dom drekke [...].

Når dæ va ein (ei) dom gjønne ville hava, å dom skjenkte i kaffe fer 'n hell brennevin hell hått dæ va, så skar dom seg i veslefingen å hadde blo ne'i. Så sku 'n bli så gla i dom, at dæ va grovt. Eg fekk eingång et søteple, som dæ va gjort mæ, eg. Jamen gjole eg! Men eg gjømde dæ å kasta dæ. Men eg tosse dæ sto ein støkk av dei menneskja sea (Moe 1925: 98–100).

Kasta nå Liv Nirisdatter verkeleg søteplet? Eller åt ho kanskje av eplet likevel? Draumen hadde ho i alle høve, som dei andre balladesongarane. For dei fleste vart det med draumen.

Litteratur

Afzelius, Arvid August & Erik Gustaf Geijer [utg.]. 1880. *Svenska Folkvisor från Forntiden*. Nytt opplag ved R. Bergström & L. Höijer. Stockholm. Ivar Haeggströms Boktryckeri.

Alver, Brynjulf. 1981. «Friarferda til Gjøtland». *Tradisjon*. Oslo.

Alver, Brynjulf, Reimund Kvideland & Astrid Nora Ressem [utg.]. 2004. *Olea Crøger. Lilja bære blomster i enge. Folkeminneoppskrifter frå Telemark i 1840–50-åra I-II*. Oslo. Norsk Folkeminnelag / Aschehoug.

Berge, Rikard. 1978. *Folkeminnegransking*. Utg. ved Magne Myhren. Oslo. Noregs Boklag.

Berge, Rikard. 1920. *M.B. Landstad. Norske Folkeminnesamlarar II, 2*. Risør. Erik Gunleikson.

Berge, Rikard. 1976. *Norsk sogukunst*. Oslo. Noregs Boklag.

Berge, Rikard & H. G. Heggtveit. 1918. *Olea Crøger. Norske Folkeminnesamlarar II, 1*. Risør. Erik Gunleikson.

- Blom, Ådel & Olav Bø [utg.]. 1981. *Norske balladar*. Oslo. Det Norske Samlaget.
- Bom, Kaj. 1973. «Danmarks norske Folkeviser». Meddelanden från Svenskt Visarkiv 32. Stockholm. Särtryck ur *Danske studier*. København.
- Bugge, Sophus. [1858] 1971. *Gamle norske Folkeviser*. Oslo-Bergen-Tromsø. Universitetsforlaget.
- Bugge, Sophus. 1964. «Indberetning til collegium academicum om en i Sommeren 1856 med offentligt Stipendium foretagen Reise i øvre Telemarken for at undersøge de der bevarede Kjæmpeviser og andre Folkedigtninger». *Tradisjonsinnsamling på 1800-talet*. Oslo. Universitetsforlaget.
- Bull, Francis. 1925. «Breder, Anfin Johannessøn». *Norsk biografisk leksikon* II. Oslo. Aschehoug.
- Dal, Erik. 1956. *Nordisk folkeviseforskning siden 1800*. København. J. J. Schultz Forlag.
- Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) I-XII. 1853–1976. Utg. ved Svend Grundtvig, Axel Olrik, H.
- Grüner-Nielsen, Karl-Ivar Hildeman, Erik Dal, Iørn Piø, Thorkild Knudsen, Svend Nielsen, Nils
- Schiørring, Svend H. Rossel, Rikard Hornby, Erik Sønderholm. København. Universitets-Jubilæets Danske Samfund.
- Ek, Sverker. 1921. *Norsk kämpavisa i östnordisk tradition. Ett försök till tudelning av det nordiska folkvisematerialet*. Göteborg. Wettergren & Kerber.
- Ek, Sverker. 1931. *Studier till den svenska folkvisans historia*. Göteborg. Wettergren & Kerber.
- Espeland, Velle. 1990. «Notat om den vitskaplege utgåva av norske balladar». Oslo. Visarkivet.
- Fet, Jostein. 1993. «Friarferda til Gjøtland. Ei balladeoppskrift frå Volda frå før 1612». *Maal og Minne*. Oslo.
- Fet, Jostein. 2004. «Nytt lys på folkevisa «Friarferda til Gjøtland»» *Maal og Minne*. Oslo.

- Fløtra, Jorunn. 1995. *Moltke Moe som folklorist*. Oslo. Norsk Folkeminnelag / Aschehoug.
- Gaukstad, Øystein. 1997. *Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse toner. 1: Tekster*. Under medvirkning av Erik Henning Edwardsen. Oslo. Novus.
- Gummere, Francis B. 1907. *The Popular Ballad*. Boston & New York. Houghton Mifflin Company. The Riverside Press Cambridge.
- Hannaas, Torleiv. 1926. «Rabnabrydlaup i Kråkelund». *Boken om bøker. Aarsskrift for bokvenner*. Utg. ved Herman Jæger & W.P. Sommerfeldt. Oslo. Steenske Forlag.
- Heggstad, Leiv. 1923. «Bokmeldingar. Norske folkevisor, folkeutgåve ved Knut Liestøl og Moltke Moe». *Norsk Pedagogisk Tidsskrift*. Oslo.
- Herr Ivan. 1931. Kritisk opplaga. Utg. ved Erik Noréen. Uppsala. Almqvist & Wiksells Boktryckeri A. B.
- Hildeman, Karl-Ivar. 1985. «Balladstilens utveckling och upplösning». *Tillbaka till balladen*. Stockholm. Svenskt Visarkiv.
- Hodne, Ørnulf. 1979. *Jørgen Moe og folkeeventyrene*. Oslo. Universitetsforlaget.
- Holzappel, Otto. 1980. *Det balladeske. Fortællemåden i den ældre episke folkeviser*. Odense. Odense Universitetsforlag.
- Jansson, Sven-Bertil. 2010. «Bengt R. Jonsson». Mats Hellspong & Fredrik Skott [utg.]: *Svenska etnologer och folklorister*. Uppsala. Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.
- Jansson, Sven-Bertil. 1999. *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm. Bokförlaget Prisma.
- Jonsson, Bengt R. 1967. *Svensk balladtradition I. Balladkällor och balladtyper*. Stockholm. Svenskt Visarkiv.
- Jonsson, Bengt R. 1977. *Om strofformer och rim i den nordiska balladtraditionen*. Stockholm. Svenskt Visarkiv.

- Jonsson, Bengt R. 1989. «Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56». *Sumlen*. Stockholm. Svenskt Visarkiv & Samfundet för Visforskning.
- Jonsson, Bengt R. 1992. «Kring Sophus Bugges balladuppfattning». *Eyvindarbók. Festskrift til Eyvind Fjeld Halvorsen*. Oslo. Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Jonsson, Bengt R. & Solberg, Olav. 2011. «Vil du meg lyde». *Balladsångare i Telemark på 1800-talet*. Oslo. Novus.
- Jonsson, Bengt R., Svale Solheim & Eva Danielson [utg.]. 1978. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo-Bergen-Tromsø. Universitetsforlaget.
- Klüwer, Lorentz Diderich [1823] 1960. *Norske Mindesmærker aftegnede paa en Reise igjennem en Deel av det Nordenfjeldske*. Christiania. Det Wulfsbergske Bogtrykkerie. Faksimil-utgave. Trondheim. Foreningen Facsimilia Nidrosiensia.
- Kruken, Kristoffer [utg.]. 2004. *Sophus Bugges brev I-III*. Oslo. Det Norske Språk- og Litteraturvitenskap / Alvheim & Eide.
- Kværndrup, Sigurd. 2006. *Den østnordiske ballade – oral teori og tekstanalyse*. København. Museum Tusulanums Forlag. Københavns Universitet.
- Laache, Rolv & Knut Liestøl. 1926. «Aktstykke til saga um nordisk folkeminnegransking». *Maal og Minne*. Oslo.
- Landstad, Magnus B. [1853] 1968. *Norske Folkeviser*. Oslo. Norsk Folkeminnelag / Universitetsforlaget.
- Liestøl, Knut. 1937. «Det norrøne folkeviseumrådet». *Maal og Minne*. Oslo.
- Liestøl, Knut. 1949. *Moltke Moe*. Oslo. Aschehoug.
- Liestøl, Knut, & Moltke Moe [utg.]. [1920] 1958. *Norske Folkeviser I*. Oslo. Det Norske Samlaget.
- Liestøl, Knut. 1947. *P.Chr. Asbjørnsen. Mannen og livsverket*. Oslo. Johan Grundt Tanum.
- Lindegård Hjorth, Poul. 1976. «Linköping-håndskriftet og «Ridderen i hjorteham»». *Meddelanden från Svenskt Visarkiv 35*. Stockholm. Särtryck ur *Danske Studier*. København.

- Lindeman, Ludvig Mathias. 1964. «Indberetning fra Ludv. M. Lindeman om den af ham i Maanederne Juli og August 1848 med offentligt Stipendium foretagne Reise for at optegne Folkemelodier. (Hermed Musikbilage)». *Tradisjonsinnsamling på 1800-talet*. Oslo. Universitetsforlaget.
- Moe, Jørgen. 1964 a. «Indberetning fra Cand. theol. Jørgen Moe om den af ham i Sommeren 1846 med offentl. Stipendium foretagne Reise til Hardanger». *Tradisjonsinnsamling på 1800-talet*. Oslo. Universitetsforlaget.
- Moe, Jørgen. 1964 b. «Indberetning fra Cand. theol. Jørgen Moe om en af ham i Maanederne Juli og August 1847 med offentligt Stipendium foretagen Reise gjennom Thelemarken og Sætersdalen, for at samle Folkedigtninger». *Tradisjonsinnsamling på 1800-talet*. Oslo. Universitetsforlaget.
- Moe, Jørgen. [1840] 1988. *Sange, Folkeviser og Stev i Norske Almuedialekter*. Oslo. Mallings Forlag.
- Moe, Moltke. 1927. «Det nationale gjennombrud og dets mænd». *Skrifter III*. Utg. ved Knut Liestøl. Oslo. Aschehoug.
- Moe, Moltke. 1925. *Folkeminne frå Bøherad*. Utg. ved Knut Liestøl. Oslo. Norsk Folkeminnelag.
- Moe, Moltke. 1964. «Indberetning afgiven under 7. Febr. 1879 af cand. philos. Moltke Moe til det akademiske kollegium om en i sommeren og høsten 1878 med offentligt stipendium foretagen reise til *Telemarken* for at samle folketraditioner og folketro». *Tradisjonsinnsamling på 1800-talet*. Oslo. Universitetsforlaget.
- Moe, Moltke. 1926. «Sophus Bugge». *Skrifter II*. Utg. ved Knut Liestøl. Oslo. Aschehoug.
- Moe, Moltke. 1925. «Æventyri paa vandring». *Skrifter I*. Utg. ved Knut Liestøl. Oslo. Aschehoug.
- Olsnes, Aanund. 1987. *Kviteseid bygdesoge III. Kultursoga frå dei eldste tider til kring 1820*. Kviteseid. Kviteseid kommune.
- Recke, Ernst von der. 1907. «Folkevisestudier. Vestnordisk indflydelse i dansk». *Danske studier*. København.
- Rubow, Paul V. [utg.]. 1926–1927. *Anders Sørensen Vedels folkevisebog I-II*.

København. Holbergselskabet af 23. september.

Røystrand, Åse. 1978. *Ludvig Mathias Lindeman. Samlarferd 1851.*

Oppskrifter og ei dagbok. Oslo. Norsk Musikkksamling. Universitetsbiblioteket i Oslo.

Røystrand, Åse. 1984. *Ludvig Mathias Lindeman. Samlarferd 1860 og 1861.*

Oslo. Norsk Musikkksamling. Universitetsbiblioteket i Oslo.

Seip, Didrik Arup. 1959. «Dansk og norsk i Norge i eldre tider». *Norsk og nabospråkene i slutten av middelalderen og senere tid.* Oslo. Aschehoug.

Solberg, Olav. 1993. *Den omsnudde verda. Ein studie i dei norske skjemteballadane.* Oslo. Solum.

