universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Oralität bei der Vermittlung
von instrumentaler Volksmusik in Norwegen“

verfasst von / submitted by

Anna Lakowitsch, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 836
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Musikwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Ass. -Prof. Dr. Michael Weber

Danksagung

Ich möchte mich von Herzen bei meiner Familie bedanken, ohne die meine Studienzeit in Wien nicht möglich gewesen wäre.

Ebenso wichtig waren in dieser Zeit alle meine lieben Freundinnen, Freunde, Studienkolleginnen und Studienkollegen, die mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind, viele wertvolle Denkanstöße geliefert, aber auch vergnügliche Stunden bereitet haben.

Ganz besonders möchte ich mich bei all den lieben Menschen bedanken, die sich die Mühe gemacht haben, diese Arbeit auf ihre inhaltliche wie formale Richtigkeit zu überprüfen, als ich die Arbeit schon nicht mehr sehen konnte.

Ein herzliches Dankeschön geht auch an Herrn Ass.-Prof. Dr. Michael Weber, der sich bereiterklärt hat, mir bei diesem Projekt fachlich zur Seite zu stehen und mir dabei immer wieder wichtige Inputs gegeben und Verbesserungsvorschläge gemacht hat.

Ein ganz besonderer Dank geht auch an alle Studierenden, Lehrenden und anderen lieben Menschen, denen ich während meinem Auslandssemester in Norwegen begegnet bin und die mich durch ihre beeindruckende Musikkultur überhaupt zu diesem Thema inspiriert haben. Viele haben durch ihre bereitwilligen Auskünfte in persönlichen Gesprächen, E-Mails und Chats über den gesamten Verlauf des Arbeitsprozesses hinweg einen entscheidenden Anteil an den vorliegenden Ergebnissen. Die Zeit in Rauland hat mich sehr geprägt und dafür bin ich zutiefst dankbar.

Vorwort

Als eine aus Vorarlberg stammende, in Wien Musikwissenschaft studierende Bratschistin über die Besonderheiten der oralen Musikvermittlung in der norwegischen Volksmusiktradition zu schreiben, erscheint auf den ersten Blick vielleicht nicht ganz so naheliegend, weshalb ich die Motivation für diese Themenwahl in einigen Worten kurz erklären möchte.

Von der Blockflöte kam ich in meiner Jugend zur Bratsche, mit ihr ins klassische Symphonieorchester und schließlich zum Studium der Musikwissenschaft nach Wien. Fast gleichzeitig keimte auch ein gesteigertes Interesse für Norwegen und im Besonderen eine Faszination für das dortige Nationalinstrument, die Hardangerfiedel, auf. So begann ich parallel zur Musikwissenschaft Skandinavistik zu studieren und mich schwerpunktmäßig mit der norwegischen Sprache und Kultur auseinanderzusetzen; bereits zu diesem Zeitpunkt mit dem Hintergedanken, einmal ein Auslandssemester im Land der Fjorde und Wikinger absolvieren zu können.

Durch einen glücklichen Zufall wurde ich auf die *Universitetet i Sørøst-Norge* und deren Campus Rauland mit dem Schwerpunkt auf Volkskunst und -musik aufmerksam. Zwischen Januar und August 2018 konnte ich dann im tiefsten Telemark, einer der nach wie vor traditionsreichsten Regionen Norwegens, in eine ganz eigene, für mich bis dahin fast völlig unbekannte Volksmusikpraxis eintauchen und diese selbst praktisch in ihren Grundzügen erlernen.

Aus diesen Erfahrungen entwickelten sich unterschiedliche Fragestellungen, aus der sich schlussendlich die vorliegende am fruchtbarsten und nicht zuletzt für mich persönlich am interessantesten herauskristallisierte. So konnte ich noch während meinem regulären Aufenthalt in Rauland zahlreiche Interviews mit Lehrenden sowie Studienkolleginnen und Studienkollegen führen, Literatur sammeln und erste Interviews durchführen. Im Februar 2019 verbrachte ich noch einmal einige Wochen an diesem inspirierenden Ort, bevor ich mich dann in den folgenden Monaten voll und ganz an die Arbeit machen konnte.

„Når utgangspunktet er galest, blir resultatet originalest!“[1]

[1] Peer Findeisen, *Instrumentale Folklorestilisierung bei Edvard Grieg und Béla Bartók. Vergleichende Studie zur Typik der Volksmusikbearbeitung im 19. Versus 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1998 (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte, Band 2), S. 260. ÜdV: „Umso verrückter der Ausgangspunkt ist, desto origineller wird das Endergebnis.“.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 12

1.1. Nationalromantik – Renaissance der Volksmusik in Norwegen 15

1.1.1. Träger der Volksmusiktradition: *spelemannen* 21

1.1.2. Zentrum der Aktivität und Qualitätssicherung: *kappleiken und spelemannslaga* . 24

1.2. Tradition der Oralität in der norwegischen Volksmusikvermittlung 28

1.2.1. Verständnis der Akteure heute 31

2. Konzepte des Instrumentalunterrichts 33

2.1. Die Lehre bei einem Meister 37

2.2. Das *spelemannslag* 42

2.3. Musikschule & Universität 47

2.4. Das Lernen im Selbststudium nach Noten, Ton- und Videoaufnahmen 51

3. Ursachen für die Präferenz der Oralität als primäre Lehr- und Lernmethode 55

3.1. Der persönliche Kontakt zu einer lebenden Quelle 57

3.2. Das lokale Traditionsbewusstsein und dessen Bewahrung 60

3.3. Das Ideal der Variation und das Streben nach einem persönlichen Stil 66

3.4. Weitere Argumente für die Präferenz einer oralen Musikvermittlung 75

3.4.1. Festigung der Musik im Gedächtnis 75

3.4.2. *dansespelet* - das Spielen zum Tanz 76

3.4.3. Schlechte bis keine Erfahrungen mit Noten 78

3.4.4. Flexibilität in Bezug auf andere Genres und Traditionen 80

4. Aktuelle Entwicklungen und Medialisierung 82

4.1. Stellenwert und Nutze von Ton- und Videoaufnahmen 86

4.2. Der Gebrauch von Noten in der norwegischen Volksmusik 91

4.2.1. Vorbehalte gegenüber dem Gebrauch von Noten und ihre Gründe 96

4.2.2. Noten als Erinnerungsstütze 100

4.2.3. Verschriftlichung und Stellenwert der Volksmusiksammlungen 102

5. Resümee 108

6. Anhang 116

6.1. Eigene Erfahrungen 116

6.1.1. Aktive Teilnahme 116

6.1.2. Teilnehmende Beobachtungen 123

6.2. Transkriptionen der Interviews 125

6.2.1. Interviews mit norwegischen Studierenden, die Hardangerfiedel oder Violine als ihre Hauptinstrumente angeben 126

6.2.2. Interviews mit norwegischen Studierenden, die andere Volksmusikinstrumente als Hardangerfiedel oder Violine als ihr Hauptinstrumente angeben 143

6.2.3. Interviews mit Lehrenden an der Universität in Rauland 152

6.2.4. Interviews mit internationalen Studierenden, die in Rauland Volksmusik studieren 164

6.3. Abstract 170

7. Quellenverzeichnis 172

7.1. Selbstständige Schriften 172

7.2. Artikel in wissenschaftlichen Zeitschriften und Sammelbänden 174

7.3. Online Ressourcen 175

7.4. Interviews 176

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Die acht Campusse der Universitetet i Sørøst-Norge, Stand Juli 2019 (aus: *Offizielle Homepage der USN*: <https://www.usn.no/>, letzter Zugriff: 01.07.2019). 9

Abb. 2: Geigen- und Hardangerfiedelgebiete (aus: Goertzen, *Fiddling for Norway*, S. XII)..... 18

Abb. 3: Eine Hochzeit in Eidsfjord, Sogn og Fjordane. Die Gäste tanzen auf dem Weg zur Kirche. Malerei von Nils Bergslien 1892 (aus: Aksdal, *Trollstilt*, S. 14). 22

Abb. 4: Leichentanz, Zeichnung von Nikolai Astrup 1998 (aus: Aksdal, *Trollstilt*, S. 18). 23

Abb. 5: Die traditionelle Lernsituation, Malerei von Lars Osa (aus: Aksdal, *Trollstilt*, S. 34)..... 37

Abb. 6: Mögliche Stampf-Muster bei einem springar (aus: Bjørndal, *-og fela ho let*, S. 118)..... 93

Abb. 7: Ausschnitt aus dem springar Bjarne Herrefoss (aus: Omholt, „48 600 måter å spille en slått på“, S. 78)..... 97

Abb. 8: Plakat zum *vintervestival* 2018, Privates Foto des Plakats zum *vinterfestival* 2018. 121

Abb. 9: Plakat zur *Fashion Fesjå*. (aus: Plakat der *Fashion Fesjå* 2018, <https://visitrauland.com/raulandsakademiet/avslutningsdagar-ved-usn/poster-2-ff18/>, letzter Zugriff: 03.04.2019)..... 123

Abkürzungen und Begriffserläuterungen

ÜdV „Übersetzung der Verfasserin“. Da es sich bei den verwendeten Quellen fast ausschließlich um Literatur oder Gespräche in norwegischer Sprache handelt, habe ich diese selbst übersetzt. In den Fußnoten zu direkten Zitaten habe ich dies mit (ÜdV) gekennzeichnet.

USN *Universitetet i Sørøst-Norge*/*University of South-Eastern Norway*. Die Universität in Südost-Norwegen setzt sich aus acht verschiedenen Standorten in Südostnorwegen zusammen. Der Campus Rauland bildet dabei den kleinsten und westlichsten Standort mit nur 115 Studierenden, verteilt über die Bachelorstudien „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) und „*Folkekunst“* („Volkskunst“), sowie dem Masterstudiengang „*Tradisjonskunst*“ („Traditionskunst“). Rauland selbst umfasst nur rund 500 Einwohner, ist im Winter aber besonders für seine Skipisten und Langlaufloipen bekannt.[2]

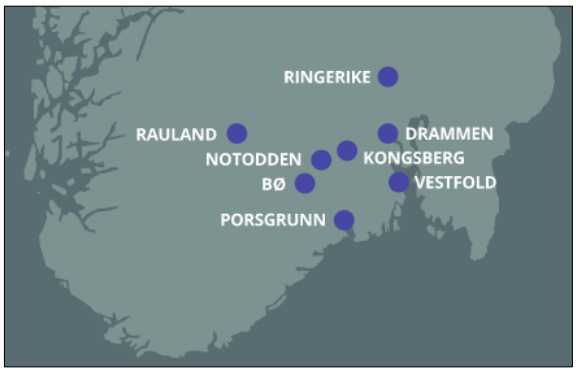

Abb. 1: *Die acht Campusse der Universitetet i Sørøst-Norge, Stand Juli 2019 (aus: Offizielle Homepage der USN: <https://www.usn.no/>, letzter Zugriff: 01.07.2019).*

Im Laufe der Arbeit werde ich einige Begriffe in ihrer norwegischen Originalform belassen, da es für diese teilweise keine adäquate, deutsche Übersetzung gibt. Im Folgenden werde ich diese kurz erläutern.

bygdedans wörtl. „Tanz vom Land“, Sammelbegriff für die alten Paartänze *springar, gangar, halling* und *rull*.[3]

gammeldans wörtl. „alter Tanz“, Bezeichnung jedoch irreführend, Sammelbegriff für europäische Modetänze *vals* (Walzer), *pols* (Polka), *masurka* (Maszurka) und r*einlender* (Rheinländer), welche im 19. Jahrhundert nach Norwegen kamen.[4]

[2] USN, „Rauland, et studiested fylt med lidenskap, inspirasjon og et unikt studentmiljø“, in: *Offizielle Homepage der USN*, <https://www.usn.no/hub/studietips/rauland-et-studiested-fylt-med-lidenskap-inspirasjon-og-et-unikt-studentmiljo-article223587-33288.html>, letzter Zugriff: 03.07.2019.
[3] Omholt, *Hardingfeleopplæring*, S. 13.
[4] Ebd.

gangar Schreittanz, Paartanz in einem 2/4-Takt oder 6/8-Takt notiert, traditionell ein Hochzeitstanz, wird heute aber zu allen Anlässen getanzt.[5]

halling wie der *gangar* in einem 2/4- oder 6/8-Takt, aber in höherem Tempo, Solotanz, akrobatische Elemente stehen im Vordergrund, Höhepunkt ist ein akrobatischer Sprung, bei dem ein in zwei Metern Höhe, an einer Holzstange hängender Hut mit dem Fuß heruntergeschlagen werden muss.[6]

kappleik regionaler Volksmusikwettbewerb für Instrumentalisten, Sänger und Tänzer. Es werden über zehn unterschiedliche Klassen angeboten, das Wertungsspiel findet öffentlich und vor einer mehrköpfigen Jury statt, überregional vergleichbares Beurteilungssystem. – *kappleik* (unbest. Sg.), *kappleiken* (best. Sg.), *kappleiker* (unbest. Pl.), *kappleikene* (best. Pl.).

landsfestival nationale Meisterschaften für nicht traditionelle Volksmusikinstrumente, Ablauf und Organisation wie beim *landskappleik*.

landskappleik nationale Meisterschaft der traditionellen Volksmusikinstrumente und Tänze. Findet einmal jährlich an wechselnden Orten statt. Qualifikation erfolgt durch sehr gute Ergebnisse an regionalen *kappleiker*. In Rauland fand der *landskappleik* bisher 1994 und 2001 statt.[7]

langeleik Bordun- oder Girffbrettzither, mit einer Melodie- und normalerweise sieben Bordunsaiten.

ornament als *ornament* wird in der norwegischen Volksmusik die Verzierung der Melodie durch einfache, Doppel- oder Trippelvorschläge, Nachschläge sowie Triller verstanden.[8]

skeive toner wörtl. „schiefe Töne“, meint Töne, die sich außerhalb der gleichschwebend temperierten Dur- und Moll-Skalen befinden. In der Beschreibung von trad. norw. Volksmusik ist hier oft die Rede von einer „floating tonality“.[9]

slått leitet sich ab von norw. *å slå* = (die Saiten) anschlagen; etwas in Bewegung setzen. Bezeichnet allgemein ein instrumentales Volksmusikstück zu dem getanzt werden kann, unabhängig von Länge, Alter oder Instrumentierung. Stücke, die nur zum Zuhören und nicht für den Tanz

[5] Findeisen, *Instrumentale Folklorestilisierung*, S. 37–39.
[6] Ebd., S. 66.
[7] Rebecca Egeland, *Treng vi eigentleg spelemannslag? Ein casestudie av seks spelemannslag i Telemark i lys av rekruttering, opplæring, sosial arena og institusjonalisering*, Masterarbeit Universitetet i Søraust-Noreg 2018, S. 44.
[8] Jon Jelmert, *Opplæring i hardingfelespel. Nybyrjarslåttar*, Valestrandsfossen: Osterøy Songelag 1996, S. 118.
[9] Ruth Anne Moen, *Folkemusikkformidling – noen sider ved problematikken omkring formidling av norsk folkemusikk, med Rogaland som utgangspunkt*, Magisterarbeit Bergen Lærerhøgskole 1990, S. 10.

gedacht sind, werden *lydarslåtter* bezeichnet[10] – *slått* (unbest. Sg.), *slåtten* (best. Sg.), *slåtter* (unbest. Pl.), *slåttern* (best. Pl.).

spelemann wörtl. „Spielmann", bezeichnet jegliche Art von Volksmusiker oder Volksmusikerin, unabhängig vom Instrument, auch Sänger und Sängerinnen werden so bezeichnet. Eine weibliche Form hat sich nicht durchgesetzt, *spelemann* steht heute für alle Geschlechter – *spelemann* (unbest. Sg.), *spelemannen* (best. Sg.), *spelemenn* (unbest. Pl.), *spelemennene* (best. Pl.).

spelemannslag wört. „Spielmannsgruppe", vergleichbar mit öst./dt. (Blas)Musikvereinen, lokale Gruppen, aber überregional organisiert – *spelemannslag* (unbest. Sg.), *spelemannslaget* (best. Sg.), *spelemannslag* (unbest. Pl.), *spelemannslaga* (best. Pl.).

springar wird als 3/4-Takt angegeben, die einzelnen Taktschläge sind regionsspezifisch jedoch sehr unregelmäßig, ebenso das Tempo. Die Musik ist stark verziert.[11]

torader zweireihiges, diatonisches Akkordeon.

tramp ein „Stampf", *å trampe* = stampfen. Die einzelnen Taktschläge der *slåtter* werden durch das Stampfen mit einem oder beiden Füßen markiert. Welche Schläge des Takts so angezeigt werden, hängt von der jeweiligen Tradition ab.

[10] Per Åsmund Omholt, *Hardingfeleopplæring – en analyese. Årsoppgave i musikkpedagogikk*, Stavanger: Rogaland Musikkonservatorium 1993, S. 12.
[11] Findeisen, *Instrumentale Folklorestilisierung*, S. 41–44.

1. Einleitung

Die Volksmusiktradition eines Landes ausschließlich auf einer gehörbasierten Form der Überlieferung aufzubauen war für mich, eine klassisch ausgebildete Bratschistin, seit ich mit der norwegischen Volksmusik in Berührung gekommen bin sehr faszinierend. „Wir haben nur eine mündliche Tradition, auf die wir uns stützen können, und diese ist wie wir wissen oft sehr launisch“[12], schrieb bereits Magne Myhren in *Fanitullen*.

Wie ist es möglich eine Musiktradition zu bewahren und weiterzugeben, ohne in der Vermittlung eine Form der Niederschrift oder Notation zu verwenden? Das war eine meiner größten Fragen, als ich im Januar 2018 nach Rauland kam, um dort Volksmusik zu studieren. Ich bekam schnell einige Teilantworten, als ich selbst begann Hardangerfiedel nur nach Gehör von Ragnhild Knudsen zu lernen. Dennoch blieben einige Unklarheiten, die mich über das ganze Konzept dieser Art der Instrumentalpädagogik und über ihre Vor- und Nachteile immer wieder reflektieren ließen. Diese Gedanken und das Interesse dafür, was für Erfahrungen meine Studienkolleginnen und -kollegen mit dieser Art des Instrumentalunterrichts bisher gemacht haben, führte zur Wahl dieses Themas für meine Masterarbeit.

Im Forschungsprozess kam ich schnell zum Schluss, dass beispielsweise ein bloßer Vergleich der beiden Lehrmetoden – nach Gehör oder mit Noten – im Zusammenhang mit der norwegischen Volksmusik wenig sinnvoll ist. Auf der einen Seite habe ich keine Studierenden oder Lehrenden gefunden, die norwegische *slåtter* ausschließlich mit Noten lernen und auf der anderen Seite hat die direkte Übermittlung von Angesicht zu Angesicht in der Volksmusikpraxis in Norwegen eine so hohe Wertigkeit und Tradition, dass diese Tatsache allein bereits interessant genug ist sich genauer damit auseinander zu setzen und zu hinterfragen, wie junge Musikerinnen und Musiker aktuell dazu stehen.

Der wissenschaftliche wie auch private Diskurs zur Oralität in der Vermittlung von Instrumentalmusik hat in Norwegen besonders mit den erweiterten Möglichkeiten und Problemen durch die Nutzung von Ton- und Videoaufzeichnungen in den letzten Jahrzehnten deutlich zugenommen. Hierzu erschienen auch einige Abhandlungen und wissenschaftliche Abschlussarbeiten, jedoch sind auch hier die jüngsten bereits rund zwanzig Jahre alt und bilden somit die aktuelle Situation nicht mehr hinreichend ab. Dementsprechend lohnend scheint eine Betrachtung des Felds anhand aktueller Beobachtungen und Erfahrungsberichte von

[12] Bjørn Aksdal & Sven Nyhus (Hrsg.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*, Oslo: Universitetsforlaget 1993, S. 285 (ÜdV).

jungen Akteurinnen und Akteuren der Szene. Ebenso findet sich, nach meinen Kenntnissen, keine vergleichbare Arbeit in deutscher Sprache.

Ziel dieser Arbeit ist es, auf Basis von schriftlichen Quellen, 19 Interviews sowie anhand persönlicher Erfahrungen und Beobachtungen, die im Zuge eines achtmonatigen Studienaufenthaltes in Norwegen entstanden sind, herauszufinden, was die traditionelle Lehrmethode der schriftlosen Weitergabe von Musik nach Gehör heute für einen Stellenwert unter jungen Musikerinnen und Musikern hat. Lernen sie überhaupt nur von lebenden Quellen oder nutzen sie auch Verschriftlichungen? Wie unterscheidet sich das Bild das in der Literatur gezeichnet wird, von dem, welches in der realen Musikpraxis anzutreffen ist? Weitere, zentrale Leitfragen sollen dabei sein: Wie wird die Volksmusik in Norwegen heute weitergegeben? Was sind die bevorzugten Techniken der Musikvermittlung? Wie unterscheiden sich diese im Hinblick auf die Aussagen in der Literatur, besonders in älteren Schriften? Bringen Ton- und Videoaufnahmen dabei eine Veränderung der Situation mit sich?

Da es mir besonders wichtig war, neben den Theorien, die in der norwegischen Literatur zur Oralität in der Volksmusikvermittlung zu finden sind, vor allem auch die Meinungen und Erfahrungen zeitgenössischer Akteurinnen und Akteure in meine Arbeit miteinzubeziehen, habe ich mich methodisch für die Durchführung von Interviews entschieden. Die ausgewählten Informantinnen und Informanten haben unterschiedlich lange Erfahrung mit dem Lernen von Musik nach Gehör und unterschiedliche Ziele in ihrem Musikschaffen, jedoch ist allen gemeinsam, dass sie zum Zeitpunkt der Interviews Volksmusik in Norwegen studierten oder lehrten und sich diese oral aneigneten.

Die durchgeführten Interviews entwickelten sich sehr unterschiedlich, je nachdem wie viel die befragten Personen von sich aus erzählten oder wie viel ich nachfragen musste. Die Fragen des vorgefertigten Leitfadens stellte ich nicht immer gleich, da sich einiges aus den Gesprächen heraus oft erübrigte. Mein persönliches Wissen oder Unwissen über die Personen, mit denen ich sprach, hatte mit Sicherheit Einfluss darauf, wie und was ich fragte und sicherlich auch darauf, was und wie die Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner antworteten. Eine sprachliche Barriere, da Norwegisch nicht meine Muttersprache ist, empfand ich nicht. Die Informantinnen und Informanten erschienen mir in ihren Antworten sehr frei, da sie in ihrer Muttersprache antworten konnten und viele sprachen auch in sehr breitem Dialekt, den sie auch im Austausch mit anderen Norwegerinnen und Norwegern verwendeten,

nur wenige schienen sich sprachlich etwas anzupassen und beispielsweise deutlicher und gewählter zu sprechen.

In den Interviews hat es sicherlich eine Rolle gespielt, wie gut mich die Interviewten kannten und was sie für eine Vorstellung davon hatten, was ich mit meinen Fragen herausfinden wollte. Es fiel mir auf, dass einige betonten, nichts Falsches sagen zu wollen oder nachfragten, ob sie nun schon das geantwortet hatten, was ich hören wollte. Andere schienen sich solche Gedanken nicht zu machen und antworteten meines Erachtens nach sehr ehrlich und ohne ihre Antworten mehrfach zu überdenken.

Ein Problem dieser Arbeit ist die begriffliche Abgrenzung von Tradition, Volks-, wie auch Kunstmusik. In einem entsprechenden Kapitel wird zumindest auf den Begriff der Tradition und dessen Bedeutung für einzelne, befragte Akteure und diese Arbeit im speziellen eingegangen. Es lässt sich wohl keine befriedigend-klare Trennung in Genres und Musikstile anstellen, zu global und vielschichtig sind die Musikschaffenden heute.

> Wir unterscheiden nicht mehr länger klar zwischen einer klassischen oder kunstmusikalischen Strömung auf der einen Seite und einer volksmusikalisch populären Strömung auf der anderen Seite. In der heutigen Gesellschaft ist das Bild von Musik sehr komplex und der Begriff klassische Musik herausfordernd.[13]

Im Laufe der Arbeit boten sich immer wieder einige sprachliche Herausforderungen, die besonders in der sinngemäßen Überführung der norwegischen Fachtermini ins Deutsche begründet sind. Aus diesem Grund habe ich mich dazu entschieden, einige Begriffe im Fließtext in ihrer norwegischen Originalschreibweise zu belassen, sie aber im voranstehenden Abschnitt „Abkürzungen und Begriffserläuterungen“ kurz zu erklären. In diesem Zusammenhang muss auch klargestellt werden, dass es sich bei der im Titel der Arbeit genannten Vermittlung nicht um eine Kulturvermittlung in dem Sinne handelt, wie sie beispielsweise im Konzertwesen oder in Schulen der Fall ist, sondern, dass hiermit die Weitergabe von Musik im Sinne eines pädagogischen Verhältnisses zwischen Lehrendem und Lernendem gemeint ist.

Es gilt überdies anzumerken, dass in der norwegischen Volksmusik die Hardangerfiedel und die Violine nach wie vor am weitesten verbreitet sind, dennoch beziehe ich mich in dieser Arbeit nicht ausschließlich auf die Vermittlungspraxis dieser beiden Streichinstrumente, sondern beziehe alle, heute in der Volksmusikpraxis gebräuchlichen Instrumente mit ein.

[13] Geir Salvesen, „Klassisk Musikk“, in: Jon Helge Sætre & Geir Salversen (Hrsg.), *Allmenn Musikkundervisning. Perspektiver på praksis*, Oslo: Gyldendal 2010, S. 91 (ÜdV).

Wenngleich sich durch die technischen Unterschiede der einzelnen Instrumente verschiedene Problemstellungen innerhalb des Lehr- und Lernprozesses ergeben können, findet die orale Musikvermittlung dennoch bei allen Instrumentengruppen Anwendung.

Die nun folgenden Abschnitte sollen einen historischen sowie sozio-kulturellen Kontext für den anschließenden Kern der Arbeit bieten.

1.1. Nationalromantik – Renaissance der Volksmusik in Norwegen

Für das norwegische Selbstverständnis bis heute prägend war die fast 500-jährige Fremdherrschaft durch Dänemark und Schweden. Durch die Kalmarer Unionsverträge von 1397 wurde Norwegen zu einer dänischen Provinz und kam erst nach „400 årsnatten“[14] („400 Jahre der Dunkelheit“) im Zuge des Kieler Friedens und der Versammlung von Eidsvoll am 17. Mai 1814, dem heutigen, norwegischen Nationalfeiertag, von Dänemark frei. Als ein Teil der dänischen Kriegsschulden fiel Norwegen jedoch wiederum an Schweden, schaffte es aber eine eigene Verfassung zu konstituieren und ein nationales Parlament, das *storting*, durzusetzen. Am 7. Juni 1905 kam es schließlich zur Auflösung der Personalunion mit Schweden und Prinz Carl von Dänemark wurde König Håkon VII. von Norwegen.[15]

Mit dem Zeitalter der Romantik setzte um 1800 in ganz Europa ein verstärktes Interesse für die traditionelle Volkskultur des eigenen Landes ein. Geprägt durch den deutschen Literaten und Theologen Johann Gottfried von Herder etablierten sich die Begriffe der Volkspoesie, als Gegenstück zur Kunstpoesie, sowie der Volkslied-Begriff.[16] Vom Volkslied sprach Herder erstmals 1773 in seinem Aufsatz „Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“.[17]

Jean-Jacques Rousseaus Appell „Zurück zur Natur!“ fand in Norwegen besonders großen Anklang, denn nachdem sich das Land, aus eigener Sicht, innerhalb der 400-jährigen Fremdherrschaft durch Dänemark in einem kulturellen Verfall befunden hatte, sollte die alte Bauernkultur nun als Basis für den Wiederaufbau der kulturellen, norwegischen Identität dienen. Dies führte zu einer gesteigerten Identifikation mit dem bäuerlichen Leben am Land, in den

[14] Bjørn Aksdal, „Hardingfela i kunstmusikken“, in: International Council for Traditional Music (Hrsg.), *23. Norsk Folkemusikklags skrifter [årets skrift]*, Bergen: Norsk Folkemusikklag 2009, S. 137.
[15] Findeisen, *Instrumentale Folklorestilisierung*, S. 251.
[16] Bjørn Aksdal & Klemet Anders Buljo & Anders Fliflet & Anton Løkken, *Trollstilt. Lærebok i tradisjonsmusikk*, Oslo: Gyldendal 1998, S. 21.
[17] Johann Gottlieb Herder, „Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“, in: ders., *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburg: Bey Bode 1773, S. 17.