Solberg, Olav. 2003. *Forteljingar om drap. Kriminalhistorier frå seinmellomalderen.* Oslo. Fagbokforlaget.

Solberg, Olav. 1999. *Norsk Folkedikting. Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv.* Oslo. Cappelen Akademisk.

Solberg, Olav [utg.]. 2003. *Norske Folkeviser. Våre beste balladar.* Oslo. Aschehoug.

Solberg, Olav. 1996. «Trenge vi ei vitskapleg utgåve av norske mellomalderballadar?» *Maal og Minne* 2. Oslo.

Solheim, Svale. 1971. «Sophus Bugge». *Leading Folklorists of the North.* Utg. ved Dag Strömbäck. Oslo-Bergen-Tromsø. Universitetsforlaget.

Strömbäck, Dag. 1971. «Moltke Moe». *Leading Folklorists of the North.* Utg. ved Dag Strömbäck. Oslo-Bergen-Tromsø. Universitetsforlaget.

Sveriges Medeltida Ballader (SMB) 1-5. 1983–2001. Utg. ved Bengt R. Jonsson, Margareta Jersild & Sven-Bertil Jansson. Stockholm. Almqvist & Wiksell.

Torp, Arne. 2003. ««Fer mánen skine og veginne felle sá viðe.» Om språkforma i *Norske Folkeviser*». Olav Solberg, Herleik Baklid & Peter Fjågesund [utg.]: *Tekst og tradisjon. M. B. Landstad 1802–2002.* HiT-skrifter. Bø.

Venås, Kjell. 1990. *Den fyrste morgonblånen.* Oslo. Novus.

Widmark, Gun. 1959. «Folkvisan Hagbard och Signe». *Arv.*

Wille, Hans Jacob [1786] 1989: *Beskrivelse over Sillejords Præstegield i Øvre-Tellemarken i Norge*. Espa. Lokalhistorisk Forlag.

Øverland, Anne. 1967. «Liv Bratterud frå Årmoddalen i Bø». *Årbok for Telemark*.

Aasen, Ivar. [1850] 1918. *Norsk Ordbog*. Kristiania. Cammermeyer.

Viser i munnleg tradisjon

Velle Espeland

Samanlikna med dei andre nordiske landa er Noreg fattig på handskrivne visebøker frå eldre tid. Grunnen er språksituasjonen: Etter Kalmarunionen i 1397 vart Noreg administrert frå Danmark, og norsk skriftspråk vart etter kvart fortrent av dansk. Generelt i Europa representerte boktrykkarkunsten og reformasjonen ei styrking av dei nasjonale skriftspråka, men i Noreg vart reformasjonen innført på dansk. Det norske skriftspråket vart svekka, og på 1600-talet forsvann også dei siste restane av norsk skriftspråk frå dei juridiske dokumenta. Ein norm for norsk skriftspråk fanst ikkje lenger. Dei eldste norske viseoppskriftene vi har, «Riddaren i hjorteham» (TSB A 43) frå seinmellomalderen og «Friarferdi til Gjøtland» (TSB E 72) frå 1612, er prega av denne språksituasjonen.

Rundt 1800 var lesekunna komen så langt at også vanlege bønder kunne skrive. Frå denne perioden er det bevart ein god del visehandskrifter, men dei inneheld lite eller ingenting av folkedikting. Desse manuskripta blir ofte omtala som *visefuggar*. Ordet *fugg* eller *fugge* er frå telemarksdialektane og tyder 'bok'. Rikard Berge omtalar desse handskriftene i føreordet til *Norsk visefugg*, og han forundra seg stort over at den norske folkediktinga mangla. I dei eldre fuggane frå Telemark kryr det av viser frå opplysningstida, drikkeviser og læredikt, medan det i dei yngre fuggane kan finnast enkelte skjemte- eller segnviser. Men mesteparten er avskrift av trykte samlingar, «pøbel-poesi», «slarveviser»,

skillingsviser eller kva ein vil kalle dei (Berge 1904: 6–7).

Likevel var det nokre få som prøvde seg på å skrive opp norske folkeviser. Eit slikt forsøk finn vi i visefuggen til Torgrim Knudsen Lindefjeld (NFS Moltke Moe 85). Torgrim var omgangsskulelærer og sannsynlegvis også klokkar i Kvinesdal. Skriftspråket hans er det språket vi kallar «klokkardansk», og når han skal skrive ned ei vise i det språket han snakkar til dagleg, blir det ei blanding av lydskrift og fordanska ortografi.

Ei av visene han skreiv opp var «Herr Strange» (TSB D 279):

1 vers

stranie Ganager at Gielie stok
Han spilla sig med sin folle flok
der spiller saa faver ey Lilia ved unger sens arme.

2 vers

Ia viste du stranie kos Himma te stoe
du Leigte Leikinn saa Gla Og Loe

3 vers

Visste du stranie Kos Himma va this
du Leigte Leikinn saa Gla Og fisk :/:

4 vers

Hör æ naa inkie Long Hel see i sin
min Kierest spilla sæg unna plomma kinn :/:

5 vers

Ia Hör æ Naa inkie Læng Hel see i Gaar
din Kierest blev dod Og Lag paa bar :/:

6 vers

Ia Ioltin sætte Han mod en sten
Ja Odin Jorre hans Hierta men :/:

7 vers

Ia der blev Naa sörrig Og ike Gama
tri Lig til Joræ for samma :/:

8 vers

Dæ ena va stranie dæ Andra Han möy
dæ tredie Hans moder fa soriae döy
der spiller saa faver ey Lilia ved unersv sevns Arme

Slike viseoppskrifter kan ikkje ha vore til særleg hjelp for tradisjonen. Truleg har få eller ingen av dei eldre norske oppskriftene vore tekne opp i munnleg

tradisjon. Ei vise lever ikkje på papir, det er først når ho blir sunge at ho blir levande. Alle dei visene som samlarane skreiv opp på 1800-talet må ha levd lenge i munnleg tradisjon. Dei mange variantane er òg eit sikkert teikn på at dei har levd i munnleg tradisjon.

Korleis oppsto visene?

I den tidlege folkeminneforskinga var det fleire teoriar om korleis folkediktinga oppsto. Den første teorien var *produksjonsteorien*. Den var bygd på Johann Gottfried Herders idé om «folkevisa». Det skulle vere ein poesi som ikkje var bunden til den klassiske tradisjonen, men som sprang direkte ut av nasjonens tankar, lynne og kjensler. Herder definerte aldri omgrepet, men han tenkte seg også at ei folkevisa kunne bli laga av ein diktar som var inspirert av nasjonens sjel. Meir konkret tenkte han seg også at visa kunne oppstå av seg sjølv i eit begeistra kollektiv. Denne ideen var også aktuell i Noreg utover på 1800-talet. I 1857 skreiv Ibsen: «Kæmpevisen er ikke digtet af nogen enkelt, den er summen af folkets digteriske kræfter, den er frugten af dets poetiske begavelse.»

Då Moltke Moe fekk sitt professorat i 1886, starta han ei førelesingsrekke om folkedikting generelt. Han arbeidde etter Herders tankar, og problemstillinga hans var: «Hvordan oppstaar Naturpoesien?»

På slutten av 1800-talet vart «produksjonsteorien» avløyst av *resepsjonsteorien*. Denne teorien hevda at vanlege folk ikkje kunne dikte. Tilhengjarane av resepsjonsteorien oppfatta all folkedikting som «gesunkenes Kulturgut». «Folket» hadde ikkje dikta noko som helst, dei hadde berre teke over diktinga frå ei kulturskapande overklasse. Tilhengjarane av resepsjonsteorien såg berre éi kraft i tradisjonsprosessen, og det var oppløysing.

Resepsjonsteorien finn vi meir eller mindre klårt hjå dei fleste nordiske folkeminnegranskarane kring 1900: Moltke Moe, Knut Liestøl, Axel Olrik, Grüner-Nielsen og fleire. Resepsjonsteorien vart grunnlaget for «restitusjonsarbeidet». Den danske forskaren Anton Aagaard sa det slik: «Viserne er nemlig digtede og komponerede af Mennesker, der sad inde med Middelalderens højeste litterære og musikalske Dannelse.» Med ein slik ideologi var det einaste dei kunne gjere å samle saman dei ekte bitane som kunne finnast

att. I beste fall skulle dei så kunne setje saman fragmenta og rekonstruere den originale visa frå mellomalderen. Hovmodig avskriv han moglegheita for at allmugen skulle kunne dikte. Men vanlege folk har dikta og sunge songar og viser så langt tilbake vi har kjelder, og påstanden om at balladediktinga tok slutt på 1600-talet har ikkje noko grunnlag. 1600-talet var ei tid då gamlestevdiktinga blomstra, og stevet ligg tett opp til balladestrofene.

For dei norske forskarane var det viktig å få visene i så god stand at dei kunne brukast i nasjonsbygginga, og for samlarane var det viktig at dei fekk tak i «ekte vare». Dersom dei fekk inntrykk av at songarane hadde pynta på visene, vart det ikkje dokumentert. I ei av notisbøkene sine skreiv Sophus Bugge: «I Enkeltheder er Ole Tolleivson aldeles ikke at lide paa, han forandrer vilkaarlig hvert øieblik.» Denne Ole Tolleivsson kan ha vore ein kreativ songar som folk gjerne ville høyre på, men som samlarane såg på som ein falsknar. Men ein kan ikkje forvente at nokon syng gamle fragment berre for å bevare.

Knut Liestøl skildra restitusjonsarbeidet slik:

Til å skapa fullnøyande restitusjonar krevst det både vitskapelege og estetiske eller kunstnarlege føresetningar. (...) Sidan føremålet er å atterskapa eit kunstverk, må ein ha sans for kunstnarlege verde og for stil om restitusjonen skal lukkast. Ein må i grunn vera både diktar og vitskapsmann. (Liestøl 1949: 93f)

Det var nok dikteren som var mest aktiv her. Moltke Moe dikta sjølv nye ord og strofer og presenterte det som folkedikting, men for ein folklorist er folkediktinga meir interessant enn dei akademiske rekonstruksjonane.

Det kreative elementet i tradisjonen

Utover på 1900-talet arbeidde folkeminnegranskarane nesten berre med balladane. Men på 1960-talet byrja dei også å sjå på andre typar folkeviser. Inspirerte av den ungarske forskaren Gyula Ortutay vart dei merksame på det kreative elementet i tradisjonsprosessen, og dermed vart *produksjonsteorien* aktualisert. Den store mengda med variantar i mange visetypar fortel at noko har skjedd, og det kan ikkje utan vidare kallast oppløysing: Mange av variantane er

like bra som dei forskarane hadde «restituert».

Munnleg tradisjon skil seg frå litterær tradisjon ved at den munnlege tradisjonen ikkje er stabil, han skapar stadig variantar. Hjå mange forskarar har det vore ein tendens til å leggje for mykje vekt på folks minne, evna til å halde eit tradisjonelt mønster fast. Nærare gransking har vist at minne ikkje har spela så stor rolle, vel så viktig har skapande fantasi og innlevingsevne vore. Føresetnaden for at den munnlege tradisjonen skal leve, er at minst éin yngre tilhøyrar blir så interessert at han eller ho vil lære seg visa.

Vi kan snakke om to typar av aktive tradisjonsberarar: den konserverande/reproduserande og den diktande. Det finst ein indre motsetnad i tradisjonsprosessen – ei spenning mellom det tradisjonelle, overleverte mønsteret og fornyinga, variasjonen. Det overleverte mønsteret representerer kontinuiteten, og mønsteret gjeld både emne, komposisjon og innhald.

Tradisjonsmiljøet vaktar over mønsteret, medan songaren står for variasjonen. Varianten kan oppstå av feilminne, men kan også utløysast av ein skapande trong hjå songaren. Varianten er den levande delen av tradisjonen.