Tälern und auf den Bergen. Entsprechend dem romantischen Gedankengut suchte der bürgerliche Mensch seinen Ursprung in seinen eigenen Wurzeln. Der Bergbauer, der im Einklang mit der Natur Lebende, wurde zum Ideal des ursprünglich Norwegischen stilisiert und mit ihm wurden die Märchen, Sagen, Gedichte und Musik zu Inspirationsquellen für das romantische Kunstschaffen. Es wurde eifrig begonnen, Instrumente und andere traditionelle Gegenstände sowie Transkriptionen von Volksmelodien und Bräuchen zu sammeln, um so ihren Reichtum für die Nachwelt zu erhalten.[18]

Besonders die Volksmusik wurde in dieser Zeit als nützliches Mittel des Ausdrucks einer genuin norwegischen Individualität angesehen und als ideale Basis für die Schaffung einer nationalen Kunst und des norwegischen Kulturlebens erachtet.[19] Besonders romantisch drückte dies Johannes Skarprud 1951 in einem Beitrag im *Spelemannsblad* aus:

> Folk music is a true sampling of the Norwegian folk character. It is Norwegian nature in its changing moods, with its mountainous country and sheltered valleys, wild waterfalls and still, dreamy fjords. It is the whisper of wind through leaves and cowbells ringing in mountain meadows and in home pastures that give melody to folk music.[20]

Die Volkskunst und die Volksmusik wurden jedoch nicht als selbstständige kulturelle Aussagen von Wert aufgefasst, sondern viel mehr als Rohstoffe, die bereit lagen um von Komponisten, Schriftstellern und anderen Eliten aufgenommen zu werden, um daraus Werke des nationalen Geistes zu schaffen. „Auch im Hinblick auf unsere Musik hat dieses Streben nach Nationalität sich schon längere Zeit wirksam gezeigt, indem man nämlich auf verschiedene Weise auf das gleiche Ziel hingearbeitet hat: die Entdeckung der Volksmusik für das Gebiet der Kunst.“[21]

Im Mittelpunkt des Interesses standen nun besonders die Hardangerfiedel und ihre *slåtter*. Als ein ausschließlich in Norwegen bekanntes, vorwiegend in den abgelegensten, traditionsreichsten Gebieten des Landes gebräuchliches Instrument wurde die Hardangerfiedel schnell zum Symbol der norwegischen Identität und zum Nationalinstrument ernannt.[22]

Das gesteigerte Interesse an der Volksmusik, besonders innerhalb der Städte, hatte eine deutliche Veränderung der Rolle des *spelemann* und seiner Musik zur Folge. Das Repertoire der

---

[18] Aksdal & Nyhus (Hrsg.), *Fanitullen*, S. 8.
[19] Ingrid Loe Dalaker, *Nostalgi eller nyskaping? Nasjonale spor i norsk musikk. Brustad, Egge og Groven*, Trondheim: Tapir Akademisk Forlag 2011, S. 43.
[20] Johannes Skarprud, „Norwegian Folk Music“, in: *Spelemannsbaldet* 6 (1951), S. 8–9.
[21] Harald Herresthal, *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*, Oslo: Universitetsforlaget 1993, S. 189.
[22] Aksdal, *Trollstilt*, S. 25.

spelemenn sollte nicht mehr nur primär aus dem *dansespel*, dem traditionellen Spiel zum Tanz bestehen, sondern wurde durch das künstliche *konsertspel*, ein nicht mehr primär tanzbares, als vielmehr konzertant-virtuoses, modernes Spiel erweitert. Die Musik wandelte sich somit teilweise von einer Gebrauchsmusik hin zur Konzertmusik. Von den neuen *konsertspelemenn*, wie diese nun genannt wurden, wurden nicht mehr länger gut tanzbare Rhythmen und ein großes *slåtter*-Repertoire verlangt, sondern vielmehr erwartet, dass sie die beliebtesten Konzertstücke kannten, diesen aber noch zusätzlich ihr persönliches, möglichst virtuoses Gepräge gaben. In dieser Zeit wurden daher viele *slåtter* massiv erweitert und umgeformt, sodass sie sich nicht mehr zum Tanz eigneten. Das Repertoire veränderte sich von traditionellen *danseslåtter* zu *lydarslåtter*, welchen man nur noch zuhören sollte und zu denen nicht mehr getanzt werden konnte. Weiters wurden Vokalstücke wie Lockrufe (*lokketoner*) als Potpourris auf die Hardangerfiedel übertragen.[23]

Besonders das „Bauerninstrument" Hardangerfiedel galt es konzerttauglich und für eine breite Masse interessant zu machen. Ein Projekt, welches in Zusammenarbeit des klassischen Violinvirtuosen Ole Bull und dem Volksmusiker Torgeier Augundsson, genannt *Myllarguten*, in der Mitte des 19. Jahrhunderts gelang.[24] Der Beginn der norwegischen Nationalromantik wird heute auch mit *Myllargutens* erstem öffentlichen Konzert auf einem klassischen Podium mit traditionellen *slåttern* in Christiania im Jahr 1849 angesetzt.[25]

Vorwiegend Hardangerfiedelspieler reisten nach *Myllargutens* Vorbild durch ganz Norwegen und traten mit virtuosen Werken im Konzertsaal auf. Die besten *konsertspillemenn* erlangten einen regelrechten Star-Status und lockten zahlreiche Besucher in ihre Konzerte. Bezugnehmend auf den Starkult im Rest von Europa wurde *Myllarguten* beispielsweise als der skandinavische Paganini beworben.[26]

Der Fokus auf die Hardangerfiedel war dabei eine Folge der Erhebung des Instruments zur Trägerin des musikalischen Erbes einer Nation und besonders zum nationalen Symbol als das genuin Norwegische[27], in einer Zeit, in der die Thematik der Nationsbildung ein übergeordnetes, nationales Projekt darstellte. Im Mittelpunkt des Interesses stand nicht nur das Instrument selbst, sondern vor allem seine Musik, die Spielmannstradition und alle damit

[23] Aksdal, *Trollstilt*, S. 25.
[24] Ebd., S. 24.
[25] Dalaker, *Nostalgi eller nyskaping?*, S. 289.
[26] Aksdal, *Trollstilt*, S. 25.
[27] Aksdal, „Hardingfela i kunstmusikken", S. 137.

verbundenen Sagen und mythischen Geschichten.[28] Bis heute rechtfertigt die Hardangerfiedel ihren Status als Nationalinstrument damit, „daß vergleichbare Instrumente in der jeweiligen Folklore der Nachbarländer Schweden und Dänemark nicht vertreten sind.“[29] Johannes Skarpruds Charakterisierung der Hardangerfiedel ist deutlich nationalromantisch geprägt, als er 1951 schrieb: „You can dance to an accordion or German fiddle; they have rhythm in them, but lack Norwegian feelings and beauty. They lack tradition; they’re not ours. It is the Hardanger fiddle that is Norway.“[30]

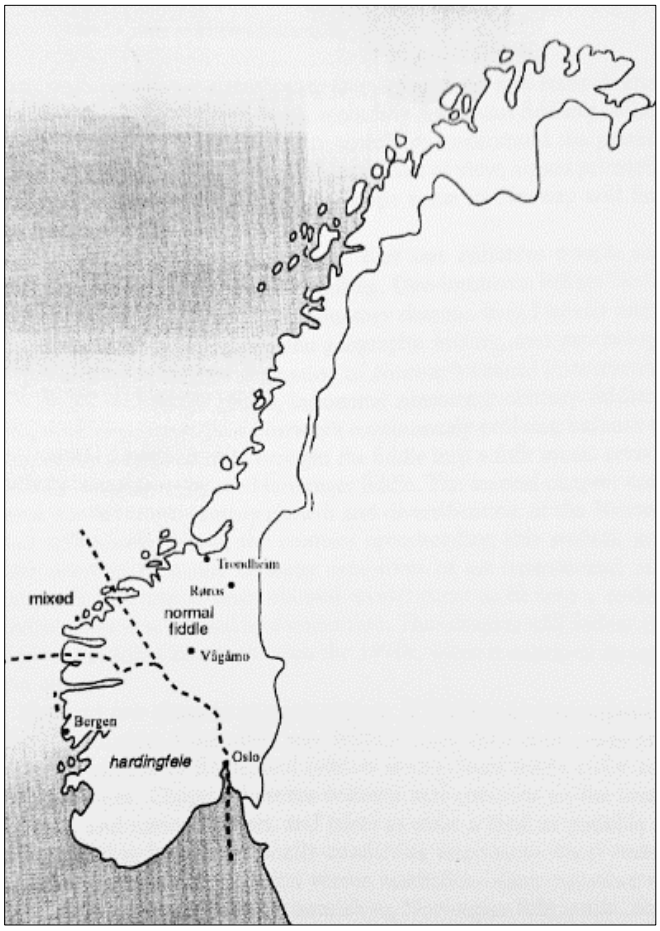

Abb. 2: *Geigen- und Hardangerfiedelgebiete (aus: Goertzen, Fiddling for Norway, S. XII).*

Ihre größte Verbreitung hat die Hardangerfiedel bis heute im Vestlandet rund um Bergen sowie in einigen Tälern des Østlandet in Südnorwegen wie in Telemark, Numedal, Hallingdal, Valdres, Setesdal, Hardanger, Nordhordaland und Sunnmøre. In Mittelnorwegen, Nordland und auf den Lofoten hat die Hardangerfiedel keine Verbreitung gefunden. Das *slåtter-*

[28] Aksdal, Bjørn: *Hardingfela. Felemakerne og instruments utvikling*, Bergen: Fagbokforlaget 2009, S. 206.
[29] Findeisen, *Instrumentale Folklorestilisierung*, S. 252.
[30] Skarprud, „Norwegian Folk Music“, S. 9.

Repertoire wurde hier einfach auf die Violine übertragen.[31] Wie auf der angefügten Abbildung zu sehen ist, kann ganz Norwegen in Geigen- und Hardangerfiedelgebiete eingeteilt werden, in einigen Grenzgebieten sind jedoch auch beide Instrumente gebräuchlich.[32]

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es zu großen gesellschaftlichen Veränderungen, welche vor allem Konsequenzen für die noch traditionell gepflegte Volksmusik in ländlichen Regionen hatte. Es etablierten sich neue Sitten und Arten des Zusammenkommens, was dazu führte, dass die Musik ihre starke Verankerung im Alltagsleben der Dörfer verlor. Aus dem Ausland kamen neue Instrumente, Melodien und Tänze und an vielen Orten wurden die traditionellen *slåtter* immer mehr verdrängt und als zu altmodisch abgetan. Zudem verschwanden die alten, ländlichen Märkte immer mehr und die Städte wurden zu den wichtigsten, aber oft fernen Umschlagsplätzen. Die negativste Auswirkung auf die lebende Musiktradition hatte aber die pietistische Strömung, die das Land im 19. Jahrhundert traf. Der Pietismus verurteilte jede Art der weltlichen Unterhaltung, weshalb der Tanz und das Hardangerfiedelspiel als eine der untugendhaftesten Dinge angesehen wurden, welche man betreiben konnte. In einigen Teilen des Landes starb in Folge dessen die Musik- und Tanztradition beinahe vollständig aus.[33]

Zum Ende der 1960er-Jahre kam es dann neuerlich zu einem Aufschwung der Popularität von Volksmusik. Diese Entwicklung vollzog sich jedoch nicht innerhalb der traditionellen, ländlichen Gebiete, sondern vielmehr innerhalb der Städte und unter den dortigen Jugendlichen. Als Auslöser für diese verstärkte Hinwendung zur eigenen, traditionellen Kultur werden zum einen die Studentenaufstände 1968 in Paris und zum anderen die Volksabstimmung für einen Beitritt Norwegens zur EU 1972, welche negativ ausfiel und mit dem Slogan „Nei til salg av Norge!“[34] („Nein zum Verkauf von Norwegen!“) propagiert wurde, gesehen. Diese gemeinsame, nationale Entscheidung zur Wahrung der Eigenständigkeit, ein Zustand der für die Norweger nach fast 500 Jahren unter dänischer und schwedischer Herrschaft etwas nach wie vor sehr wertvolles war, führte gepaart mit dem ideologischen Gedankengut der Studentenaufstände aus Paris zu einem deutlich erstarkten Interesse für das „echte und typisch norwegische“, etwas das, wie schon in der Nationalromantik, zu einem großen Teil

[31] Findeisen, *Instrumentale Folklorestilisierung*, S. 47.
[32] Chris Goertzen, Fiddling for Norway. Revival and Identity, Chicago: The University of Chicago Press 1997, S. XII.
[33] Aksdal, *Trollstilt*, S. 23–24.
[34] Gunnar Stubseid, *Frå Spelemannslære til Akademi. Om folkemusikkopplæring i Norge, med hovudvekt på slåttemusikken på hardingfele*, Bergen: Forlaget Folkekultur 1992, S. 116.

mit der Kultur der Landbevölkerung in Verbindung gebracht wurde.[35] Zahlreiche neue Einspielungen wurden herausgegeben, neue *kappleiker* und Festivals entstanden. Experimentelle, neue Ensembles formierten sich, im *fusjonisme* (Fusionismus) wurde sich an der Vermischung von Stilen und Kulturen versucht, aber auch das Interesse an den ältesten bekannten, jedoch fast vergessenen Musikinstrumenten stieg in Form des *nytradisjonalisme* (Neutraditionalismus). Besonders populär wurde eine Reihe neu gegründeter *gammeldansorchester*, welche traditionelle Musik aufgriffen, diese aber neu instrumentierten und arrangierten und ihr damit zu Popularität innerhalb einer breiten Publikumsschicht verhalfen. Einen vergleichbaren Aufschwung erfuhren traditionelle Weisen und Balladen.[36]

Durch den Einsatz von Volksmusik und Volkstanz während der Eröffnungsfeier zu den Olympischen Spielen 1994 in Lillehammer erlebte die Volkstradition einen neuerlichen Aufschwung und eine gesteigerte Präsenz in Zeitungen und anderen Medien war die Folge.[37]

Was genau das Nationale in der norwegischen Musik ist, darüber wird schon seit der Romantik rege diskutiert. So formulierte beispielsweise der Komponist Rikard Nordraak, der unter anderem bereits mit achtzehn Jahren die Melodie für die Nationalhymne „Ja, vi elsker dette landet" („Ja, wir lieben dieses Land") geschrieben hatte, folgende Kompositionsanweisung: „Das Nationale besteht nicht darin, etwa Halling- oder Springtänze zu komponieren wie unsere Väter. Das ist chinesisch. Nein, vielmehr baue ein Haus aus all diesen kleinen Bausteinen und wohne darin."[38]

Die bis heute nach wie vor lebendigste Volksmusikpflege findet sich in der Region Telemark im Süden Norwegens.[39] Viele heute legendäre Spielleute wie Torgeier Augundsson, besser bekannt als *Myllarguten*, Håvard Gibøen und Knut Buen stammten und wirkten in dieser Region. Ebenso stammen die bedeutendsten Hardangerfiedelbauer des modernen Hardangerfiedeltyps, Jon, Olav und Erik Helland, Olav K. Venaas und Knut K. Steintjønndalen, aus dieser Region und in Bø wurde zudem der erste *kappleik* abgehalten. Heute findet sich hier auch auf gesamt Norwegen betrachtet die höchste Dichte an *spelemannslaga* und

[35] Aksdal, *Trollstilt*, S. 37.
[36] Ebd., S. 38.
[37] Ebd., S. 39.
[38] Aksdal, *Hardingfela*, S. 209.
[39] Das *Fylke* Telemark umfasst eine Gesamtfläche von 15.296 km² und 173.318 Einwohnern. Die Provinzbezeichnung *Fylke* entspricht einem österreichischen oder deutschen Bundesland. Sten Lundbo & Svein-Gunnar Selland, „Telemark" in: *Store norske leksikon*, <https://snl.no/Telemark>, letzter Zugriff: 11.06.2019.

danselaga sowie die meisten *kappleiker*. Auch die Abteilung für Volksmusik der *Universitetet i Sørøst-Norge* befindet sich in Rauland, in Telemark.[40]

Die Hardangerfiedel und die gewöhnliche Violine sind nach wie vor die beliebtesten Volksmusikinstrumente Norwegens. Daneben werden aber auch die Maultrommel, die *langeleik* und verschiedene Flöten gespielt. Auch das Singen und Tanzen sind wichtige Bestandteile der Tradition, welche weiterhin vielerorts praktiziert werden. Die Bezeichnung *folkemusikar* („Volksmusiker") schließt sowohl Instrumentalisten als auch Tänzer und Sänger mit ein.[41]

1.1.1. Träger der Volksmusiktradition: *spelemannen*

Seit im 18. Jahrhundert ein gesteigerter Diskurs zur norwegischen Volksmusiktradition einsetzte, stand von Beginn an das Spielmannswesen und im Besonderen die *spelemenn* als Träger dessen im Mittelpunkt der Betrachtungen.[42] Seinen Ursprung nimmt der *spelemann* in den bereits seit dem Mittelalter herumreisenden Berufsmusikern, welche *lekare* („Spieler") genannt wurden. Der Begriff *spelemann* taucht in nordischen Schriftquellen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts regelmäßig auf und scheint sich bereits zu dieser Zeit auf einen Musiker zu beziehen, der ein Streichinstrument spielt. Beschrieben werden unterschiedliche, mittelalterliche Fiedelinstrumente aber auch Geigen. Mit dem Ende des 17. Jahrhunderts bezeichnet der *spelemann* bereits vorwiegend einen Geiger, welcher bei folkloristischen Tanzfesten und anderen gesellschaftlichen Anlässen für die musikalische Unterhaltung verantwortlich ist. [43]

Die Ursprünge der nordischen Spielmannsmusik finden sich in der galanten Tanzmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa. Beliebt waren thematisch klar konnotierte Melodien wie Wanderlieder, Brautmärsche oder Tafellieder, aber auch polnische Tänze, der englisch beeinflusste Kontratanz und barocke Modetänze wie das Menuett. Bis heute finden sich zahlreiche Elemente der Barockmusik in der Volksmusik in Norwegen, so beispielsweise

[40] Ola Kai Ledang & Hans Magne Græsvold & Bjørn Aksdal, „hardingfele", in: *Store norske leksikon*, <https://snl.no/hardingfele>, letzter Zugriff: 11.06.2019.
[41] Egeland, *Treng vi eigentleg spelemannslag?*, S. 14.
[42] Ebd., S. 254.
[43] Gregor Andersson, *Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden. Aus dem Schwedischen von Axel Bruch, Christine von Bülow und Gerlinde Lübbers*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2001, S. 166.

die Scordaturatechnik, die Ornamentierungs- und Improvisationspraxis sowie die Weiterentwicklung einiger Musikinstrumente.[44]

Ein guter *spelemann* musste ein Standardrepertoire an Melodien beherrschen, welches mit den bestimmten Bestandteilen der unterschiedlichen Festivitäten, wie beispielsweise der Bauernhochzeit, verknüpft wurde. Daneben sollte er noch weitere Instrumente beherrschen, möglichst ein Blasinstrument neben der Geige.[45]

Besonders der Sommer war für die meisten *spelemenn* eine hektische Zeit, da während dieser Jahreszeit die meisten Hochzeiten stattfanden. Zu keiner Hochzeit durften ein Küchenchef, ein Zeremonienmeister sowie ein *spelemann* fehlen. Seit dem 17. Jahrhundert waren die Violine und die Hardangerfiedel die typischen Hochzeitsinstrumente, am Ende des 18. Jahrhunderts kam zusätzlich die Klarinette hinzu.[46]

Abb. 3: *Eine Hochzeit in Eidsfjord, Sogn og Fjordane. Die Gäste tanzen auf dem Weg zur Kirche. Malerei von Nils Bergslien 1892 (aus: Aksdal, Trollstilt, S. 14).*

[44] Andersson, *Musikgeschichte Nordeuropas*, S. 169.
[45] Ebd., S. 166.
[46] Aksdal, *Trollstilt*, S. 13.

Es lag in der Verantwortung des *spelemann*, die einzelnen Teile der Zeremonie zu kennen und diese musikalisch passend und entsprechend der lokalen Tradition zu unterstützen. So gab und gibt es Stücke für Zuhause die das Ankleiden der Braut, den Gang oder zu meist die Fahrt mit einem Boot oder Kutsche zur Kirche, sowie die einzelnen Speisen des Hochzeitmahls begleiten. Die *slåtter* tragen dementsprechende Namen: *Bruremarsj* („Brautmarsch"), *Grautslåtten* („Eintopf-*slått*"), *Supleken* („Suppenspiel") oder *Når ponsen kjem* („Wenn der Punsch kommt"). Für den Hochzeitstanz soll ein besonders gut tanzbares Stück erklingen. Traditionell handelt es sich dabei um *pols, springar* oder *gangar*, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts hielt aber auch der Walzer Einzug ins Repertoire der Hochzeitstänze. Die Hochzeitsfeierlichkeiten können traditionell bis zu drei Tage andauern. Der *spelemann* erhielt für sein Engagement keine feste Bezahlung, sondern bekam seine Entlohnung auf Basis dessen, wie gut seine Musik der Hochzeitsgesellschaft gefallen hatte. Heute wird die Bezahlung für die Hochzeitsmusiker gewöhnlich im Vorhinein vereinbart.[47]

Auch zur Totenwache und bei Begräbnissen war die Volksmusik ein fester Bestandteil. Besonders in älterer Zeit wurde der Sarg der verstorbenen Person oft für einige Tage in deren Haus aufgebahrt, sodass sich die Verwandten und Bekannten von der Verstorbenen oder dem Verstorbenen verabschieden konnten. Es war üblich, dass in dieser Wachstube nachts gesungen, getanzt und getrunken wurde. Wenn ein *spelemann* in der Gegend war, wurde dieser engagiert, um aufzuspielen.[48]

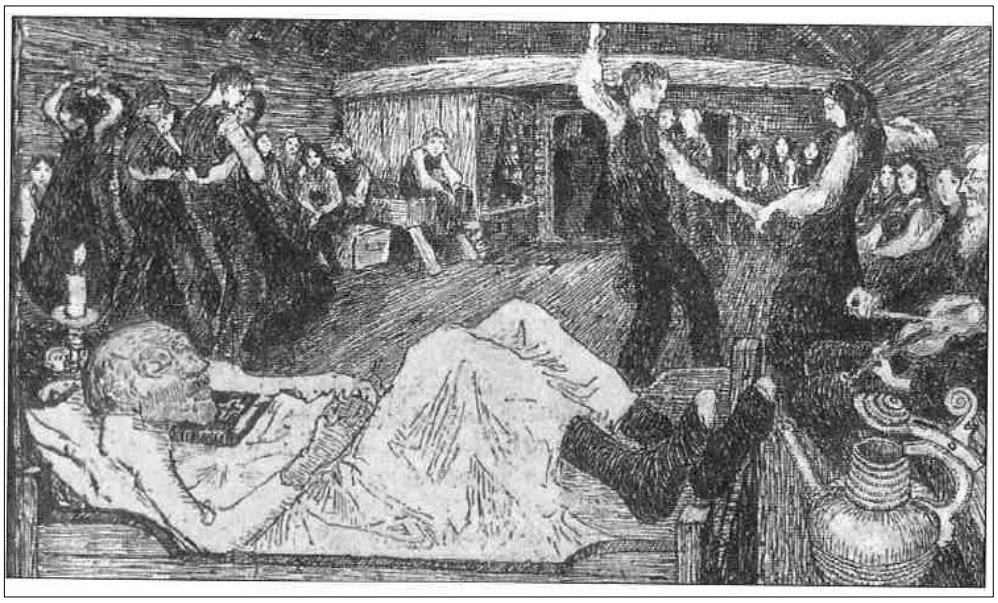

Abb. 4: *Leichentanz, Zeichnung von Nikolai Astrup 1998 (aus: Aksdal, Trollstilt, S. 18).*

[47] Aksdal, *Trollstilt*, S. 13–16.
[48] Ebd., S. 18.

Traditionelle Märkte stellten einen wichtigen Treffpunkt für *spelemenn* aus ganz Norwegen dar. Die größten, jährlich stattfindenden waren der *Lærdalsmarknad, Røldalsmarknad* und *Kongsbergmarken*, welche zwischen acht bis zehn Tage andauerten.[49] Dort konnte man neue Instrumente und Saiten erwerben, sowie selbst Geld durch das Spielen zum Tanz oder in konzertanter Form verdienen. Dementsprechend waren die Märkte wichtige Orte der Verbreitung von *slåttern* aus unterschiedlichen Teilen des Landes. Auf den Märkten konnte es auch zu Wettspielen kommen, die durch das Urteil der umstehenden Menschen entschieden wurden.[50]

Obwohl die *spelemenn* in der alten Bauerngesellschaft eine fixe Rolle im Brauchtum und zur Unterhaltung im Alltag hatten, war ihr Dasein keineswegs einfach. Sie wurden für ihre Fertigkeiten zwar bewundert und waren auch als Künstler angesehen, dennoch zählten sie zur niedrigsten Gesellschaftsschicht, da sie selten einen festen Wohnsitz hatten und von Gelegenheitsarbeiten leben mussten.[51]

Wie für die Hardangerfiedel finden sich je nach Dialekt und regionalem Sprachgebrauch auch für den *spelemann* verschiedene norwegische Schreibweisen: *spelmann, spillemand, felar, spelar* oder die Kombination *felespelar*. In der neueren Zeit wurde auch versucht, Bezeichnungen wie *spelekvinne* oder *spelejente* („Spielfrau", „Spielmädchen") zu etablieren, jedoch ohne Erfolg. Gegen die fest verankerte Bezeichnung *spelemann* konnte sich bisher noch keine Gleichstellungsbestrebung durchsetzen.[52]

1.1.2. Zentrum der Aktivität und Qualitätssicherung: *kappleiken* und *spelemannslaga*

Die zunehmende Industrialisierung und eine damit verbundene Landflucht hatte weitgreifende gesellschaftliche Veränderungen am Ende des 19. Jahrhunderts zur Folge, welche sich auf die Spielmannstradition auswirkten. So verschwanden nach und nach die Wettspiele auf den Märkten und eine Veränderung des Repertoires setzte mit zunehmend konzertanten Aufführungen der Volksmusik ein. Zusätzlich kamen aus dem Ausland Tänze wie Walzer, Polka, Mazurka und Rheinländer und mit ihnen das Akkorden sowie zusätzliche Begleitinstrumente wie die Gitarre, die Zither oder das Harmonium nach Norwegen. Viele befürchteten, dass die alte, traditionelle Volksmusik verschwinden und die Fiedel durch das

[49] Stubseid, *Frå Spelemannslære til Akademi*, S. 24.
[50] Aksdal, *Trollstilt*, S. 20.
[51] Ebd., S. 24.
[52] Håkon Asheim & Gunnar Stubseid, *Ole Bull og folkemusikken*, Bergen: Vigmostad & Bjørke 2010, S. 15.