Den engelske folkevisesamlaren Cecil Sharp snakkar om tre element i tradisjonsprosessen: Kontinuitet, variasjon og seleksjon. Kontinuiteten er representert av det traderte mønsteret. Tradisjonsberaren (songaren) varierer, og miljøet (tilhøyrarane) øver seleksjon ved å vrake eller godkjenne variantar. Slik blir miljøet retningsgjevande for tradisjonen.

Vi kan tenkje oss ein opphavleg diktar, ein arkepoet, men han og hans sosiale lag er ikkje så interessant, av di resultatet av tradisjonsprosessen er forma av ei rekkje av meddiktarar, tradisjonsberarar og publikum.

Gyula Ortutay brukar namnet *invariantar* på variantar som blir ståande utanfor den levande variantstraumen. Det kan vere individuelle produkt innan miljøet eller frå andre sosiale lag. Oppskrifter av variantar kallar han også *invariantar* og samanliknar dei med ei pressa plante i eit herbarium. Ei vise lever når ho blir sunge. Når vi ser på «visa» som tekst, melodi og framføring som ein heilskap, kan vi sjå at tradisjonen varierer framleis.

Nokre døme

I mange av dei gamle oppskriftene kan vi sjå det kreative elementet klårt. I «Fredrik den andre i Ditmarsken» (TSB D 436) har ikkje songarane forsøkt å rekonstruere visa, men heller gjeve henne ei heilt ny og humoristisk meining.

Når det gjeld «Kongen og fru Jutteli»/«Gullsmeddottera» (TSB D 414), heldt Knut Liestøl fast på resepsjonsteorien. Han meinte at songarane ikkje kunne ha dikta visa, ho måtte ha vore skapt av ein stor diktar. Men variantane som finst ser mest ut som ei samanstilling av strofer frå «Liti Kjersti og Bergekongen», «Liti Kjersti narrar bergekongen» og andre viser. «Kongen og fru Jutteli» finst ikkje utanfor Øvre Telemark, og det er all grunn til å tru at visa er sett saman der i nyare tid. Vi veit også at fleire av sammlarane betalte godt for visene, og det må ha vore freistande å dikte i hop noko nytt. Den teksten som Knut Liestøl sette saman på eit tynt grunnlag, er i alle fall ikkje meir ekte enn den som songarane hadde.

Viser med rot i norrøn litteratur var sammlarane spesielt interesserte i. «Sigurd Svein» (TSB E 50) må ha hatt ei rot i forteljinga om Sigurd Fåvnesbane. Visa er ikkje funnen utanfor Telemark og nokre få stader i Aust-Agder. Av utskjeringar på kyrkjeportalar frå Setesdal og Telemark ser vi at forteljinga har vore kjend i Noreg omkring år 1200, men i visa finn vi lite frå den gamle forteljinga, berre leikvollmotivet, hesten Grane og faderhemnen. Elles har eit eventyrmotiv med eit troll og ei kiste gull kome inn i visa. Sammlarane har nok hatt eit håp om å finne noko meir. I alt har vi over 100 oppskrifter av visa, men størsteparten er fragment og lause strofer. Dette store materialet er svært variert, og songarane har nok vore kreative. Noko stoff har også komme inn frå segnene om Oskoreia, der Guro Rysserova og Sigurd opptrer saman.

«Liti Kjersti og bergekongen» (TSB A 54) har lånt bort strofer til andre viser. Dei fleste strofene i «Liti Kjersti narrar bergekongen» (TSB A 58) er henta frå «Liti Kjersti og bergekongen». Denne visa kan vera ein variant av «Liti Kjersti og bergekongen», berre med forskjellig slutt.

Litteratur

Berge, Richard 1904. *Norsk Visefugg*. Kristiania, Olaf Norlis Forlag.

Liestøl, Knut 1949. *Moltke Moe*. Oslo, Aschehoug.

Ortutay, Gyula 1959. «Principles of Oral Transmission in Folk Culture». *Acta Ethnographica*, 8. 175–221. (Også trykt i Espeland, Velle og Helge A. Wold (red.) 1973. *Folkloristisk lesebok. Pensumantologi for folkeminnestudentar*. Universitetet i Oslo, Institutt for folkeminnevitenskap. Oslo.)

Aagaard, Anton 1964. *Syv berømte folkeviser : en approksimation til urformen*. København, Gads Forlag.

... all for his maiden fair

Velle Espeland ⁿ¹⁰

[The Norwegian Ballads](#)

[Groups of ballads](#)

[Characteristics of ballads](#)

[Ballad melodies](#)

[Ballads as songs to dance to](#)

[Scandinavian ballad regions](#)

[Ballads and the Middle Ages](#)

[Ballads as literary heirlooms: restitution](#)

[Ballads on paper](#)

[Titles and type numbers](#)

[The ballad in our time](#)

[The ballad and the folk music revival](#)

[Selected discography](#)

[Literature](#)

The Norwegian Ballads

There are many kinds of songs within the folk song traditions of Norway: work songs, lullabies, broadsides, laments, lampoons and many more. But one

song type, the *ballad*, is distinct from the others in both form and content. Their content indicates that they are among the oldest types of songs known in our country, and it is in these *ballads* that folklorists have shown most interest.

Like folk tales, ballads are folk literature; the content of many ballads resembles the content of the folk tales. One such example is seen in the ballad about «Åsmund Frægdegjæva»; this tells of a hero who fights trolls, frees a maiden from imprisonment in the mountain, and in the end wins the maiden and revenges himself on his two false-hearted brothers. This story is similar to the folk tales about the Ash Lad (Askeladden). But, while folk tales always have happy endings, this is not as probable in ballads, and the people we meet in these songs are often subjected to sorrow and tragedy. The lovers die in the song «Bendik and Årolilja», «Olav Liljekrans» is killed by the queen of the elves, and «Little Kjersti» has to remain with the Mountain King in the mountain from which no prince will set her free. But it is precisely the fact that these ballads also deal with tragedy and sorrow that make them concern us in a different and more emotional way than do tales of the Ash Lad, the princess and the troll. Ballads still have the power to move us, and their poetry has retained its vitality over the centuries.

The word *ballad* comes from the Latin word *ballare*; to dance. Although the word thus means *a song to dance to*, what really characterizes these songs is that they are epical, that they tell a story. In German and English, the word *ballade* is used to mean every kind of narrative song. In Scandinavia, however, we use the word primarily in relation to the oldest folk songs, which can also be spoken of as medieval ballads because they have a medieval setting. They can be compared to the songs called *Child Ballads* in England, named after Professor Francis James Child who published *The English and Scottish Popular Ballads* in the late 1800s.

People have sung narratives since the beginning of time. In Europe the two main traditions for such sung narratives are the non-strophic heroic epos and the ballad. The heroic epos is a long, continuous song of which the building blocks are the individual lines of verse to which the melody is most often joined. The Old Greek *Odyssey* is a heroic epos of this type, and an Scandinavian example of this form is found in the Finnish *Kalevala* poetry. These can be rather monotonous

listening. The Scandinavian ballad, on the other hand, belongs to the European ballad tradition: the ballad is strophic and its melody is joined to the stanza. It has a final rhyme and a refrain (burden).

Sunfair and the Dragon King

Ballads use an antiquated language that even modern Norwegians may find difficult to understand. A very few Norwegian ballads have been translated into other languages: «Solfager og ormekongen» («Sunfair and the Dragon King»), previously little known, became recognizable after Edvard Grieg composed a piano piece based on its melody, and five of the stanzas (from a much longer Norwegian original) were translated into English. A synopsis of the plot is as follows: King David leaves his betrothed Sunfair to travel abroad. While he is away his brother Ormekongen (the Dragon King), tries to seduce Sunfair. She resists and the Dragon King gives her a potion to make her lose consciousness. He then buries her apparently dead body, but later steals her secretly from the grave and leaves the country with her. King David follows disguised as a pilgrim. He reveals himself to Sunfair and brings her back home again.

Five stanzas of this long story were translated by Christopher Norman [Ragnar Christophersen]. The translation, while not especially good, can be sung to the original melody:



1. The King of the Dragons came a riding on his mare,
And the maiden was so young.
Sunfair stood waiting and sunned her golden hair.
I love to ride out in the meadows.
2. And do you hear, my Sunfair, what I order thee?
Thou'lt leave King David and be betrothed to me.
3. Never shall it come to pass while I do live,
That I two brothers should my pledge give.
4. Three magic potions in her cup he went and poured;
Sunfair drank and swoon'd without a word.
5. To King David came the message sinister and dread!
Sunfair, your love, your sweetheart, is dead!

Groups of ballads

Scandinavian ballads are usually divided into six groups according to content:

- A. Ballads of the supernatural
- B. Legendary ballads
- C. Historical ballads
- D. Ballads of chivalry
- E. Heroic ballads
- F. Jocular ballads

Ballads of the supernatural

Ballads of the supernatural deal with sorcery, magic, and people who encounter the supernatural. In this group of ballads, however, it is not the Ash Lad's simple encounter with the troll that is portrayed. The hero in folk tales is always superior to his enemies; he chops off the troll's head and wins the hand of the princess. But supernatural spirits are really dangerous beings, and in ballads of the supernatural, it is not quite that easy. It could be said that ballads of the supernatural and heroic ballads are comparable, as legends are comparable to fairy tales. In legends and in ballads of the supernatural, supernatural beings are all-powerful and humans can receive mortal wounds in their encounters with them.

Many ballads recount a tragic love affair between humans and supernatural beings, from which humans usually retire the losers. The ballad «Olav Liljekrans» (cf. the Scottish «Clerk Colvill», Child No. 42) tells of a young man who rides out to invite guests to his wedding. He meets a group of elves deep in the forest. The queen of the elves asks him to dance with her, but he refuses because he is to be married the next day. In revenge the queen curses him with sickness, and he returns home a dying man. His death is concealed from his bride, but she finally discovers the truth and then dies as well. Another song tells of Little Kjersti who has a child by the king of the mountain. She is forced to drink a potion of forgetfulness and to remain in the mountain all the rest of her days.

It is sometimes possible for things to turn out for the best. Magnhild, the heroine of the song «Villeman and Magnhild», knows that she is fated to drown. Villeman tries to thwart this, but on their way to the church Magnhild nevertheless falls into the river. Villeman takes his harp and by means of his music, forces the river-spirit to release Magnhild.

Not all ballads of the supernatural deal with supernatural beings. The supernatural may also take shape of runic witchcraft, transformation, and manifestations by ghosts or omens. The large number of notations of ballads in this group is evidence of the great popularity in Norway of ballads of the supernatural.

Legendary ballads

Legendary ballads make up a relatively small group of songs that take their motifs from Christian legends. These songs may deal with celebrated saints such as the Apostle James, Mary Magdalene, St Stephen, and St Olav, or with more anonymous, local men and women. Songs dealing with miracles also exist as do a tiny group of visionary songs among which «Draumkvedet» («The Dream Ballad») is the best known.

Historical ballads

Some Ballads of the supernatural may also refer to actual events, but the term *historical ballad* is reserved for songs that have historical source material confirming the subject matter. Norwegian historical ballads in particular deal with historical events which took place around the year 1300. «Falkvor Lommannsson» is considered a historical ballad because an ancient Swedish chronicle shows that a Folke Lagmannsson abducted Lady Ingrid Svantepolksdotter in March, 1288, and fled to Norway with her. Without access to this chronicle we would have categorized this song among the Ballads of chivalry.

It is not to be expected that ballads constitute precise historical source

material; 500 years of oral tradition can lead to a great number of changes, and the generations that followed would have been more interested in the songs providing good stories than in being historically accurate. The song about Falkvor Lommannsson has survived due to its appeal as a romantic story of the abduction of a bride, but the historical sources lead us to suspect that it was more likely a case of rape based on power politics.

Ballads of chivalry

Ballads of chivalry consist of realistic songs about contemporary life among the nobility or the gentry, with a preference for dramatic events.