Akkordeon ersetzt würde. Um dieser Entwicklung entgegenzuwirken, tat sich 1875 in Hallingdal eine Gruppe, die sogenannten *Hallingluren*, zusammen, welche sich zum Ziel setzten, besonders die alten, am ehesten vom Aussterben bedrohten Instrumente wie *lur* (Naturtrompete), *bukkehorn* (Widderhorn) und *langeleik* (Griffbrettzither), zu bewahren und ihre Musiktradition weiterzuführen. Gemeinsam mit *Den Norske Turistforening* arrangierten die *Hallingluren* auch einige Wettbewerbe, genannt *kappleiker,* für diese Instrumente in Hallingdal und Valdres.[53]

Die Idee, durch Musizierwettbewerbe das Interesse an älterer Volksmusik zu bewahren, erreichte auch die Hardangerfiedelszene und resultierte 1888 im ersten *kappleik* für Hardangerfiedel in Bø in Telemark. Das Arrangement war ein großer Erfolg, woraufhin in den folgenden Jahren in ganz Telemark immer mehr *kappleiker* ausgetragen wurden. 1917 wurde dann der bis dahin nördlichste *kappleik* in Trondheim veranstaltet. In dieser Zeit traten auch gewöhnliche Violinen an, diese mussten sich jedoch zumeist den Hardangerfiedelspielern geschlagen geben. Der deutliche Vorzug der Juroren der Hardangerfiedel gegenüber der Violine führte dazu, dass immer mehr Violinisten auf die Hardangerfiedel umstiegen.[54] Zum *landskappleiken* 1924 in Molde traten Violine und Hardangerfiedel erstmals in zwei getrennten Klassen an. Zusätzlich entstand eine eigen Klasse für ältere Volksmusikinstrumente. Erst 1955 erhielt auch die Vokalmusik die Möglichkeit, sich beim *landskappleik* zu präsentieren.[55]

Die finnische Ethnomusikologin Ann-Mari Häggman spricht in ihrem Beitrag „Von nationaler Musik zur Weltmusik“ dem Spielmannswettbewerb eine wichtige Rolle zu:

> Die Bedeutung der Spielmannswettbewerbe für die Existenz und Weiterentwicklung der Volksmusik kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Hier stand der einzelne *spelemann* im Rampenlicht, er trat als Künstler und als Träger wertvollen Kulturlebens auf. Dadurch erhielt auch die Volksmusik ihre Virtuosen, die sich bei Podiumskonzerten und in der Tagespresse hervortraten.[56]

Als direkte Reaktion auf die Norwegisierungbestrebungen im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde 1896 das *Norges Ungdomslag* gegründet. Ihr Fokus lag besonders auf der Erhaltung der Volkstänze. 1923 wurde aus ihren Reihen das *Landslaget for Spelemenn* (LfS), also eine nationale Vereinigung für *spelemenn,* unter dem Vorsitz von Arne Bjørndal in Bergen gegründet. Ab 1953 erhielt das LfS jährlich eine staatliche Förderung zur finanziellen

[53] Aksdal, *Trollstilt*, S. 27.
[54] Ebd., S. 28.
[55] Ebd., S. 29.
[56] Findeisen, *Instrumentale Folklorestilisierung*, S. 180.

Unterstützung von Kursen und der Anschaffung von Instrumenten innerhalb der *spelemannslaga*.[57] Bereits bevor diese überregionale Organisation der Spielmannstradition in Gang kam, begannen sich *spelemenn* lokal zu sogenannten *spelemannslaga* zusammenzuschließen. Zu Beginn dienten diese Gruppen hauptsächlich der Organisation gemeinsamer Interessen der *spelemenn*, aber auch das Musizieren als Gruppe wurde immer stärker kultiviert. Ab 1957 konnten die *spelemannslaga* in der Kategorie *lagspill* („Gruppenspiel") auch am *landskappleik* teilnehmen.[58] Für alle anderen Instrumente und im Besonderen für das Akkorden und seine *gammeldansmusikk* wurde in den 1980er-Jahren das erste *landsfestival*, unter der Leitung des *Landslaget for Spelemenn* veranstaltet.[59]

Der *spelemann* und Lehrer Jon Stuvøy vertritt die Meinung, dass für die Erhaltung der Volksmusiktradition ein geregeltes Unterrichtsangebot nicht ausreichend ist. Es müsse vielmehr eine Szene geschaffen werden, in der die Musik, der Gesang und der Tanz gepflegt werden können.[60] Durch die zahlreichen *spelemannslaga* erhalten die Volksmusiker in Norwegen eine vitale Volksmusikszene, welche vom Zusammenspiel und dem Lernen voneinander lebt. Die Volksmusikwettbewerbe sind dabei ein wichtiger Ansporn für engagierte Musizierende, die ihre Fertigkeiten und ihr Wissen über eine bestimmte Traditionslinie demonstrieren wollen. Diese Zusammenkünfte halten dabei nicht nur die Volksmusikszene aktiv, sondern sorgen auch für hitzige Diskussionen über die Resultate und für einen angeregten Austausch von *slåttern* zwischen Jung und Alt. Für viele Volksmusikstudierende ist es ein starker Anreiz, an *kappleiker* und anderen Wettbewerben teilnehmen zu können und so andere Orte, Musikerinnen und Musiker und deren Musik kennenzulernen.[61] So beschreibt auch Anne Svånaug Blengsdalen, dass die Teilnahme an *kappleiker* sehr früh ein Thema während ihrem Unterricht bei Gunnar Dahle gewesen ist. „Die Dahle-Tradition sollte hinaus in die Welt."[62]

Kappleiker werden heute das ganze Jahr über, besonders aber in den Sommermonaten in ganz Norwegen veranstaltet und stellen einen wichtigen Ort des Austausches für *spelemenn*, Tänzer und Sänger dar. Höhepunkt des Jahres ist der *landskappleik*, der an jährlich

[57] Stubseid, *Frå Spelemannslære til Akademi*, S. 113.
[58] Aksdal, *Trollstilt*, S. 28–29.
[59] Ebd., S. 30.
[60] Johan Vaa, „Jon Stuvøy (1915-2003) og folkemusikkopplæringa i Telemark", in: *folkemusikk. Tidskrift for folkemusikk og folkedans* 3 (2015), S. 81.
[61] Interview 5, am 14. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 134 (ÜdV).
[62] Anne Svånaug Blengsdalen, „Gunnar og eg. Om hardingfeleopplæring før og no", in: Johan Vaa (Hrsg.), *Årbok for Telemark 2014*, Vinje: Telemark Mållag 2014, S. 34.

wechselnden Orten veranstaltet wird und bei dem über den Zeitraum von bis zu einer Woche über 1000 Teilnehmerinnen und Teilnehmer gegeneinander antreten. Da für diese nationale Meisterschaft eine Qualifikation in Form von guten Platzierungen und Siegen bei *kappleiken* im abgelaufenen Jahr erforderlich ist, präsentieren sich den oft bis zu 10.000 Zuschauern nur die aktuell besten Volksmusiker- und -tänzer des Landes. Beim 120. *landskappleiken* in Vågå vom 26. bis 30. Juni 2019 konkurrierten rund 1000 *spelemenn*, Sängerinnen und Sänger sowie Tänzerinnen und Tänzer in 39 verschiedenen Klassen gegeneinander. Herausragend war in diesem Jahr, dass mit Vilde Westeng erstmals eine Frau eine der vier *Halling*-Klassen gewann[63]. Am prestigeträchtigsten ist nach wie vor der Gewinn der Hardangerfiedelklasse.[64] Der Sieger oder die Siegerin erhält hier den sogenannten *kongepokal*, einen Ehrenpreis des norwegischen Königs, welcher zu meist persönlich von einem Mitglied der königlichen Familie überreicht wird. [65]

Die Juryurteile der Wettbewerbe werden in der Volksmusikszene rege diskutiert, gleichzeitig sind sie normgebend für die Entwicklung der Musik, da sie festlegen, was musikalisch und qualitativ anzustreben ist und somit auch immer wieder für Moden in der Musik sorgen. So lässt sich beobachten, dass besonders die *slåtter*, welche der Sieger oder die Siegerin des *landskappleik* gespielt hat, in den folgenden Monaten zumeist an Popularität gewinnen und landesweit gespielt werden. [66]

Die *kappleiker* wurden von den Strömungen des *fusjonisme* und des *nytradisjonalisme* in den 1970er-Jahren nur wenig beeinflusst. Der Fokus lag und liegt bis heute auf dem Solospiel, erweitert durch den Sologesang und dem Gruppenspiel durch die *spelemannslaga*, welche bei *kappleiker* nur als Streichergruppen auftreten. Gemischte Gruppen aus unterschiedlichen Instrumenten sind nur beim *landsfesitval* zulässig.[67]

[63] FolkOrg, *Resultate landskappleiken in Vågå, 26.-30. Juni 2019*, <https://resultat.folkorg.no/klasser/?kid=43>, letzter Zugriff: 30.06.2019.
[64] Aksdal, *Trollstilt*, S. 30.
[65] Ragnhild Knudsen, „Norsk Folkemusikk. Tradisjoner og Terskler“, in: Jon Helge Sætre & Geir Salversen (Hrsg.), *Allmenn Musikkundervisning. Perspektiver på praksis*, Oslo: Gyldendal 2010, S. 138.
[66] Knudsen, „Norsk Folkemusikk. Tradisjoner og Terskler", S. 138.
[67] Aksdal, *Trollstilt*, S. 38.

1.2. Tradition der Oralität in der norwegischen Volksmusikvermittlung

Jede Wissenschaft sucht nach eindeutigen Definitionen, um die Inhalte und Charakteristika ihres Faches zu erklären, jedoch ist es in vielen Bereichen und speziell in der Musik oft nicht so einfach, eine einzige Definition zu finden, um bestimmte Phänomene, wie Genre, Stil, Geschmack, Musikpräferenzen, usw. zu definieren. Auch im Bereich der Volksmusik hat es in den letzten Jahrzehnten viele Versuche gegeben, eine Definition für die Volksmusik in Norwegen und ihre Eigenheiten zu finden. „Eine wichtige Ursache für die Uneinigkeit in der Definition des Traditionsbegriffs, liegt darin begründet, dass es keine natürlichen Abgrenzungen gibt. Der Begriff Volksmusik kann je nach Zeit, Ort und Milieu unterschiedlich aufgefasst werden."[68] Ruth Anne Moen weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Definitionsversuche immer „Kinder ihrer Zeit"[69] sind und dementsprechend interpretiert und verstanden werden müssen.

Bei Versuchen, den Charakter der Volksmusik in Norwegen zu definieren, werden oft unterschiedliche Argumente und Parameter, wie die Tonalität, die Form oder der Gebrauch herangezogen. Ein bestimmter Aspekt wird ausnahmslos in allen Definitionsversuchen als eines der wichtigsten Charakteristika der Volksmusik genannt: die schriftlose, orale Musikvermittlung über das Gehör. Diese Art des Lernens wird innerhalb der norwegischen Volksmusikszene heute auch als „Lernen auf die alte Weise" oder „nach der alten Schule" bezeichnet.[70]

So sieht Ruth Anne Moen die mündliche Tradierungsform von Volksmusik nicht als eine möglich unter vielen, sondern vielmehr als „eine Voraussetzung für die Weitergabe von Volksmusik."[71] Ausführlicher definiert Moen die Gehörstradierung von Musik als

> Lernen durch das Ohr, mit Hilfe von Nachahmung, gerne in einer Gebrauchssituation. Das was weitergegeben wird, ist sowohl die musikalische Form, der Gebrauch und die Art die Musik zu erlernen, eventuell auch Arten der Variation oder ‚Verfärbung' des Stoffes. Zusätzlich dazu, dass der Schüler hört, kommen die Sinneseindrücke, wie z.B. der Bogenstrich und die Finger beim Erlernen eines Hardangerfiedels*låtts*. […] Der direkte Kontakt zwischen dem Lehrer und dem Schüler haben sowohl pädagogische, als auch soziale Aspekte. Dieser hat auch Auswirkungen auf das Verhältnis, welches der Schüler zur Musik bekommt.[72]

[68] Aksdal, *Trollstilt*, S. 8.
[69] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 13 (ÜdV).
[70] Knudsen, „Norsk Folkemusikk", S. 129.
[71] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 7.
[72] Ebd., S. 56.