Most of the songs are about love. Although some describe happy love affairs, the great majority are tragic. These ballads do not shrink from discussing difficult subjects such as rape, incest, adultery and murders caused by jealousy. The song «Gjødalin og Herreper» (Gjødalin and Sir Per) tells a dramatic story that is far from being a fairy-tale subject. Sir Per rides to Gjødalin's house despite his mother's warnings. When he arrives, he finds that Gjødalin has locked the door. He breaks in, rips her silken shift from her body and tries to rape her. She, however, has a little knife with which she manages to stab him in the heart. Then she sets him on his horse and sends him back to his mother, mortally wounded.

Chivalrous ballads often make use of international narrative motifs and may be novelistic and multi-episodic. «Rullemann and Hilleborg» is one song whose subject can be found in many other countries (cf. «Lady Isabel and the Elf-knight», Child No. 4). The song tells of Rullemann, a serial killer who has murdered nine maidens. When he attempts the same with Hilleborg, she manages to trick him and to stab him with her knife.

Some ballads have been placed in this group because they do not easily fit into any other.

Heroic ballads

Heroic ballads are narratives of a more fairy tale sort. The heroes are tall and

strong, they throw themselves at their enemies with an out-and-out fearlessness and joy of combat. These songs are extremely visual with tremendous, colourful depictions. In ballads of chivalry and of the supernatural the development usually takes place by means of the hero's dialogue, but the super hero of the heroic ballads never talks very much. The narrative is carried by the dramatic depictions.

These songs share the same delight in coarse-grained exaggeration as the sagas, and many of them are closely related to the youngest group of Icelandic sagas, the so-called *fornaldar sogur*, with their telling of romantic and fantastic stories. While parallels to other groups can be found all over Europe, ballads of this type are found only in Scandinavia with the single exception of a Scots ballad (cf. «Kemp Owain», Child No. 34: Professor Child notes, however, that «Kemp Owain» has taken its subject from an Icelandic saga).

Ballads about the hero Roland and his brave fight against the Moors can be found in many European countries. In the Norwegian ballad «Roland og Magnus kongjen» («Roland and King Magnus») this story is told in the style of a heroic ballad. At the battle of Ronceveaux, Roland advances on the Moors and mows them down like a reaper with a sharp scythe, so that the haze rising from the blood of the fallen soldiers casts a shadow over the battlefield.

Jocular ballads

These songs have enjoyed great popular recognition, but because the humour is often burlesque and crudely erotic, they were neglected by the cultivated people who transcribed the ballads during the 1800s. These were not songs suited to creating national pride, and several songs containing erotic humour were censored.

Many of these songs make fun of gender roles, often by turning them upside down. A typical example is the song «Ungersven på tinget» («The Young Man at the Moot») which tells of a strong and aggressive woman who rapes a man. In the morning he goes to court and tries to have her arrested, but is merely ridiculed. Another large group of Jocular ballads deals with animals. In «Kråkevisa» («The

Tremendous Crow») the humour lies in the description of an impossibly huge crow. Other popular songs such as «Tordivelen og flua» («The Beetle marries the Fly») deal with animals who act like humans. The animal songs have a naïve humour that children still find appealing.

When we sing ballads in our day we are almost always motivated by the age of the song, but «The Tremendous Crow» and «The Miller's Daughter» («Møllardottera») are still sung simply because they are funny. «The Tremendous Crow» is quite probably the most popular folk song in the entire Norwegian repertoire.

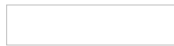


illustration to the ballad of Åsmund Frægdegjæva by Gerhard Munthe

Characteristics of ballads

Folk songs are changeable and dependent on human imagination, and, as with folk tales, it is impossible to establish clear boundaries for this genre. Transitional forms and doubtful cases always exist, and this means that we do not have any useful definition of what a ballad is. Because attempts at definitions are either too imprecise or too extensive, it has been customary instead to list in books or articles a large number of characteristics for ballads. Many individual songs may not meet one or more of the characteristics, each characteristic will also be attributable to many songs not usually considered to be ballads, and the boundaries between other groups of songs remain blurry. But, considered together, such characteristics do provide us with an impression of the ballad genre.

Ballads are songs

It must be emphasized that ballads are songs, because many scholars of literature and even of folklore have considered them to be literature. In his introduction to *Norske Folkevisor* (The Popular Edition of Norwegian Ballads), Professor Knut Liestøl writes constantly about how the folk songs are to be *read*, but he almost never uses the word *sing* nor are there any melodies in this popular

edition. Ballads are still presented as literary poems without music in books for public school use. Later in this article we shall see how the style of ballads is characterized by formulae and repetition. When written ballad texts are read this seems incongruent, but when experienced as songs, the natural effect of the formulae and repetitions is to help the public in its comprehension of the narrative.

Ballads are transmitted orally

The ballads have existed in a tradition of oral culture; they have been passed on from mouth to ear. They depend on memory and the repeated interest of new generations to learn and to sing them.

Oral transmission is a creative process, and poetry remembered in this manner will be subject to constant change. Something will always be damaged by forgetfulness and incorrect memory, but as long as the song appeals to people, it will be rebuilt and recomposed. When a song loses interest, it will either be changed to regain interest or it will be forgotten. When no-one makes the effort to learn it anymore, a song will be lost. A written culture can preserve items that no longer have meaning or interest; whereas an oral tradition does not have this ability.

Variations occur when portions of the text are forgotten and reconstructed, antiquated traits modernized, or a new melody fitted. This means that the form the song had the first time it was sung is beyond our reach. While we can make educated guesses about the original form, they remain guesswork. This is why we usually state that all meaningful variants of an orally transmitted song are of equal value: a ballad never has one «correct» form, and all complete variants are equally correct.

Ballads are anonymous

It is often said that a folk song has «composed itself». Of course, the melody and the content of every ballad must actually have been originated by a person,

but just as we can never reach back to the original form, so we can never discover the poet or composer. The original creators and their work have disappeared in the darkness of history, but any number of co-composers have kept the song alive. This does not necessarily involve a destruction of the artistic work. There are many examples of simple and modest snatches of a song existing in a oral tradition which grow to become powerful works. Seen in this light it is entirely proper to say that the romantic idea of *people* being the composers is indeed meaningful. Over the years the singers have remodelled, re-sung, reworked and thus made the ballads into a form of collective poetry.

Ballads are epic

Ballads are narratives in that they tell a story. They also have lyric and dramatic elements; often the refrain has a lyric mood and is built up of scenes while the plot is developed through dialogue. But ballads are first and foremost epic. When we divide ballads according to type, this is done on the basis of the narrative.

Ballads have a regular stanzaic form

The most reliable hallmark of a ballad is the form of the stanza. And looking at the form of the stanza is the only way that we can establish fragments and detached stanzas as belonging to the specific genre of ballads.

It is usually said that ballad stanzas have two distinct forms, two-lined and four-lined. But this difference can most easily be seen in written versions of a song; when a song is sung it is not as easy to determine whether the stanza has two or four lines. A more effective differentiation can be made by seeing how the burden (refrain) is placed. The main stanzaic forms are one with a final burden only, and a second with both an interior refrain *and* a final burden. The first form may have two long stanza lines which are written as four lines, or short stanza lines written in two. In each case, the long or short stanza lines have a concluding rhyme – a song we write down as a four-lined stanza will rhyme only in the second and fourth lines. Ballads do not utilize a strict form of rhyming: vowel

harmony, in which the words that rhyme have similar vowel sounds (*ven* can rhyme with *fe*, *prud* can rhyme with *bur*), can often be sufficient.

An example of a stanza with both an interior refrain and a final burden can be that of «Villemann and Magnhild» (followed by an English translation):

Villemann og hass møy så prud,
hei fagraste lindelauvi alle,
dei leika gulltavel i hennar bur.
Ved de rone det lyste å vinne.

(Villemann and his maid so fair,
Hey, all the leaves of the sweet linden tree,
They played at draughts in her bower there.
With the wiles that the winning beguiled.)

This is a very common form of stanza. Other well-known songs with this form are «Liti Kjersti og bergекongen» («Little Kjersti and the Mountain King»), «Horpa» («The Harp, or the Two Sisters»), «Olav Liljekrans» and «Kråkevisa» («The Tremendous Crow»). This form of stanza is never found with long stanza lines (as a four-lined stanza).

Stanzas with final burdens and two short stanza lines are less common. One example is «Valivan»:

Å Valivan høyde frå eit anna land
at der va' det ei skjønn jomfru så belevand
Valivan siglar årleg.

(Oh, Valivan heard of a distant land
Where there lived a maid so exceeding fair.
Valivan sailed so early.)

Other examples of this type can be found in «Terningspelet» («The Game of Dice»), «Dalebu Jonsson» and «Rosengår og Veneliti».

Final burdens and long stanza lines (four-lined stanzas) can be found in, for example, «Falkvor Lommannsson»:

Det var Torstein Davidson,
han ville til bryllaups bjode;
og der var Falkvor Lommannsson,
han let sine hestar ringskoe.
Riddaren våge sitt liv for ei jomfru.

(And there was Torstein Davidson,

who bade to the day he would wed;
And there was Falkvor Lommannsson,
who bade that his horses be shod.
The knight risked his life for a maiden.)

This form of stanza is especially common in ballads of the supernatural about trolls and giants. Other songs with this form are «Åsmund Frægdegjæva», «Hemingen Unge» and «Bendik og Årolilja».

Ballads do not hold to a completely constant rhythm. Lines vary between three and four heavy syllables and although the principal sense is iambic, innumerable exceptions can be found. Ballads are made for singing and what is most important is that the rhythm of the text corresponds to the melody.

Ballad language, style, formulae and burdens

Ballads are songs that relate a story. Their narrative style is concise and refined, but also demanding: the language is stylised; they have no room for descriptions of unnecessary details, and have been compared to a spotlight that focuses solely on the crucial climaxes of a narrative. The listener must imagine the everyday incidents in between.

But when something is of vital importance, a ballad may repeat a stanza two and three times with minor changes in the rhyming words (incremental repetition). This can appear unnecessary when we read the text, but is very effective when the plot is to be perceived through listening. Formulae are used in the same way. Ballads use a great number of formulae dealing with both individual phrases, such as *kåpa blå, det raude gull* («the coat so blue», «the gold so red»), and with entire stanzas. Formulaic stanzas may be used, for example, when the hero is about to set off on a sea voyage, when a murder is committed or when a conversation is about to start. Such formulae are unacceptable in written literature, but they serve two purposes in ballads: partly as aids for recollection and partly as means by which the audience, recognizing the form of expression, more easily can understand the development of the story.

The ballad style is also objective in that the narrative is usually related in the third person. A few use the first person (I-form) such as «Draumkvedet» («The

Dream Ballad»), but these are exceptions. The narratives are unambiguous with no intricate parallel plots. They are often developed through dialogue, which can be difficult to understand because the listener seldom knows who is speaking. Some help can be found, however, because there are never more than two people speaking at the same time. For example, the song «Liti Kjersti og bergекongen» («Little Kjersti and the Mountain King») opens with a dialogue between Little Kjersti and her mother. After a while, the Mountain King appears, but then the mother leaves the scene. We recognize this narrative technique, known as the «law of two», as being present in folk tales also.

The burden (refrain), important to the style of ballads, can also assume varying forms. It can be quite short, as in: *Imot den blide sumar (Toward the lovely summer)* or long, as in: *Det regnar og det bles. For langt nord i fjello, djupt under hello', der leikar det (It rained and it stormed. For north in the fells, deep under the heath, they were playing.)*. This means that the burden binds the melody. It is not very difficult to lend a melody from one ballad to another, but in that case the burden must either have a comparable rhythm or it must follow the melody. This can be observed in the many ballad notations in which the burden obviously has been borrowed from a different song.

Ballad melodies

We know very little about how ballads were sung in the 1800s and even less about the ballad songs of earlier centuries. Very few of the scholars who went out to document ballads in the 1800s were able to write music and, indeed, many of them were hardly interested in melodies. They were only interested in the text, and so many more texts than melodies have been preserved. There are many types of ballads for which we have no documented form of melody at all. This does not mean that the ballads were only recited. Ballads are songs, and they are made to be sung.

Those ballad collectors who did document melodies had great difficulty in documenting what they heard. Using musical notation and equipped with classic ideals of style, they tried to preserve melodies sung by people who had scarcely

heard a well-tuned instrument and whose conception of melody was completely different from what we have today. They met with ornamentation, a tonality and a rhythm unlike anything they were used to. In the 1800s, this problem was solved by normalizing the melody. Lindeman's goal was a harmonized arrangement for polyphonic vocal choir or piano. When we go back to his rough drafts, his first notations of a melody, we can easily see how he struggled to catch the peculiarities of the melody, and we cannot help but be impressed by his attempts to document all the strange and irregular sounds that he heard.

Recordings that became available only at the turn of the last century are the first to tell us exactly how the rural population class sang. At about this same time music scholars began serious discussions of the tonality of folk songs. These discussions related especially to quarter tones, tones lying between the tonal intervals of the classic scale, and other types of scales such as the pentatonic and the old «church modes».

Today we think that a song should consist of a text set to a definite melody. Ballads, however, have only a very unregimented connection between text and melody. Some very popular and much-used songs were set to the same type of melody in a large area, but more commonly the melody varies more than the text. Only when the ballads were printed and published in books did a firmer connection between text and melody become more common.

Oddly enough there does not seem to be congruence between types of texts and types of melodies. Jocular ballads can have been sung to lyrical or melancholy melodies, while dramatic and tragic texts can have had a jolly melody.

Ballad melodies do not constitute a musical genre. We cannot identify a ballad melody according to musical characteristics. The only attribute that the melodies have in common is that they have been sung to a ballad text, which means that there is great variation between them. We find melodies of extremely antiquated stylistic character as well as melodies whose form seems far more modern. The result has been that no scholar has made serious attempts to reconstruct an *ur*-form of melody, as text researchers have attempted with texts.

Many ballad researchers believe that ballads first came to Scandinavia in the Middle Ages as songs to dance to, and were used all over Scandinavia in dances. The ballad as dance was thought to have been forgotten later and to have been preserved only on the Faeroe Islands. We can certainly say that ballads are dance music on the Faeroes, where the people have danced to ballads and other songs for hundreds of years. Dancers grasped each other's hands and danced in a ring while a lead singer sang the song and everyone joined in on the refrain.

There are numerous source materials that tell of dancing in medieval Scandinavia, but none indicates clearly that dancing was done to ballads. The hypothesis that ballads are songs to dance to is partly based on the texts of ballads themselves and partly on those sources telling of dancing in general. Many ballads recount dancing. One ballad named «Tak hardt i hånd, trø lett på fot» (Clasp firm of hand, step light of foot) tells in detail about dancing and *kveding* (singing a lay), and many refrains mention dancing: *Trø meg inkje for nære* (Step not too close to me) and *På vollen dansar mi jomfru* (My true love dances on the green) from «Olav og Kari», *Så lett går dansen gjennom lunden* (Lightly, lightly they dance through the grove) from «Olav Liljekrans».

In addition to the ballads themselves, some written sources speak of dancing, especially those where clergymen warn against dancing. These sources date to medieval times, the period during which ballads are thought to have become popular in Scandinavia. We also have medieval frescoes showing people holding each other's hands and dancing in a long line, but none of these sources can say anything about what type of music is being used. They might have been vocal songs, but the frescoes also show instruments being played. The very well-known dance frieze from Ørslev Church in Denmark, which is often used to illustrate medieval dancing to ballads, also shows a hare playing a horn.



We can, however, also find evidence that opposes the hypothesis about dancing. The rhythm of the Faeroese ballads is a dance rhythm, and there are several signs that they are dancing songs, but the ballads documented in Norway and Sweden are marked by freer, text-based rhythmic. The long burdens of the

Faeroese ballads have an obvious function for dancing: the dancers sing along in the burden and give the lead singer a chance to catch his breath and to think about the next stanza. But in the rest of Scandinavia the burdens are generally much shorter.

Scandinavian ballad regions

In the past ballads and folk tales were often considered as being uniquely national forms of poetry. But national characteristics in folk poetry are quite superficial, and folk tales are actually among the most international forms of poetry. Ballads are not quite as international since like all fixed-form poetry they are more closely linked to a national language, but they also are part of a European tradition. Norwegian ballads belong to a rather uniform Scandinavian ballad genre, which we meet throughout Scandinavia. Only a few of the Scandinavian ballad types are limited to one country only, and most of them have crossed national borders.

Denmark

Denmark is the most important ballad country in Scandinavia, and far more ballads have been preserved there than in any other Nordic country. The oldest ballad notations are Danish and fully two-thirds of all Scandinavian ballad types can be found here.

At the court of King Christian III at the time of the Reformation in the mid-1500s, many young noblemen made their own handwritten songbooks. Such songbooks, known as «aristocratic song books», contain many ballads. The oldest of these songbooks, *Hjertebogen* (The Heart Book), was written between 1550 and 1555. It was given this name because the pages have been cut to form a heart when the book is opened, somewhat like a present-day school child's autograph or remembrance book. This comparison may be especially apt because the owner of the Heart Book had many members of the nobility at court write their names and a greeting in it. *Hjertebogen* contains 83 songs of which 20 are ballads.

Approximately 40 aristocratic song books dated between 1550 and 1600 have

been preserved in Denmark. The custom of creating them continued throughout the remainder of the 1600s, and by this time it was taken over by the young ladies of the aristocracy.

It was also in this setting that northern Europe's first folk-song book, *Hundreviseboka* («The Book of One Hundred Songs»), was published by historian Anders Sørensen Vedel in 1591. This book was very popular. One hundred years later in 1695, the clergyman Peder Syv added one hundred other ballads to it, and it became known as *Kjempeviseboka* («The Heroic Songbook»). When published under the title *200 Viser om Konger Kemper oc Andre* (200 Songs about Kings Giants and Others) it also gained great popularity in Norway and the Faeroe Islands. New editions were published until far into the 1800s.

Because Denmark was so richly endowed with old ballad notations, few efforts were made to collect oral tradition. Such collecting activity was only begun as late as in 1860.

The Danish ballads have been published in the eminent work *Danmarks gamle Folkeviser* («Denmark's Ancient Folk Songs»), usually abbreviated as DgF, which appeared in 12 large volumes between 1853 and 1976. The Norwegian folk-song collector, Sophus Bugge, sent copies of many Norwegian ballad notations to the Danish editors and, as a result, many Norwegian ballads have been published only in DgF.

Norway

Norway is quite unlike Denmark when it comes to ballads. Almost without exception, Norwegian ballads are those that were noted down by folklore collectors after 1840, while the Danish material is dominated by the old aristocratic song books. This also means that while the Norwegian material was written down in a period when the songs represented a dying art, the Danish collections came from a setting which was much closer to the ballads in both style and norms of life. Approximately one-third of all Scandinavian ballad types can be found in Norway. Telemark County has a dominant position in the Norwegian ballad tradition. The great majority of Norwegian ballads were

written down in western Telemark and the inner regions of Agder County.

The oldest Norwegian ballad recorded in writing is «Friarferdi til Götland» («The Wooing Journey to Gotland») from Volda, Sunnmøre County, dated to 1612. We also have one notation from the 1600s and some few from the 1700s, but the majority of the Norwegian ballads have been documented by folklorists.

During and after the Napoleonic wars various ethnic groups began to interest themselves in their own distinctive national identity. Many such groups believed that national identity lay in orally transmitted folk poetry. The collecting of folk songs started fairly late in Norway, reaching a serious level of activity as late as in 1840. Olea Crøger and Magnus Brostrup Landstad were the first to collect folk songs; Landstad wrote down the texts, while Crøger wrote down both text and melody. The result of this work appeared in 1854 with the publication of *Norske Folkeviser* («Norwegian Folk Songs»). Ludvig Mathias Lindeman, Norway's most important collector of folk melodies, was responsible for the melody appendix to this work.

Sophus Bugge was a generation younger than Landstad. Still a student when *Norske Folkeviser* was published, he immediately set about collecting ballads and continued this activity every summer even after he had been appointed professor of Old Norse Philology. His plan for publishing a scientific edition of the ballads was, unfortunately, never realized. His son-in-law Rikard Berge, the last of our important ballad collectors, wrote down a few melodies but was mainly interested in collecting texts.

About 1920, both Rikard Berge and O.M. Sandvig began recording ballad melodies on wax cylinders. As time passed, magnetophones began to be used and numerous recordings of ballads were made for the folk music collection of the national broadcasting company NRK and the Norwegian Archives of Folk Music. Most of the active collecting of ballad texts was completed around 1900, but unknown ballad melodies still continued to be documented until the 1970s.

After Sophus Bugge died, Moltke Moe took over responsibility for publishing the Norwegian ballad notations. Moltke Moe was, however, more interested in the restitution (reconstruction) of the ballads and together with Knut Liestøl, published a large collection of such reconstructed songs. (More about this later)

These are the familiar texts from this century's popular editions, school reading books, anthologies and school editions.

Sweden

Sweden's position lies between Denmark and Norway. Sweden's own aristocratic song books are fewer than in Denmark, but active collecting of oral tradition began earlier than in Norway.

A three-volume collection of Swedish ballads, Geijer and Afselius' *Svenska Folkvisor från forntiden* («Swedish Folk Songs from the Past»), published as early as in 1814–18, contained texts and melodies which had been written down as early as in the late 1700s. The three volumes have since been re-published in many new and revised editions.

A scientific edition of the Swedish ballads, *Sveriges medeltida balladar* («Sweden's medieval ballads») has been published by the Svenskt Visarkiv. The work was originally planned to include nine volumes, but it was concluded in 2001 with the publication of the fifth volume of texts. The final four volumes, intended to include commentary and indexes, will probably never be published.

Swedo-Finland

The collecting of ballads in Swedish-speaking Finland started after 1860, and it soon appeared that surprisingly many ballads had survived in the districts of Österbotten and Nyland and on the coastal islands of Åboland. Otto Andersson published a scientific edition of ballads in 1934 in a series entitled *Finlands svenska Folkdiktning* «Finland's Swedish folk poetry». When Sweden's national broadcasting company started making recordings of folk music, a large number of excellent ballad singers emerged in Finland.

The Faeroe Islands

The Faeroes are the area of Scandinavia in which the ballad has maintained

the strongest position, due mainly to the popularity of the song-dances. The people of the Faeroes do not dance only to ballads, they also dance to other older songs as well as to newer songs of many kinds. But local ballads are still popular and new ballads have been written and set to music as late as in our own day. The collecting of Faeroese ballads started as early as in the 1780s, with collections of melody materials proving to have been especially rewarding.

The Faeroese ballads are distinguished by their extreme length. It can take hours to sing just one song and their burdens are extensive as well. As mentioned above, when dancing to one of these songs, the length of the burden gives the lead singer a chance to catch his breath and to reflect on the next verse.

Iceland

The Icelandic population has been literate since medieval times, and oral poetry and ballads have therefore had a weaker position there. Many of the stories told in ballad form in the rest of Scandinavia have had a literary form in Iceland that is called *rimur*. There is also an ancient tradition of dancing to songs in Iceland, but to other song forms than ballads. Apart from a 16th-century manuscript of ballads, little else exists. And only a few Icelandic ballad melodies have been preserved, because no collecting of ballads has been carried out for the past 200 years.

In Scotland and England we find the songs that most resemble the Scandinavian ballads. While the four-lined stanza usually does not have a burden in British ballads, the two-lined stanza with a divided burden is entirely similar to the Scandinavian. Many ballads are known as well on both sides of the North Sea: «*Dei to søstre*» (TSB A 38) corresponds completely to «*The two sisters*» (Child 10), «*Svein Normann og Gulbjørg*», also known as «*Kvinnemorderen*» (TSB D 411) corresponds to «*Lady Isabel and the Elf Knight*» (Child 4), «*Maria Magdalena*» (TSB B 16) to «*The Maid and the Palmer*» (Child 21), etc.