Ebenso formuliert dies Gunnar Stubseid in *Fanitullen*: „Ein charakteristischer Zug der Volksmusik als Genre ist, dass sie ohne anderes Hilfsmittel als das Ohr weitervermittelt wird. […] Lernen durch Nachahmen nennen wir diese Technik."[73]

Reidar Sevåg bezeichnet die mündliche oder persönliche Vermittlung von Musik weiters als „Haupterkennungsmerkmal von jeder Volksmusik"[74] und auch Ragnhild Knudsen unterstreicht diese Haltung in ihrem Artikel „Lære på øret" („Nach Gehör lernen"), wenn sie schreibt: „In der Volksmusik wird das ‚lernen nach Gehör' von vielen als die traditionelle und damit beste und richtigste Art des Lernen angesehen. Diese Lernmethode wird den Eigenarten der Musik am besten gerecht."[75]

Dass diese Art des Musikerlernens einen besonderen Stellenwert innerhalb der Volksmusik in Norwegen einnimmt, wird besonders deutlich, wenn man versucht, die zahlreichen Ausdrücke zusammenzutragen, die im Norwegischen das Lernen von Musik nach Gehör beschreiben:

- *gehørstradering,*
- *gehørsspel,*
- *muntlig tradering,*
- *muntlig kultur,*
- *munnleg tradisjon,*
- *muntlig overlevering,*
- *muntlig innlæring,*
- *lære av fingen,*
- *læring på øret,*
- *å lære av fingje*
- *å lære direkte frå finger til finger,*
- *lære på øret,*
- *læring ved herming,*
- *læring på gamlemåten,*
- *læring på øret,*
- *å lære direkte,*
- *direkte opplæring,*
- *direkte formidling,*
- *personlig overleveri*
- *lære strøk for strøk og tone for tone*

Die Gründe für die deutliche Präferenz für explizit diese Form des Unterrichts sind unterschiedlich, aber wurden genau so zahlreich in der Literatur behandelt. Nach Moen soll es die gehörsbasierte Überlieferung ermöglichen, die Vielfalt von lokalen Varianten zu bewahren. Gleichzeitig ist aber auch eine Variation dieser möglich.[76]

> Die Eigenart der Volksmusik kommt vor allem dadurch zum Ausdruck, dass diese Musikform eine aktive ‚Mitschaffung' vorsieht und dadurch auf eine eigene Art zur Konstituierung einer Gemeinschaft einer Gruppe von Menschen beiträgt. Durch die mündliche

[73] Aksdal & Nyhus, *Fanitullen*, S. 253 (ÜdV).
[74] Reidar Sevåg, „Hva er folkemusikk?", in: *Norsk folkediktning og folkemusikk*. NRK (Textheft zu einer Radiosendung für das Schülerradio, 1975/76) (ÜdV).
[75] Ragnhild Knudsen, „Lære på øret. Om muntlige tradering i folkemusikk og i andre sjangre.", in: Gjermund Kolltveit (Hrsg.), *Musikk og Tradisjon. Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans*, Nr. 27, Oslo: Novus AS 2013, S. 33 (ÜdV).
[76] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 64.

> Überlieferung, als die tragende Tradierungsform, werden die Grenzen für eine individuelle, musikalische Ausführung durch die soziale Kontrolle gesetzt.[77]

Weitere Vorteile beschreibt Gunnar Stubseid: „Diese Unterrichtsform hat sich als effektiv und zielführend herausgestellt, da man schnell und richtig lernt, aber auch die regionalen Eigenheiten der Musik beachtet.“[78] Des Weiteren hält er „die *slåtter*-Musik auf der Fiedel für […] so kompliziert – sowohl technisch, rhythmisch und tonal – dass es für ihre Überlieferung einer systematischen Unterweisung verlangt.“[79]

Er erklärt diese Ansicht an einem Beispiel:

> Das sieht man leicht, wenn ein geübter Geiger das erste Mal eine Hardangerfiedel streicht – ‚das ist wenig gehaltvoll‘[80] charakterisierte *Myllaren* das Spiel von Ole Bull, als sich dieser an seinen *slåttern* versuchte. Es klingt nicht nach Hardangerfiedelmusik, bevor man viel geübt hat und fachlich unterwiesen wurde. Es braucht Geduld, Übung und Talent um ein guter Spielemann zu werden.[81]

Bjørn Aksdal gibt des Weiteren zu bedenken, dass die zentralen Stilmerkmale der norwegischen Volksmusik nicht einzigartig für diese Musikform sind. Viele Charakteristika finden sich als allgemeingültig in der europäischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.[82]

So wurde die mündliche Tradierung neben der Kontinuität, Variation und Selektion bereits 1954 vom *International Folk Music Council* als eine der vier zentralen Kriterien für die Beschreibung einer Musik als Volksmusik festgelegt. Aksdal sieht diese Definition jedoch eher als eine idealtypische Konstruktion, als als eine Beschreibung der realen Gegebenheiten. Seines Erachtens vereint eine gute Definition die unterschiedlichen Perspektiven und betrachtet die Volksmusik sowohl als allgemeingültige Kategorie, aber auch als Ausdruck für eine spezifische historische oder gesellschaftliche Situation.[83]

---

[77] Ola Kai Ledang, *Folkemusikk i dag. Innlegg på Norsk Folkeminnelags seminar i innsamlingsteknikk og feltarbeid*, Voss 1975 (unveröffentlicht) (ÜdV).
[78] Aksdal & Nyhus, *Fanitullen*, S. 254–255 (ÜdV).
[79] Stubseid, *Frå Spelemannslære til Akademi*, S. 30–31 (ÜdV).
[80] Rikard Berge, *Myllarguten. Håvard Gibøen*, Skien: Fylkesmuseet for Telemark og Grenland 1998, S. 50.
[81] Stubseid, *Frå Spelemannslære til Akademi*, S. 30–31 (ÜdV).
[82] Aksdal, *Trollstilt*, S. 7.
[83] Ebd., S. 9.

1.2.1. Verständnis der Akteure heute

Eine Definition zu finden, die das Wesen der norwegischen Volksmusik umfassend und über ihren historischen Verlauf hinweg befriedigend darstellt, hat sich aufgrund der oben angeführten Aussagen als schwierig erwiesen. Aspekte wie die orale Vermittlung, zeitliche Kontinuität, formale Variation und die Selektion durch die Gemeinschaft können zwar als zentrale Merkmale festgehalten werden, jedoch handelt es sich dabei um Charakteristika, die allgemeingültig für das Wesen aller Volksmusiken und nicht nur für die Volksmusik in Norwegen sind. Dieser Umstand muss jedoch kein Problem darstellen. Für diese Arbeit ist es von viel größerem Interesse, was zeitgenössische Musikerinnen und Musiker heute unter dem Begriff Volksmusik verstehen. Dementsprechend wurde dies auch in den Interviews thematisiert. Die Aussagen der befragten Personen deckten sich in ihren Grundzügen mit den Punkten, die sich in der Literatur finden, jedoch haben einige Studierende auch ganz persönliche Definitionen davon, was für sie Volksmusik ausmacht. So meint der Student in meinem ersten Interview beispielsweise:

> Ich habe das Gefühl, dass Tradition so eine ‚Gemeinschaftssache' ist. Allein auf Grund meiner Situation werde ich in die Volksmusiktradition eingebunden – ich bin an einer Volksmusikschule, die Leute um mich herum spielen Volksmusik auf Volksmusikinstrumenten. Es ist wichtig darüber zu reflektieren. Aber ich habe auch das Gefühl, dass man eigentlich keine Wahl hat – wenn man hier ist, dann wird man beeinflusst und man beeinflusst auch die anderen.[84]

Auch Ola Kai Ledang sieht ein Charakteristikum der Volksmusikvermittlung, so wie sie nach wie vor gebräuchlich ist darin, dass sie ein Gemeinschaftsgefühl innerhalb einer Gruppe von Menschen konstituiert.[85]

Die Informantin im Interview Nummer sechs nannte drei Schlagworte, die für sie die Besonderheiten der norwegischen Volksmusik ausmachen: „Persönlich, mündliche Tradition, Variation."[86] Damit decken sich auch die Aussagen eines anderen Studenten, der „Variation, Improvisation innerhalb der *slåtter* Form, mündliche Überlieferung, Mikrotonalität (‚*skeive toner*'), asymmetrischer Takt/Rhythmus" als charakteristisch für die Volksmusik in Norwegen angibt.[87] Derselbe Student meint auf die Frage, ob er nach Gehör lernt: „Ich habe das

[84] Interview 1, am 01. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 127 (ÜdV).
[85] Ledang, *Folkemusikk i dag* (ÜdV).
[86] Interview 6, am 03. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 136 (ÜdV).
[87] Interview 7, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 138 (ÜdV).

Gefühl, dass das ein Teil der Tradition ist und dass man so lernen muss, wenn man den ganzen Gehalt der Musik erfahren will.“[88]

Auch der Respekt gegenüber Vergangenem wird als Charakteristikum der Volksmusik genannt: „Die Besonderheiten in der norwegischen Volksmusik sind für mich der Respekt gegenüber der Tradition und das Interesse dafür, was in der Vergangenheit innerhalb der unterschiedlichen Traditionen gemacht wurde und wie sich diese Entwickelt haben.“[89] Derselbe Student benennt das Lernen nach Gehör ebenso als Teil der Tradition und dementsprechend seine bevorzugte Lernmethode: „Ich lerne nach Gehör, mag das am liebsten. Das ist die Tradition und eine lebendigere Art, sich die Musik anzueignen!“[90]

Auf die Frage nach dem Traditionsverständnis nennt auch eine Akkordeonspielerin dieselben Argumente wie ihre Hardangerfiedel Kolleginnen und Kollegen:

> Ich würde sagen in der Musik selbst sind es der Takt (symmetrischer/asymmetrischer Dreiertakt), die Tonalität (Viertel- bzw. Dreivierteltonabstände und der oftmalige Gebrauch der lydischen Skala), die Form der *slåtter* (z.B. die ‚Hardangerfiedelform‘ bei der die Anzahl und Länge der Teile variiert) und die Ornamente (besonders die Triller und ähnliches auf der Hardangerfiedel und der Gebrauch eines Borduns) sind wichtige Besonderheiten in der norwegischen Volksmusik.
> Die *kappleiker* und die starke Solotradition würde ich auch als sehr typisch für die Volksmusik in Norwegen bezeichnen.[91]

Ragnhild Knudsen versteht unter Volksmusik jede Art von vokaler und instrumentaler Musik, die zur Volksmusiktradition zugehörig ist, egal ob diese alt oder neu komponiert ist.[92] In diesem Sinne stellt sich jedoch wiederum die Frage, was sie unter „Volksmusiktradition“ versteht.

[88] Interview 7, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 138 (ÜdV).
[89] Interview 9, am 08. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 142 (ÜdV).
[90] Ebd.
[91] Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 149 (ÜdV).
[92] Ragnhild Knudsen, *Toner, tegn og tradisjoner. Om mål og metoder i fiolin- og hardingfeleopplæring*, Magisterarbeit Universitetet i Oslo 1998, S. 14 (ÜdV).

2. Konzepte des Instrumentalunterrichts

Um die Art und Weise, wie und von wem die frühesten *spelemenn* ihre *slåtter* gelernt haben, ranken sich in der norwegischen Musikgeschichtsschreibung viele Mythen und Sagen. So waren es besonders übernatürliche Fabelwesen wie der sogenannte *Fossegrimen* und andere Troll-Gestallten, von denen die *spelemenn* ihr Repertoire gelernt haben sollen. Bis heute werden diese Sagen an die jungen Musiker und Musikerinnen weitergegeben und oft finden sich auch Namenszusätze zu *slåttern*, die auf ihren mythischen Ursprung verweisen.[93]

Wie in anderen Musikgenres beeinflussen sich die Art und Weise, wie wir Musik lernen und wie wir sie schließlich gebrauchen, gegenseitig.[94] *Slåtter* werden traditionell solistisch durch einen einzelnen *spelemann* zum Tanz gespielt. Ein Lehrling erlernt die Handhabung des Instruments und das Repertoire dazu oral in Form von Einzelunterricht von einem Meister. Magne Myhren unterscheidet dabei zwei unterschiedliche Typen von Lehrlingen und Meistern. Der eine Typ Lehrling will die *slåtter* ganz exakt nach der Quelle lernen und möchte sein Wissen auch genauso an seine späteren Lehrlinge weitergeben. Der andere Typ möchte sehr schnell lernen und ist nicht so bedacht darauf, alles ganz genau zu erfassen. Zweitere *spelemenn* spielen die *slåtter* von Mal zu Mal anders und variieren viel.[95]

Aus der Literatur wie auch aus meinen persönlichen Erfahrungen geht hervor, dass es das Ziel ist, in jeder Unterrichtsstunde mindestens einen neuen *slått* zu lernen. Jelmert empfindet das als besonders motivierend für den Schüler, wenngleich er auch zu bedenken gibt, dass so ein Unterricht nicht immer ganz effektiv sein kann, da die Musik zu oberflächlich und ungenau gelernt wird.[96]

Mittlerweile findet auch das Konzept des Gruppenunterrichts Anwendung. Beim Zusammenspiel verschiedener Musikerinnen und Musiker spielen diese zumeist im Unisono; so wird das heute auch in den *spelemannslaga* praktiziert.[97] Svånaug Haugen stützt zwar das gängige Argument, dass durch das Lernen in der Gruppe der Lernprozess langsamer vorangeht, gleichzeitig wird die Musik dadurch aber auch nachhaltiger gelernt, weil die einzelnen Teile oft öfter widerholt werden, als dies für den einzelnen Musiker oder die Musikerin

[93] Arne Bjørndal & Brynjulf Alver, *-og fela ho let. Norsk spelemannstradision*, Bergen: Universitetsforlaget 1985, S. 153–163.
[94] Knudsen, *Toner, tegn og tradisjoner*, S. 47 (ÜdV).
[95] Magne Myhren, „Spelemenn på hardingfele“, in: Bjørn Aksdal & Sven Nyhus (Hrsg.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*, Oslo: Universitets Forlaget 1993, S. 285.
[96] Jelmert, *Opplæring i hardingfelespel*, S. 10.
[97] Liv Elin Susegg Austad, *Hvordan lærer en folkemusiker? Om folkemusikkopplæring på Innherred*, Masterarbeit Høgskolen i Nesna/Høgskolen i Nord-Trøndelag 2013, S. 35.

notwendig wäre, um sich die Musik zu merken. Gleichzeitig kann auch Gegenteiliges der Fall sein, was wiederum ein Nachteil des Gruppenunterrichts in besonders großen Gruppen ist.[98] Selbst machte ich auch diese Erfahrungen im *samspel*, der *felegruppe* und dem *langeleik* sowie Hardangerfiedel-Unterricht, wie im Kapitel „6.1.1. Aktive Teilnahme" beschrieben.[99] Dabei wird die Musik nicht ausschließlich von älteren an jüngere weitergegeben, sondern auch innerhalb einer vertikalen Tradierung zwischen Musikerinnen und Musikern derselben Generation.[100]