We also find ballads in Germany, but the difference between these and the Scandinavian ballads is much greater. German ballads have different forms of stanzas even though many of the stories they relate are similar. German ballads

did, on the other hand, reach us through Danish broadsides during the 16- and 1700s with many of these ballads enjoying great popularity in our country. One example is «Jomfruen og greven» («The Maid and the Count») or in German, «Graf und Nonne» (*Deutsche Volkslieder* 155). This was one of the most widely spread songs in Europe, which can be found in a great many languages of Central, Eastern and Northern Europe.

Ballads and the Middle Ages

Speaking of ballads as *medieval songs* emphasizes their extreme age. But ballads cannot be considered as medieval poetry in the same way as are Old Norse literature, the Icelandic family sagas and the sagas of the kings. The sagas were written down during the Middle Ages and even though many have been preserved only as later copies, we can be fairly certain as to the original form. This does not hold true of the ballads. The oldest complete ballad notations found in Scandinavia are dated to about 1550. The existence of many variants is to be expected, and since they were orally transmitted, it is impossible to be sure of their original form.

When we speak of the ballad genre as having been established in the Middle Ages, this contention is based on two types of arguments. First, the medieval source material: although these sources are meagre, a few fragments indicate that the ballad form existed in Scandinavia in the Middle Ages. In addition, some ballads are ancient songs that even by the 1500s had long survived in oral form. Second, the contents of the ballads are linked to the Middle Ages. The historical ballads tell of events from medieval times and the mentality reflected in the ballad genre is clearly medieval. The religion cited in the ballads is pre-Reformation Catholic and the stories are of a type that we can recognize from Old Norse literature.

Medieval sources

Let us first examine the medieval source material. We have a few tiny fragments that could be portions of ballad stanzas. The most well-known of these

is *Runeverset i Skånske lov* («The runic verse in the Scanian law»), two lines of verse written on a blank space in a Danish legal manuscript dated about 1300. Like the legal text itself, the verse is written in runestaves instead of Latin letters. A melody has also been written down for this runic verse and this is the oldest secular melody notation in Scandinavia. The verse reads:

Drømde mik en drøm i nat
um silki ok ærlik pæl

(I dreamed a dream this very night
of silk and noble furs)

Silki ok ærlik pæl sounds very much like a ballad formula and the verse might have been a ballad burden. This verse was not written down at the same time as the legal text, but must have been noted later in the manuscript, thought to be around 1320.



During the first half of the 15th century, a Danish mapmaker who called himself Claudius Clavus lived and worked in Rome. He concentrated on the Nordic countries and placed both Iceland and Greenland on his maps. Because he had no place-names for Greenland, he used the words of a song stanza instead and wrote them on the map. His original map has been lost, but on later copies we can read the verse written along the outline of the coast of Greenland starting in the northeast and continuing around southernmost point to the north-west. We cannot be certain about the kind of ballad to which this stanza belongs; it might even be a mere verse of derision. But it bears a strong resemblance to the opening stanza of a Swedish ballad «Kung Speleman» (TSB E 90). We call it the *Grønlandstrofa* («Greenland Stanza»):

Ther boer eeynh manh (ij) eyn Gro(n)landz aa
ooc Spieldebedh mundhe han heyde
meer haw(er) han aff nidefildh
enn hanh ha(uer)flesk hi(t)h feyde
Nordum dr(i)u(e)r sandhin aa<...> (the rest is illegible)

A possible translation:

(There lives a man by a Greenland stream
and Spieldebedh is his name.
More hath he of nit-filled fells

than he hath of fatty pork
Northerly drifts the sand <...>)

Claudius Clavus must have drawn this map about 1440, and the notation is the oldest preserved ballad stanza complete with burden.

The only existing medieval ballad text with several stanzas was written down on an unused page of a religious manuscript (the Linköping manuscript), given to Solum Church near Skien in Telemark County. Alongside several trial pen strokes, the owner has written down a ballad burden:

Drømth hffuer mik om Jomfrwer i alle naath.

(I have dreamt of fair maidens the whole night long)

Some later scribe filled up the rest of the page with the first seven stanzas of a song that uses this burden. The song, entitled «Ridder i hjorteham» («The Knight in the Deerskin»), is about a knight who is turned into a stag. It has not been found in any other sources. The song text has been written in Danish, although the main text of the manuscript is written in Swedish and in one blank space someone has copied some legal documents in Norwegian. The song notation has been dated to 1500 or slightly earlier on the basis of the handwriting.

In addition to these sources, other source material suggests that ballads have long existed. During the first years of the 14th century, Queen Euphemia of Norway had three long chivalric poems translated from the French. Translations to saga form had previously been made of chivalric poetry at the Norwegian court, but the «Euphemia-verses», as these poems are called, were translated in a fixed form. They are literary poetry rather than ballads and never had an oral form, but they include a number of formulae and language usage reminiscent of the ballads. The language of the «Euphemia-verses» is old Swedish.



The original map of Claudius Clavus is lost, but this copy from 1480 contains parts of the stanza.

The content of the ballads

The second group of arguments link the ballads to the Middle Ages through

their content.

The religion of the ballads is pre-Reformation Catholicism. This is clearly seen in the legendary ballads in which well-known saints such as Mary Magdalene, St James, St Olav and St Stephen appear. The worship of and legends about saints were phenomena which 16th-century and later Protestant clergy tried to eradicate.

The historical ballads deal with events of the Middle Ages. The Norwegian historical ballads center on events dated to about 1300. Folkvord Lommannsson carried off his bride in 1288; Alv Erlingsson, about whom there are several ballads, was executed in 1290; the «Margareta songs» tell of little Princess Margareta who was sent to Scotland from the court in Bergen in order to ensure the royal Scottish hereditary succession, but who died in 1290 at the age of eight, in the town still called «St. Margaret's Hope» on the Orkney Islands before reaching her destination. The song about the death of holy King Håkon mixes incidents from Håkon IV Håkonson's death in 1263 with Håkon V Magnusson's death in 1319.

There are also many ballads that take their contents from literature that was popular in the Middle Ages. Many of these tell stories that we recognize from the Old Norse sagas or from sagas that are translations of chivalric European poetry.

Arguments that counter the medieval hypothesis

A great objection to the hypothesis about the ballads being medieval songs is that the source material is so meagre. In Norway we have almost no sources prior to 1840 that tell of ballads. Extensive medieval ballad poetry ought to have left some traces, so our task is to attempt to find explanations for their lack. Using the content of the songs to argue that the songs were written in medieval times is also weak, since the ballads could easily have been written as historical songs. People living in the 1500s had excellent ideas of the conditions in «olden days». In addition, the Middle Ages did not stop abruptly at the time of the Reformation. The medieval mentality continued on for a long time, especially in those areas where ballads were popular.

A third and perhaps the strongest argument concerns language. The Norwegian language underwent an extensive modification in the late Middle Ages. The inflectional pattern was greatly simplified and the relationship between long and short syllables was equalized. It is difficult to conceive of poetry in a fixed form being able to survive this important change without undergoing substantial revision.

Even though medieval source materials are meagre, they do certainly show that ballad-like poetry existed, and we ought to be able to claim that the ballad genre existed at the very least in the 1300s. It is likely that some songs must have gone that far back in time. «Falkvor Lommannsson» must have been composed at a time when the theft of the bride in 1288 was still remembered. «Roland og Magnus kongjen» must have been composed while the tales from the *Karlamagnussoga* («Charlemagne's saga») were still familiar. We do not, however, know what these songs were like when they were new. As with all oral poetry, they have been adapted and made more general. Nor does this mean that all types of ballads originated in the Middle Ages. Many of them were undoubtedly composed at a much later time.

Hypotheses concerning the origin of the ballads

The source materials relevant to the origin of the ballads and their earliest history are so meagre and so inadequate that we really can be sure of little. Still there is an abundance of hypotheses as to how the ballads originated, and generations of scholars have set up chains of «proof» in attempts to explain this form of poetry. What all these hypotheses have in common is their flimsy basis in actual facts.

The national-romantics of the 1800s would have preferred the ballads to have evolved within Scandinavia and to be old as possible. It was not easy, however, to find arguments for this desired history. There is a great difference between Old Norse poetry in fixed form and the ballad. The age-old poetry makes use of alliteration and not final rhymes; in addition there are very few similarities in the form of the stanzas. The burden (refrain), which is so characteristic of the ballad

seems instead to point toward French medieval poetry as a model.

In the French material dated to the 1200s two genres in particular, the *ronde* and the *chansons de toile*, share an unmistakable similarity with the structure of the ballad. As early as the late 1800s a connection between the Nordic ballads and these forms of French poetry seemed apparent. Contemporary scholars made serious attempts to find some kind of organic development in culture as well, but any real form for development from the *ronde* to the ballad proved difficult to trace. These French forms are short, mostly monostrophic, lyrical poems, and it was difficult to see how such diminutive forms could have developed into long, epic ballads. The Norwegian scholar Moltke Moe introduced a theory that the ballad had evolved from a lyrical single stanza, and that the burden was a remnant of this stanza. Some few ballad notations do indeed contain a lyrical single stanza of this type, but the basis for this «burdenstem» theory is too weak for it to be regarded as anything other than conjecture. A detailed comparison of these ancient French poetry forms and the earliest preserved Nordic ballads can be found in *The Birth of the Ballad* by David Colbert.

Bengt R. Jonsson is the latest to have presented an extensive theory concerning the origin of the Scandinavian ballad. His theory has been published as a 680-page article: «Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56». Jonsson points out that Denmark is the pre-eminent Nordic ballad country because it preserved much more ballad material than the others. But the amount collected speaks only to the circumstances of the Renaissance, and does not necessarily say anything about origins of the material. Scholars of earlier times chose to link the ballads to the age of Denmark as a ruling power under Valdemar the Great and Valdemar Sejr (1146–1241), but most authorities now believe that this period lies too far back in time to have had any influence on the ballads.

Circumstantial evidence suggests rather that the Scandinavian ballad genre was established toward the very end of the 1200s. At this time the royal court in Bergen, and later Oslo, were the cultural centres of Scandinavia. The literary historic context is precisely that of the literature that was popular at the time. At the court of the Norwegian king Håkon Håkonson (1217–1263) European

chivalric poetry was translated into epic saga form, and these «sagas» formed the basis for ballads such as «Roland og Magnus kongjen» (Roland at the battle of Roncevaux» TSB E 29). The fornaldersagas, (exciting sagas of ancient times), which also provided themes for many ballads, were popular in this period as well.

In addition, the Norwegian court had excellent contacts with Europe and the British isles, and the Norwegian historical ballads are linked to this period. Falkvor Lommannsson carried off his bride, Ingrid Svantepolksdotter, in 1288 and the Margaretavisa («Song of Margareta») tells of the seven-year-old princess who as King Alexander's only grandchild (daughter of King Eirik Magnusson (1280–1299) and Princess Margaretha of Scotland) was sent to Scotland in 1290 to ensure the hereditary succession.

Because it is to the west of the North Sea that we find the songs that most resemble the Scandinavian ballads in both content and form, Bengt R. Jonsson believes that the ballad genre came to Scandinavia via England and Scotland, and that it first became established at the Norwegian court in Bergen. At that time many Swedish noblemen were in exile at the Norwegian court, and through them the genre spread quickly to the rest of Scandinavia. One of these noblemen was Falkvor Lommannsson. Naturally he and his followers had a great motivation to present the stealing of the bride in a romantic light as it is in the ballad, rather than a politically based rape. Although Ingrid Svantepolksdotter was the granddaughter of King Sverker and, in addition, the only woman who could bear a legitimate royal heir for the Sverker faction, this motive is never mentioned in the ballad. Here it is presented as a romantic story with a happy ending. This ballad about Falkvor Lommannsson may not only be one of the first Norwegian ballads, but a biased song serving a definite goal as well.