Jon Jelmert gibt in seiner Instrumentallehre für Hardangerfiedel zu bedenken, dass die Volksmusik bei heutigen Festen und Zeremonien nicht mehr so präsent ist wie vor einigen Jahrzehnten und dass die Musik nicht mehr länger ein natürlicher Teil des Alltagslebens der Menschen ist. Jelmert sieht die Volksmusik heute mit ganz neuen Herausforderungen konfrontiert, welche in der Ausbildung mitberücksichtigt werden müssen. Den Schülern soll im Unterricht nicht nur die Fertigkeiten am Instrument vermittelt werden, sondern ebenso wichtig ist die Weitergabe der Ästhetik und Wertevorstellung innerhalb eines Volksmusikgebietes.[101]

In Bezug auf die Lehre von norwegischer Volksmusik ist immer wieder die Rede von verschiedenen Traditionslinien, die nach zentralen *spelemenn* verlaufen und benannt sind. Zwei Beispiele sind hier die *Lurås-Gibøen-Dahle*-Linie, die besonderen Wert auf eine exakte und detailgetreue Überlieferung und Weitergabe der *slåtter* legt. Die zweite Linie *Langedrag-Sandsdalen-Flatland*, der auch Torgeir Augundson, kurz *Myllarguten*, zuzurechnen ist, wird als freier und durch vermehrte Improvisation charakterisiert. Während die erste Linie für eine Bewahrung bzw. Konservierung der alten *slåtter* steht, zielt zweitere vielmehr auf eine Weiterentwicklung und den Ausbau der traditionellen Musik ab.[102]

Die heute wichtigste Traditionslinie in Telemark, zwischen Seljord und Rauland, geht auf *Myllarguten* und seinen Lehrer Øystein Langedrag, der als einer der ersten großen *spelemenn* in Telemark gilt, zurück. Diese Traditionslinie wird als sehr radikal angesehen, da sie sich

[98] Anne Svånaug Haugen, *Hardingfeleopplæring*, Notodden: Buen Kulturverkstad 1990, S. 80–81.
[99] *Hardangerfiedel Einzelunterricht*, Kapitel 6.1.1. im Anhang, S. 118.
[100] Ragnhild Knudsen, „Norsk Folkemusikk. Tradisjoner og Terskler", in: Jon Helge Sætre & Geir Salversen (Hrsg.), *Allmenn Musikkundervisning. Perspektiver på praksis*, Oslo: Gyldendal 2010, S. 131.
[101] Jelmert, *Opplæring i hardingfelespel*, S. 5.
[102] Svånaug Haugen, *Hadringfeleopplæring*, S. 16–18.

vielmehr durch die Improvisation und den ständigen Ausbau der *slåtter* auszeichnet, als durch eine exakte Übernahme des *slåtts* vom Lehrmeister.[103]

Die norwegische *slåtter*-Tradition sieht keine Unterscheidung zwischen reinen Lehrstücken oder pädagogischen Übungsstücken und Konzert- oder Auftrittsmusik vor. Auch ein Anfänger lernt demnach von Anfang an Musik zu der man tanzen kann oder die zum bloßen Zuhören gedacht ist.[104]

Die Struktur der norwegischen *slåtter* ist stark motivbasiert. Demnach richtet sich normalerweise auch die Art des Erlernens der Stücke. Knudsen beschreibt das so:

> Zentral ist die Einteilung der Musik in für den Ausführenden logische Teile und das Verständnis für die Zusammenhänge zwischen den Teilen. In einem Meister/Schüler-Kontext kann dieses Verständnis mehr oder weniger deutlich artikuliert werden. Die Einteilung der Musik hängt vom Verständnis des Lehrers für die Musik und von den Fähigkeiten des Schülers dieses zu verstehen und umzusetzen ab.[105]

Dementsprechend hängt die Art, einen *slått* zu lernen und sich diesen zu merken, stark mit dessen Struktur und Aufbau zusammen, wie auch die Studentin im Interview zwei betont.[106]

In einer ausschließlich auf das Gehör gestützten Tradition ist es wesentlich, die Musik rasch und möglichst präzise zu memorieren. Diese Fertigkeit entwickelt sich normalerweise über viele Monate oder Jahre und ist individuell für jede Musikerin und jeden Musiker. Teilweise spielen auch Kenntnisse aus anderen Musikgenres oder Lerntechniken dabei eine Rolle. Es zeigt sich, dass „das Verständnis der Form und Struktur eine notwendige Gedankenstütze ist. […] Man muss, bewusst oder unbewusst, ein Verständnis für den Aufbau der Musik erlangen, um sie sich merken zu können.“[107]

Unterschiedliche Autoren vergleichen in diesem Zusammenhang den Prozess des Erlernens einer neuen Sprache mit der Entwicklung des Verständnisses für die Volksmusik in Norwegen. Ragnhild Knudsen beschreibt dies in den folgenden Zitaten zweimal auf ähnliche Weise: „Was wir mit den Ohren lernen können, hängt stark davon ab, mit was für einer ‚Musiksprache‘ wir vertraut sind und wie wir es gewohnt sind uns Strukturen in der Musik zu merken. Ebenso hängt es davon ab, was für Strukturen wir gewohnt sind uns zu merken, die für uns Sinn ergeben.“[108] Und:

---

[103] Egeland, *Treng vi eigentleg spelemannslag?*, S. 46–47.
[104] Knudsen, *Toner, tegn og tradisjoner*, S. 9 (ÜdV).
[105] Knudsen, „Norsk Folkemusikk“, S. 129 (ÜdV).
[106] Interview 2, am 05. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 128 (ÜdV).
[107] Knudsen, „Lære på øret“, S. 34 (ÜdV).
[108] Ebd., S. 41 (ÜdV).

> Dass währe wie, wenn man dieselbe Aussprache in einer anderen Sprache verwendet. Kurz gesagt, wird es deutlich, dass das was man in einem Genre lernt, nicht automatisch mit der Lernmethodik in einem anderen Genre übereinstimmt. Man lernt nicht nur, wie man einen Ton auf dem Instrument erzeugt, sondern man lernt auch die Logiken innerhalb eines Musikgenres für das betreffende Instrument kennen. […] Als Hardangerfiedelsolist ist man es gewohnt einen Überblick über die Gesamtheit der zu spielenden Musik zu haben, während ein klassischer Orchestermusiker es gewohnt ist, seinen Teil zu spielen, ohne zwangsläufig über die Gesamtheit der Musik Bescheid zu wissen.[109]

Aus meiner eigenen Erfahrung im Hardangerfiedelunterricht in Rauland, sowohl in Einzelstunden als auch im Gruppenunterricht, habe ich das Gefühl, dass die Pädagogik neben den genannten Punkten von einer „*kom i gang*"-Mentalität lebt. Es wird weniger über technische oder theoretische Aspekte gesprochen, bevor oder während man einen neuen *slått* lernt. Vielmehr ist es wichtiger, einfach zu versuchen „mitzukommen", zuzuhören, sich die Musik einzuprägen und durch die vielen Wiederholungen zu lernen. Speziell im Gruppenkontext hatte ich einige Male Probleme mit dieser Technik, weil ich es bevorzuge oder es bis dahin gewohnt war, den Rhythmus, das Bogenstrichmuster und die Melodie erst zu verstehen, bevor ich zu spielen beginne und nicht umgekehrt. Ich hatte das Gefühl, dass mich diese „einfach mitmachen"-Methode oft eher demotiviert hat, als dass sie hilfreich war. Auch das Zusammenspiel mit anderen fiel mir dann nicht so leicht, wenn ich einen *slått* erst neu gelernt und noch nicht völlig automatisiert hatte oder dieser technisch sehr knifflig war. Temposchwankungen oder Unsicherheiten der anderen Musizierenden machten es schwierig, mich auf mein eigens Spiel zu konzentrieren, wenn ich mir selbst noch nicht ganz sicher war.

[109] Knudsen, „Lære på øret", S. 41 (ÜdV).

2.1. Die Lehre bei einem Meister

Die Lehre bei einem Meister, oder Meisterlehre, wird gewöhnlich mit dem Erlernen eines Handwerks in Verbindung gebracht. Ragnhild Knudsen wie auch Arne Bjørndal empfinden es als keineswegs unpassend, diese Begrifflichkeiten auch im Kontext der Hardangerfiedel Vermittlung zu verwenden, da ihrer Meinung nach, das Spielen eines Instruments ebenso viel Handwerkskunst verlangt.[110]

> Ein guter *spelemann* zu werden, ist nur durch eine fachliche Ausbildung möglich. Man musste in die Lehre gehen, wie in anderen Berufen, und die Spielemannslehre folgte einem festgelegten Plan und war streng, besonders in Hordaland und Valdres. Der Meister und sein Lehrling bestimmten die Länge der Lehrzeit und den Lohn, ob der Lehrer nur mit Geld, durch Arbeit oder mit beidem bezahlt werden sollte. Es bestand auch die Möglichkeit, eine gewisse Summe für jeden einzelnen *slått* oder Unterrichtsstunde zu bezahlen.[111]

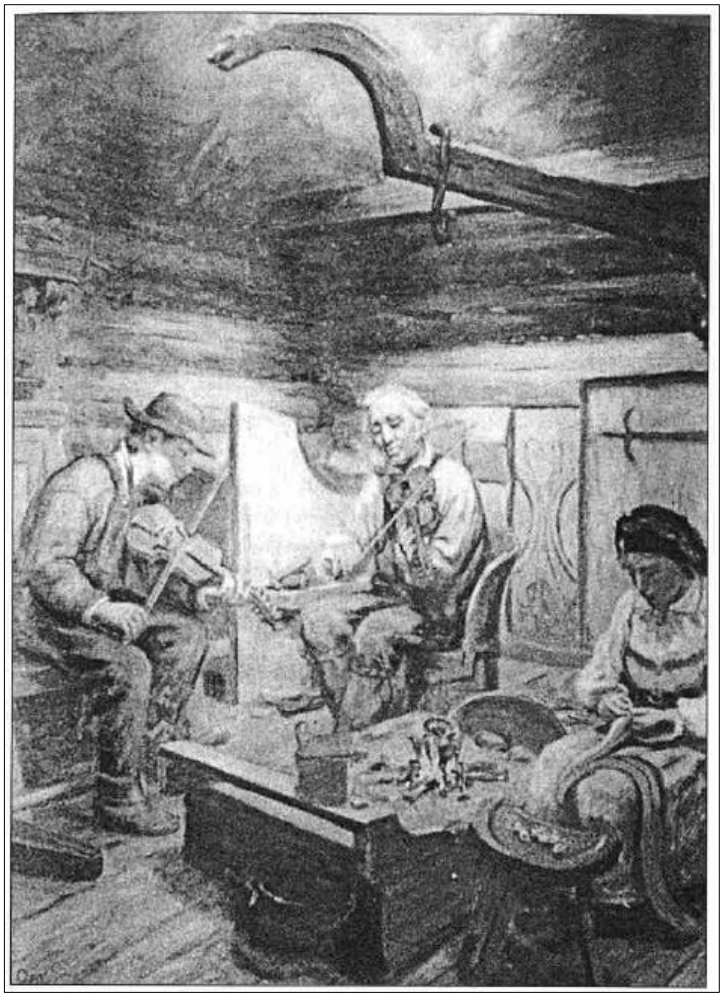

Abb. 5: *Die traditionelle Lernsituation, Malerei von Lars Osa (aus: Aksdal, Trollstilt, S. 34).*

[110] Knudsen, *Toner, tegn og tradisjoner*, S. 56 (ÜdV).
[111] Aksdal, *Trollstilt*, S. 34 (ÜdV).

Bjørndal und Alver beschreiben das praktische Vorgehen „nach der alten Schule“ konkreter: Demnach musste der Lehrling als erstes lernen, sein Instrument richtig zu stimmen. Da für die Hardangerfiedel heute bis zu zwanzig unterschiedliche Stimmungen bekannt sind, bedarf es einiger Zeit und Erfahrung, den richtigen Zusammenklang der Resonanz- und Spielsaiten zueinander zu lernen. Erst wenn das Instrument „richtig antwortete“, durfte sich der Lehrling an den ersten *slåttern* versuchen. [112]

Das weitere Vorgehen sah dann folgendermaßen aus: „Der Meister und der Lehrling saßen sich jeder mit seiner Fiedel gegenüber und der Lehrling lernte Ton für Ton, Motiv für Motiv und Bogenstrich und Fingergriff, so genau wie der Lehrer ihm das zeigte und sagte.“[113] Dann spielten Lehrling und Meister den *slått* mehrfach gemeinsam durch. Dabei nahmen sie keine Noten oder andere Verschriftlichungen zu Hilfe, alles musste ohne Hilfsmittel memoriert werden. Das gemeinsame Spielen des *slåtts* sollte dazu dienen, dass der Lehrling ein richtiges Verständnis für die Musik erlangte. Dies konnte viele Wiederholungen verlangen und erforderte daher Geduld, sowohl vom Meister als auch vom Lehrling.[114]

Der *spelemann* Knut Dahle aus Tinn in Telemark beschrieb 1888 in einem Brief an den Komponisten Edvard Grieg, wie er das Hardangerfiedelspiel erlernt hat. Interessant ist dabei, welche Punkte er gegenüber Grieg besonders hervorstreicht. So beginnt er:

> Herr Grieg. Ich bin ein älterer, nationaler Hardanger Violinist und habe das Fiedelspiel sehr präzise von den guten alten *spellemennene* Møllergutten, Hovar Gibøen und Hans helaas [Hellos] aus Bøe gelernt, lange habe ich darüber nachgedacht, ob nicht nach Noten gespielt werden kann, damit die Musik nicht gemeinsam mit dem Künstler begraben wird.[115]

Es ist bemerkenswert, dass Dahle betont, ein „nationaler Hardanger Violinist“ zu sein und ebenso Wert darauf legt, Grieg gegenüber zu verdeutlichen, dass er die Musik seiner Lehrmeister „sehr präzise“ gelernt hat. Dies entspricht dem alten Spielideal, nachdem man den *slått* „Finger für Finger und Bogenstrich für Bogenstrich richtig beherrschen“ sollte.[116] Andererseits wirkt Dahles Verweis darauf, dass er viel darüber nachgedacht habe, ob man nicht auch nach Noten spielen sollte, als eine Art Rechtfertigung gegenüber dem klassischen Komponisten Grieg, der nach Dahles Sicht sicher hauptsächlich mit Noten arbeitete.