Bengt R. Jonsson's theory does not explain everything, however. One problem is that the historical ballads listed in Child relate events from the 15th and 16th centuries, while those from Scandinavia are linked to persons from the 13th and 14th centuries. The Danish song «Dronning Dagmar's Død» (TSB C 6) has many similarities to «The Death of Queen Jane» (Child 170), but while Danish Queen Dagmar died in 1212, the Scottish song is about Queen Jane Seymour who died in 1537. If the theory is correct, the circumstances ought to have been the other way

round. Another problem is that in the region around Bergen, where the Scandinavian ballad genre is supposed to have been established, we find very few ballads.

Ballads as literary heirlooms: restitution

One of the reasons for collecting ballads and folk tales in the 1800s was the intention to create a Norwegian national culture and to discover a cultural tradition with uniquely Norwegian characteristics. People elsewhere in Europe were searching for their own folk literature at the time: the poetry of folk songs was an important element in building a nation-state, because they contained the national language, most important of all national characteristics, and so were very well suited to being used as national symbols. Many ethnic groups whose lingual traditions were suppressed used song traditions as a basis for a national literature. In Norway the ballads were used to fill out the literary vacuum between the Old Norse saga literature of the Middle Ages, and poet/parson Petter Dass (1647–1707).

To accomplish this however, the ballads had to be conceived of as literature instead of merely as songs, and they had to be taken out of their traditional milieu and linked to the Middle Ages. This was no easy task. The Norwegian ballad material was fragmented and linguistically difficult. If the songs were to appear as poetry of high quality, they would have to be put through extensive adaptation.

The work of adapting the texts was called «restitution». The ideological basis for restitution lay in the belief that the songs had been created as high-quality works of art in the Middle Ages and had retained a constant form during their century-long oral transmission, although this may have deteriorated slightly during the very last generations. Thus it ought to be possible to recreate the original *ur*-form by comparing all the notations made of a particular type of song. The objection to this from our perspective is that oral tradition is not a constant phenomenon; on the contrary, the wealth of variations within many types of songs shows that a great deal of recomposition took place.

When the *ur*-form is seen as the most artistically superlative, and tradition as the desired constant which has only recently deteriorated, then the best and most colourful contemporary notations will, of course, be considered the closest to the original. But because it was also important that the restitutive form give a definite impression of being medieval poetry, there was no point in making the text more understandable for modern readers. Indeed, Moltke Moe often inserts especially ancient-sounding words in the text of a ballad. In the restitution of the song about Roland and King Magnus (Charlemagne) he even creates new medieval words that he then has to explain. In addition, he changes the episodes in the song so that it will confirm to the plot of the Old Norse *Karlamagnus saga* («Charlemagne's Saga»).

The restitution of ballads was not an isolated phenomenon. As an example of the same sort of ideology, at that same time other scholars working on the restoration of the stave churches planned the rebuilding of the Nidaros Cathedral in Trondheim to give it the appearance it would have had if the church had been completed during the Middle Ages.

Moltke Moe established Folklore as an academic subject in Norway. When he was appointed professor in 1886, he started the restitution of the Norwegian ballads. Moltke Moe died in 1913, but his successor, Knut Liestøl, continued the work. These restitutions were published under the title *Norske folkevisor* («Norwegian Folk Songs») in 1920–1924. In later years, Moe and Liestøl's versions of the folk songs were considered to be officially authorized. They were the subject of literary analysis and commentary, and they were reprinted anew in school books and anthologies. It was only around 1970 that scholars again began examining the original notations.

Ballads on paper

Whenever people have mastered the art of writing, they have used it to preserve what they were most concerned with. In the 1700s and early 1800s, however, Norway lacked a standard written language with which to preserve her folk songs. The written language was Danish and only songs written in Danish were easily written down.

The first printed collection of ballads in Scandinavia was Vedel's book of one hundred folk songs published in Denmark in 1591. At that time only people belonging to the highest social class were able to make use of an expensive printed book. Later on in the 1700s, however, when Vedel's book of a hundred songs had become *Syvs kjempevisebok* containing two hundred songs, literacy had begun to be so universal that the book also became available to ordinary people in Denmark, Norway and the Faeroe Islands. The book contained only texts, but readers adapted them to melodies they knew, or made up their own. Folklore collectors were not especially interested in noting down anything they suspected had been derived from Syv's songbook, but from the collections of melodies made by Lindeman and others we can understand how popular this songbook was in Norway. Jørgen Moe has a notation about the singer Bendik Sveigedalen telling that he could sing almost the entire songbook by heart.

In addition to Syv's songbook, Danish broadside ballads also appeared in Norway and melodies were made and adapted to these songs in the same way. Songs printed in the songbook and on broadsides have also been taken up in oral tradition. Even when such songs vary, however, the variations are fairly limited because the printed form has acted as a stabilizer. A good example of this is «Ebbe Skammelsøn», a song that was very popular in both Denmark and Norway – the song has been given a few extra stanzas in the Norwegian version but follows the broadside version for the most part.

In the 1700s we see handwritten songbooks appearing in Norway, but there are seldom any attempts to write songs in the Norwegian language. Danish transcripts dominate the texts, and not until the early 1800s do attempts to write Norwegian song texts appear. «Roland and Magnus kongen» has been preserved in this kind of songbook. When the folklore collectors began their activity forty years later only a few individual verses of this song still existed.

The Danish language enjoyed high status and in the original notations made of Norwegian ballads we often find Danish expressions, formulae and burdens that date back to Danish written sources. Moltke Moe and Knut Liestøl cleansed these from the notations when they restituted the song texts for their editions of the ballads.

[Titles and type numbers](#)

When scholars discovered that ballads from different places in Scandinavia related the same story, they needed to group them accordingly. Singers had little use for names – the first line («Jeg lagde meg så silde» –) or the names of the main characters («Villemann og Magnhild») was good enough. But the names of the characters could change a lot in the different variants; Villemann and Magnhild might also be called Gaute and Magnhild or Gudmund and Signeliti. In order to avoid problems, type-names were created that told more about the subject than the song. In Denmark a song type was called «Harpens kraft» («The Harp's Power») and this could be used even when the names of the characters varied. The song about the two sisters or «Horpa» could be called «Den talende harpa» («The talking harp»). Scholars still experienced problems with identifying types across national borders, and type numbers were adopted when the substantial work *Danmarks gamle Folkeviser* began to be published in 1853. «Villemann og Magnhild» could then be called DgF 40 because «Harpens kraft» is song number 40 in *Danmarks gamle Folkeviser*. The song about the two sisters was DgF 95. This could have been an excellent solution if all Scandinavian ballad types had been found in Denmark and thus included in DgF, but a song like «Åsmund Frægdegjæva» necessarily lacked a DgF number because it has been known only in Norway.

In 1978 a catalogue of Scandinavian ballads, *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* (usually referred to as the TSB-catalogue) was published. This catalogue contained everything that scholars had agreed upon as being Scandinavian ballads, grouped and numbered as to ballad types. After the publication of this catalogue, these TSB-numbers have been used to identify ballads in editions, ballad literature and even on recordings. This ballad catalogue is also customarily used to define the genre: a song that can be identified by means of a TSB-number is accepted as a ballad.

[The ballad in our time](#)

When Olea Crøger and Landstad collected ballads in Telemark during the

1840s, they considered it a rescue operation. Landstad compared it to saving a family heirloom from a burning house. He was convinced that ballads would have disappeared in the course of a few years. But the ballad genre did not die. Perhaps the survival of many folk songs is due to the prestige and status they received when people from the city started to show them interest and record them. They continued to be sung in their old surroundings, but they also found new fields in which to survive.

Artists had begun making use of the ballads as early as in the 1800s. Henrik Ibsen based some of his earliest dramas, such as *Gildet på Solhaug* (1856) and *Olav Liljekrans* (1857), on ballad material. Edvard Grieg composed arrangements of ballad melodies, and around the turn of the last century, Gerhard Munthe began illustrating the ballads in a sort of *art nouveau*-style. At the same time, the ballads themselves began to be more well-known among ordinary people. They found special use in three ways during the 1900s: as literature, as dance-songs and as a form of music.

Researchers and folklorists looked upon the ballads as literature. They had them published and commented upon as texts, while ballads were also studied in relation to the literature of the Middle Ages and included in reading books for school use and in anthologies of poetry.

The liberal organisation of youth that gained popularity around 1900 needed a dance-form that was not as erotically loaded as couple dancing was. Inspired by a book about the song dances on the Faeroe Islands, the author Hulda Garborg (1862–1934) travelled there in the summer of 1902 to learn about them. She returned home with great enthusiasm and began creating a Norwegian song-dancing tradition (*folkeviseleiken*) based on the Faeroese dances. The Norwegian form of dancing is, however, far more complicated than the Faeroese. This dance tradition has retained its popularity up to the present day and must be given much of the credit for the ballads being as well known as they are among today's Norwegians. The dancing songs differ somewhat from the traditional song style of the ballads: the rhythm must be more even for dancing, and it is thus impossible to adjust the rhythm to the text of individual stanzas as we can hear in old recordings of ballad songs.

The musical aspect of the ballads was especially conspicuous in Lindeman's editions of folk melodies. Many ballad tunes were published in *Fjældmelodier* («Mountain melodies»), and he also published a collection of arrangements for choir using texts from Landstad's *Norske Folkeviser*. The arrangements for piano published in Berggreen's *Norske Folkemelodier* also enjoyed great popularity. But it was only after the bass-baritone singer Thorvald Lammers went on tour in the 1890s with a programme of ballads that their melodies became known to other people than the groups of specially interested. Lammers naturally sang in an accepted European concert style to piano accompaniment. He did not have many successors although other vocalists did occasionally have ballads on their programmes. Ballads did not gain much popularity as music until after World War II when interest in folk music became more widespread.



Illustration from an instruction book on Norwegian song-dance

The ballad and the folk music revival

In the early 1900s ballads were seldom heard in public and if ballads were performed on the stage or the radio, they were almost always sung by classically schooled artists who performed them as arranged pieces of music.

Only in the post-war years did Norway's national broadcasting company begin playing recordings of traditional folk singers, and the first gramophone records of traditional recordings of ballads and other folk songs appeared in the 1950s.

In the 1960s and into the 1970s, a young generation began to be interested in folk music and a new type of vocalist appeared. These were more-or-less professional singers who had learned from the older traditional singers and who were eager to carry on that tradition. But some elements were changed when the song became professionalized. Whenever these singers performed for a modern audience, it was expected that they would create an old-fashioned sound. In addition they cultivated some traits that had been considered as being characteristic of the old songs. They embellished the song with melismata, under-defined intonation and uneven rhythms. Vocal folk music adapted itself to

the demands of our time and became an individual stylistic art or, more correctly perhaps, an alternative aesthetic.

Ballads have traditionally been performed as vocal solos without accompaniment. In the 1960s and -70s, groups with vocalists and musicians playing various folk instruments were formed. During the last few years, performances of ballads accompanied by medieval instruments have also become popular.

An important member of the vocal folk music scene is Agnes Buen Garnås. She comes from a family with strong folk-music traditions and has sung vocal folk music since her early youth. Kirsten Bråten Berg sings in the tradition of the Setesdal region of Agder County. Both Agnes Buen Garnås and Kirsten Bråten Berg have made recordings with jazz musicians. Agnes Buen Garnås has sung with Jan Garbarek and Kirsten Bråten Berg with Arild Andersen.

Tone Hulbækmo from Østerdalen in Hedmark County began singing as a purely folk vocalist, but has since developed on a broader front. The group Kalenda Maya, in which she participated, played medieval music and made use of their experience with this music when they made a recording of Norwegian ballads. Sinikka Langeland belongs to the younger generation of folk singers. Her mother is Finnish and comes from a region of Norway that has had a Finnish population. She plays the Finnish national instrument, the *kantele*, but is most interested in the Norwegian vocal tradition.

Remarkably enough, most folk singers are women. Arve Moen Bergset is, however, one exception. He belongs to the very youngest generation and released his first solo recording as a child. Other younger male vocalists include Halvor Håkanes and Jon Anders Halvorsen.

[Selected discography](#)

Agnes Buen Garnås and Jan Garbarek: *Rosenfole*. Kirkelig kulturverksted FXCD 83. 1989. One of Norway's foremost traditional vocalist sings ballads to jazz accompaniment by Jan Garbarek.

Agnes Buen Garnås: *Draumkvedet*. Kirkelig kulturverksted FXCD 50. 1992. *Draumkvedet* («The Dream Ballad») is so long that it fills an entire CD on its

own.

Kirsten Bråten Berg: *Min kvedarlund*. Heilo HCD 7087. 1993. Ballads and other folk songs. English commentary.

Arild Andersen and Kirsten Bråten Berg: *Arv*. Kirkelig kulturverksted FXCD 133. 1994. Ballads and other folk songs arranged and harmonized by Arild Andersen.

[Tone Hulbækmo et al] *Kalenda Maya: Norske middelalderballader – Norse ballads*. Kirkelig kulturverksted FXCD 82.1989. A representative collection of ballads accompanied by medieval instruments. English commentary but no translation of song texts.

Aurora borealis: *Harpa*. Grappa GRCD 4132. 1997. Variants of the ballad «Harpa» («The two sisters») from all the Nordic countries as well as a variant from England. The songs are accompanied by medieval instruments.

Det syng! Ballader på vandring. Grappa GRCD 4123. 1997. Five talented traditional vocalists sing ballads and other folk songs. The booklet of texts is in Norwegian only.

Sinikka Langeland: *Strengen var av røde guld. Middelaldervallader fra Solør*. Grappa GRCD 4136. 1997.

Ballads performed in the traditional style without accompaniment. English commentary.

Sinikka Langeland: *Lille Rosa – Kjærlighetsballader*. Grappa GRCD 4170. 2000. Ballads about love performed in traditional style to the accompaniment of the Finnish *kantele*. English commentary.

Jon Anders Halvorsen and Tore Bruvoll: *Nattsang*. Heilo 7194. 2004.

Literature

Blom, Ådel: *Norske mellomalderballadar 1: Legendeviser*. Oslo 1982

Child, Francis James: *The English and Scottish Popular Ballads*. Boston and New York 1882–1898.

Colbert, David: *The Birth of the Ballad*. Stockholm 1989

- Deutsche Volkslieder. Balladen.* 1935–
- Danmarks gamle Folkeviser.* København 1853–1976
- Jonsson, Bergt. R.: Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56. I *Sumlen: Årsbok för vis- och folkmusikforskning 1989*, p. 49–166. *Sumlen 1990–1991*, p. 163–458. *Sumlen 1992–1993*, p. 9–278.
- Landstad, M.B. *Norske Folkeviser.* Kristiania 1853
- Liestøl, Knut og Moltke Moe: *Norske folkevisor.* Folkeutgave. Kristiania 1920–1924
- Sveriges medeltida ballader.* 1–5. Stockholm 1983–2001
- The Types of the Scandinavian Medieval Ballads.* Ed. Bengt R. Jonsson, Svale Solheim and Eva Danielson. Oslo 1978.



Illustration to the ballad Lindormen by Gerhard Munthe

Redaksjon

Arbeidet med dette bokverket har halde på i mange år, og redaksjonen har auka gjennom perioden. Parallelt har det også vore arbeidd med publisering av ballademelodiane, og etter kvart blei dagens redaksjon etablert. Norsk visearkiv starta arbeidet med å kartleggje og finne fram til oppskrifter av balladetekstar på byrjinga av 1990-talet. Universitetet i Oslo vart ein samarbeidspartnar, og i 2008 opna det ei nettside, www.ballader.no, med fleire hundre tekstar og melodiar. Nettsida vart etter kvart lagt ned, men arbeidet med ei vitskapleg utgåve med mellomalderballadar heldt fram. I 2010 inngjekk visearkivet avtale med Norsk Folkeminnelag, som tok på seg å gi ut ballademelodiane i sin bokserie, og seinare same år fekk arkivet avtale med Det norske språk- og litteraturselskap om å leggje ut tekstane på deira e-bokportal bokselskap.no. Dette er bakgrunnen for at tekstane og melodiane er publiserte kvar for seg. I 2014 gjekk både Norsk

visearkiv og balladeprosjektet inn i Nasjonalbiblioteket, og arbeidet med balladane fekk fornya ressursar.

Redaksjon, balladetekstprosjektet

Ellen Nessheim Wiger, redaktør

Ellen Nessheim Wiger, fødd 1974, er cand.philol. i nordisk språk og litteratur frå Universitetet i Oslo. Ho har lang erfaring med vitskapleg tekstutgiving og digital publisering frå Universitetet i Oslo (Henrik Ibsens skrifter) og Det norske språk- og litteraturselskap (bokselskap.no). Ved Norsk visearkiv var ho tilsett i ei prosjektstilling som edisjonsfilolog med tilknytning til balladeprosjektet og er no tilsett som forskingsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket. Wiger har vore redaktør for e-bokportalen bokselskap.no sidan 2010. I tillegg til å vere redaktør har Ellen vore ansvarleg for tekstkodinga og publiseringa.

Velle Espeland

Velle Espeland, fødd 1945, er mag.art. i folkloristikk frå Universitetet i Oslo. Han var dagleg leiar av Norsk visearkiv frå det blei oppretta i 1983 og arbeider no som forskingsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket. Espeland førelas om viser, viseforskning og songaktivitet frå 1970 til 2002 ved Universitetet i Bergen og Universitetet i Oslo. Han har publisert ei rekkje artiklar og bøker. Espeland var den som i si tid tok initiativ til balladeprosjektet og har vore med gjennom heile prosjektperioden. Velle har skriva halvparten av innleiingane til dei ulike balladetypane, i tillegg til å leita fram oppskrifter av balladar og vurdere kva balladetypar dei høyrer til. Han har også bidrege med sin kompetanse om den internasjonale balladesjangeren.

Liv Kreken

Liv Kreken, fødd 1969, er utdanna økonom og pedagog. Ho har arbeidd med prosjektleiing og rådgjeving både i kulturbransjen og næringslivet, i tillegg til å ha erfaring som visesongar og organisator i visemiljøet. Ho var styreleiar for Norsk visearkiv frå 2003, og frå 2008 blei ho tilknytt arkivet som arbeidande styreleiar med administrasjon og søknadsskriving. Ho er no tilsett som forskingsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket. Kreken har vore prosjektkoordinator for arbeidet med balladetekstane og -melodiane, og har

administrert og samkøyrte dei to delane av prosjektet.

Maren Dahle Lauten

Maren Dahle Lauten, fødd 1984, har ein mastergrad i historie frå Universitetet i Oslo. Ho hadde blant anna erfaring med transkribering av tekstar frå Trolldomsbasen til Universitetet i Oslo, då ho i ein periode i 2012 var tilsett ved Norsk visearchiv og fullt engasjert i balladeprosjektet. Ho arbeidde då med transkribering, korrektur og koding av tekstane. Dahle Lauten er i dag tilsett som rådgjevar i Arkivverket i Oslo.

Børge Nordbø

Børge Nordbø, fødd 1977, er mag.art. i norrøn filologi frå Universitetet i Oslo. Han har omsett fleire islendingesoger, vore redaktør i Norsk Ordbok og i prosjektet Ludvig Holbergs skrifter, undervist ved Islands universitet og Universitetet i Bergen, er fagansvarleg i Store norske leksikon og språkkonsulent i NRK. Frå 2015 har han vore tilsett som forskingsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket og vore fullt engasjert i balladeprosjektet. I hovudsak har Nordbø arbeidd med transkripsjon av tekstar, men har også vore med på å finne fram materiale, koda og lese korrektur på både tekstar og innleingane til dei ulike typane.

Elin Prøysen

Elin Prøysen, fødd 1949, cand.philol. i nordisk språk og litteratur frå Universitetet i Oslo, med mellomfag i folkloristikk. Ho er også utøvande viseartist. Ved Norsk visearchiv var ho tilsett som edisjonsfilolog, og hovuddelen av arbeidet hennar der var knytt til balladeprosjektet. Ho arbeider no som forskingsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket. Ho har gitt ut fleire bøker med og om eldre viser, og i 2014 gav ho ut firebandsverket *Alf Prøysen: Viser og dikt* i samarbeid med Per Husby. Prøysen har arbeidd med transkripsjon, korrektur og koding av tekstar heilt frå innskrivingsarbeidet kom i gang på byrjinga av 2000-talet.

Astrid Nora Ressem

Astrid Nora Ressem, fødd 1961, er cand.philol. i musikkvitenskap frå Universitetet i Oslo, med mellomfag i folkloristikk. Ressem var musikkfagleg ansvarleg ved

Norsk visearkiv sidan 1996 og arbeider no som forskingsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket. Ho har publisert fleire fagartiklar om ballademelodiar og har vore medredaktør på fleire utgjevingar, mellom anna *Olea Crøger: Lilja bære blomster i enge* (2004), *Balladar & blue Hawaii* (2005) og *Tradisjonell sang som levende prosess* (2009). Ressem har vore redaktør for dei fire melodibanda og har generelt bidrege inn i tekstredaksjonen med sin kompetanse innan balladesjangeren.

Olav Solberg

Olav Solberg, fødd 1942, er professor emeritus i nordisk litteratur. Han har vore tilsett ved Høgskolen i Telemark og Universitetet i Oslo og har gitt ut mange artiklar og bøker om litterære og kulturelle emne, mellom anna doktorgradsavhandlinga *Den omsnudde verda : Ein studie i dei norske skjemteballadane* (1993) og, saman med Bengt R. Jonsson, «*Vil du meg lyde*» : *Balladsångare i Telemark på 1800-talet* (2011). Solberg har vore pådrivar for ei vitskapleg utgåve av balladar i Noreg i mange år, og saman med Velle Espeland er han ein av Nordens fremste ekspertar på balladar. Han har skrive halvparten av innleiingane til balladetypane og vore med på å vurdere kva oppskrifter som skal med, i tillegg til generelt å ha bidrege med sin kompetanse på fagfeltet.

Noter:

- [n1.](#) Jonsson, Bengt R., Svale Solheim og Eva Danielson 1978. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*. Oslo-Bergen-Tromsø. Universitetsforlaget.
- [n2.](#) Heggstad, Leiv og Hakon Grüner-Nielsen 1912. *Utsyn yver gamall norsk folkevisedikting*. Kristiania. Olaf Norlis Forlag.
- [n3.](#) *Sveriges medeltida ballader* 1–7 (1983–2001) bruker TSB-typologien. Eldre utgaver som *Danmarks gamle Folkeviser* I–IX (1853–1976), *Føroya kvæði*. *Corpus Carminum Færoensum* I–VI (1951–1972) og *Islenszk fornkvæði* 1–7 (1962–1970) bruker egne typenumre, men TSB-katalogen viser også til disse numrene.
- [n4.](#) For utdypende informasjon om balladesjangeren og typologisering, se Olav

Solbergs artikkel «Den norske balladen» og Velle Espelands artikkel «... all for his maiden fair» bak i boken.

[n5](#). Det digitale formatet gjør det imidlertid mulig å utvide utvalget ved en senere anledning.

[n6](#). Landstad, Magnus B. [1853] 1968. *Norske Folkeviser*. Oslo. Norsk Folkeminnelag/Universitetsforlaget

[n7](#). Bugge, Sophus [1858] 1971. *Gamle norske Folkeviser*. Oslo-Bergen-Tromsø. Universitetsforlaget.

[n8](#). Liestøl, Knut og Moltke Moe [1920–1924] 1958–1959. *Norsk folkediktning. Folkeviser I–II*. Ny utgåve ved Olav Bø og Svale Solheim. Oslo. Samlaget.

[n9](#). Artikkelen er ein lett omarbeida versjon av innleiingskapitlet i Jonsson, Bengt R. og Olav Solberg 2011. «Vil du meg lyde». *Balladsångare i Telemark på 1800-talet*. Oslo. Novus.

[n10](#). Artikkelen er tidlegare publisert i eit pensumkompendium for Universitetet i Oslo (2004) og på nettsidene til Norsk visearkiv.

Fagartiklar og tittelregister er lastet ned gratis fra bokselskap.no