---

[112] Bjørndal & Alver, *-og fela ho let*, S. 173–174.
[113] Ebd., S. 174 (ÜdV).
[114] Ebd.
[115] Knut Buen, *Som gofa spølå. Tradisjonen rundt spelemannen Knut Dahle 1834-1921*, Tuddal: Rupesekken forlaget 1983, S. 72 (ÜdV).
[116] Stubseid, *Frå Spelemannslære til Akademi*, S. 46.

Im weiteren Verlauf des Briefes beschreibt Dahle die Anfänge seines Hardangerfiedelunterrichts und betont, was für Strapazen er auf sich nehmen musste, um teilweise nur einen einzigen Ton zu lernen:

> Ich bin von musikalischem Schlag. Ich begann Violine zu spielen als ich 10 Jahre alt war und bekam Unterricht von meinem Großvater [Knut Synnstaul], - später besuchte ich die genannten Spielmänner und dies war oft mit großen Umstände verbunden, wenn ich viele Male 6 Meilen auf meinen Ski zurücklegen musste, um einen einzelnen Fingersatz zu lernen.[117]

In der heutigen Musikpraxis ist nicht mehr länger die Rede davon, bei einem erfahrenen *spelemann* in die Lehre zu gehen. Die jungen Musikerinnen und Musiker lernen zwar nach wie vor zu meist nach dem alten Ideal in Einzelunterricht, von Angesicht zu Angesicht von einem Lehrer oder einer Lehrerin, jedoch ist es zahlenmäßig schwierig nachzuvollziehen, in welchem Umfang dies in ausschließlich privatem Rahmen passiert. Die meisten greifen heute auf ein organisiertes Angebot in einem *spelemannslag*, einer Musikschule oder Hochschule zurück. Die traditionelle Kontaktaufnahme zu einem „alten Meister" in einem privaten Rahmen findet heute wohl erst dann statt, wenn man das Instrument selbst schon sehr gut beherrscht und gezielt Stücke einer Tradition von einem bestimmten *spelemann* lernen möchte. Dafür reisen die Lernenden heute nach wie vor teilweise an entfernte Orte, aber auch lehrende *spelemenn* sind darauf angewiesen, mobil zu sein, um ihre Fertigkeiten weiterzugeben, wenn sie davon leben möchten.[118]

Auch wenn heute nach wie vor das Ideal „nach der alten Methode" zu lehren und zu lernen besteht, gibt Per Åsmund Omholt zu bedenken, dass das nicht länger genauso möglich ist, wie vor 150 Jahren, da heute viele der Lehrenden und auch der Lernenden über ein musiktheoretisches Grundwissen verfügen, teilweise sogar pädagogisch ausgebildet sind und sicher auch schon Aufnahmen genutzt haben.[119]

Omholt geht davon aus, dass im Volksmusikunterricht heute vom Lehrer viel mehr verbalisiert werden muss, da die Schüler mit der Musik nicht mehr von klein auf so eng vertraut sind, wie es früher oft der Fall war.[120] Heute verfolgen auch nur noch wenige das Ziel, einmal ausschließlich von der Musik leben zu können, sondern sehen diese vielmehr als bloßes Hobby oder kleinen Nebenerwerb. Omholt glaubt, dass sich dieser Umstand auch auf das Durchhaltevermögen und den Ehrgeiz im Unterricht auswirkt. Wenn man früher nicht gut

[117] Buen, *Som gofa spølå*, S. 72 (ÜdV).
[118] Omholt, *Hardingfeleopplæring*, S. 67.
[119] Ebd., S. 27.
[120] Ebd., S. 73.

genug war, dann musste man sich etwas anderes suchen, womit man Geld verdienen konnte.[121]

Nach Ånon Egelands Ansicht wird die sogenannte „alte Schule“ heute aber oft deutlich romantisiert, zumindest in den Regionen mit einem nach wie vor starken Traditionsbewusstsein.

> Die Leute haben zwar für den Unterricht bezahlt oder waren verwandt mit den Lehrern […], aber es gibt so viele Geschichten von Leuten, die vor dem Fenster gestanden sind und den Spielmännern gelauscht und die Musik regelrecht gestohlen haben. […] in dem man heimlich zugehört hat, dann war das auch kein genaues Lernen, das ist sicher ein Grund, warum es bei einigen *slåttern* enorme Abweichungen gibt. Und das ist auch spannend, weil die Gefahr heute ist eher, dass man fast zu genau lernt.[122]

Dem *spelemann* Knut Jonsson Heddi wird beispielsweise nachgesagt, dass er immer einmal rund um sein Haus ging, bevor er anfing Hardangerfiedel zu spielen, um sicher zu gehen, dass ihn niemand beim Spielen belauschte. Wie Heddi und einige andere *spelemenn* fürchtete sich auch Tor Grimsgard regelrecht davor, seine Originalität zu verlieren, wenn andere seine *slåtter* übernehmen würden und unterrichtete deshalb selbst keine Schülerinnen oder Schüler.[123]

Auch die befragten Studierenden äußerten sich zu ihren Erfahrungen bezüglich dem Lernen „nach der alten Schule“ und was für sie einen guten Lehrmeister oder eine Lehrmeisterin ausmacht. So beschreibt die Studentin im Interview fünf unterschiedliche Erfahrungen, bei zwei verschiedenen Lehrern. Der erste habe ihr „ganz ruhig […] Finger für Finger gezeigt“[124], bis sie die einzelnen Motive konnte. Mit dem Lehrer, den sie nun an der Universität hat, tut sie sich dagegen etwas schwerer, weil er die *slåtter* für ihren Geschmack zu schnell durchspielt. Hier muss sie sich sehr viel zu Hause mit der Videoaufnahme, die sie immer am Ende der Unterrichtseinheit macht, selbst erarbeiten.[125] Auch die Studentin im Interview sechs erzählt, dass sie Hardangerfiedel durch das Imitieren ihres Lehrers gelernt hat.[126]

Auf die Frage, was für sie einen guten *spelemann* und Lehrer auszeichnet, antworteten die Studierenden sehr ähnlich: „Als guter *spelemann* und Lehrer muss man ein guter Vermittler sein und Spielfreude ausstrahlen!“[127]

---

[121] Omholt, *Hardingfeleopplæring*, S. 71.
[122] Interview 16, am 09. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 161 (ÜdV).
[123] Stubseid, *Frå Spelemannslære til Akademi*, S. 47.
[124] Interview 5, am 14. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 134 (ÜdV).
[125] Ebd.
[126] Interview 6, am 03. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 136 (ÜdV).
[127] Ebd.

Für den Studenten im Interview sieben muss ein guter *spelemann* unterschiedliche Eigenschaften haben: „Jemand, der ein gutes Verhältnis zu den *slåtter*-Formen, wie sie ursprünglich waren, hat, aber gleichzeitig auch keine Angst davor hat, zu variieren und die *slåtter* auf seine eigene Art zu interpretieren. Jemand, der sich auch über das Verhältnis zwischen der Musik und Tanz bewusst ist.“[128] Ähnlich sieht es ein anderer Student: „Ein guter *spelemann* und Lehrmeister hat ein breites Wissen über verschiedene Traditionen und kann dieses gut vermitteln. Wenn er oder sie ein guter Musiker [im Sinne von solistischen Auftritten] ist, ist das ein Bonus.“[129]

Auch die Individualität des Schülers sollte ein guter Lehrmeister nicht aus den Augen verlieren:

> Ein guter *spelemann* ist jemand, der den Augenblick mit gutem Fluss, Takt, Variation, Feingefühl und Vorwärtsdrang ‚erfassen‘ kann, sowohl im *slått* als auch als Erzähler. Ein guter Lehrer ist jemand, der darauf bedacht ist, die Tradition zu bewahren, in die man sich vertiefen möchte und die Tradition ernst nimmt. Und der jeden einzelnen und seine individuellen Fähigkeiten sieht.[130]

Für die Studentin im Interview Nummer 13 ist ein guter *spelemann* nicht zwangsläufig ein guter Lehrmeister und umgekehrt. Ein guter Lehrmeister sollte ihrer Meinung nach aber „ein guter Pädagoge sein (was nicht unbedingt bedeutet, dass er eine pädagogische Ausbildung haben muss) [die Studentin setzte diese Aussage selbst in Klammern] und inspirierend, respektvoll, geduldig, positiv und engagiert sein.“ [131]

Auch die Lehrenden berichteten von ihrem eigenen Instrumentalunterricht, welcher sie nach eigenen Aussagen sehr dahin gehend geprägt hat, wie sie heute selbst unterrichten. Ragnhild Knudsen berichtet davon, dass sie ganz traditionell zwei Lehrmeister aufsuchte: erst für einige Jahre Tarjei Romtveit „und dann besuchte ich noch eine alte Dame, Torbjørg Ås Skravali, und lernte viele *slåtter* aus ihrem Repertoire.“[132] Diese Bekanntschaften beschreibt sie als großes Glück. Auch Per Åsmund Omholt erzählt, „selbst die Initiative ergriffen [zu haben,] um einen Lehrer zu finden“[133], der ihm die Volksmusik näherbringen konnte. Auch Ånon Egeland berichtet, dass sein erster Violinunterricht mit 16-17 Jahren nach Gehör verlaufen ist, der Lehrer ihm damals aber auch Noten als Merkhilfe gab. Heute versucht er

[128] Interview 7, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 138 (ÜdV).
[129] Interview 9, am 08. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 142 (ÜdV).
[130] Interview 8, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 140 (ÜdV).
[131] Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 150 (ÜdV).
[132] Interview 14, am 02. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 153 (ÜdV).
[133] Interview 15, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 157 (ÜdV).

selbst, so zu unterrichten, wie er unterrichtet wurde – audio-visuell, also durch eine Kombination aus Zeigen und Hören.[134]

Persönlich habe ich die Beobachtung gemacht, dass der oder die Lehrende in Volksmusikvermittlung in Norwegen einen differenzierteren Stellenwert hat als beispielsweise ein Violinprofessor an einer Musikuniversität. Während ich die Erfahrung gemacht habe, dass in anderen Musikgenres besonders die erfahrenen und auf ihren Instrumenten bereits sehr geübten Musikerinnen und Musiker lehren und unterrichten, scheint dies in der Volksmusikpraxis in Norwegen nicht oberste Priorität zu haben. Oft werden *spelemenn* auf Grund ihres speziellen Repertoires oder wegen der Traditionslinie, die sie vertreten, aufgesucht und nicht vorrangig auf Grund ihrer technischen Raffinnesse. Auch ich selbst habe es erlebt, dass noch nicht so geübte Studierende *slåtter* an andere weitergegeben haben, einfach weil es den Lernenden darum ging, genau diese Melodie oder diesen bestimmten *slått* zu lernen. Da die persönliche Ausformung der Musik ohnehin bei jedem Musizierenden selbst liegt, scheint es nicht so wichtig zu sein, wie gut oder schlecht die Quelle selbst spielt, von der man einen *slått* lernt.[135]

2.2. Das *spelemannslag*

Ein *spelemannslag* ist eine ehrenamtliche Organisation von *spelemenn*. Traditionell als eine Vereinigung von Hardangerfiedel- und Geigen-Spielerinnen und Spielern gegründet, richten sich die Gruppierungen heute an alle Instrumentalistinnen und Instrumentalisten, die sich für traditionelle Musik interessieren. Das Pendant für Tänzer sind sogenannte *danselag*, jedoch stehen die Musizierenden und Tanzenden in sehr engem Kontakt und auch ihre Gruppen agieren gemeinsam unter einem oft gemeinsamen Namen, wie beispielsweise das *Vågå Spel- og Dansarlag* oder *Alvdal spell- og danselag*.[136] Die lokalen *spelemannslaga* gehören in der Regel der landesweiten Dachorganisation FolkOrg an, welche das Regelwerk für die *kappleiker* vorgibt und das alljährliche *landsfestival* und den *landskappleik* organisiert.[137]

Das Ziel lokaler *spelemannslaga* war von Anfang an die traditionelle Volksmusik in der betreffenden Region zu bewahren und zu pflegen. Dabei engagieren sich viele

[134] Interview 16, am 09. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 160 (ÜdV).
[135] Susegg Austad, *Hvordan lærer en folkemusiker?*, S. 94.
[136] Egeland, *Treng vi eigentleg spelemannslag?*, S. 12.
[137] Ebd., S. 17.

spelemannslaga aktiv dafür, der Musik einen festen Platz im Dorfleben zu geben, ihre Traditionen weiter zu pflegen und zu vermitteln und gleichzeitig neue Interessierte zu gewinnen.[138]

Ursprünglich hatten die *spelemannslaga* nicht das gemeinsame Musizieren im Fokus, sondern waren vielmehr eine lokale Interessensgemeinschaft der *spelemenn*. Im Laufe der Zeit wurden die Gruppen jedoch auch zu einem Ort der Musikausübung und der Erarbeitung eines gemeinsamen Repertoires für das *dansespel*, das Musizieren zum Tanz. Das gemeinsame Musizieren in einer Gruppe zum Tanz etablierte sich vor allem wegen der besseren Hörbarkeit der Musik, da eine einzelne Hardangerfiedel in einem großen Tanzsaal mit sich unterhaltenden Menschen oder unter freiem Himmel leicht untergeht, eine ganze Gruppe jedoch nicht.[139]

Organisiert ist ein *spelemannslag* wie ein Verein durch einen Leiter, dessen Stellvertreter, einen Schriftführer, einen Kassier und weiteren Führungsmitgliedern, die in der Regel jedes oder jedes zweite Jahr gewählt werden. Der musikalische Leiter oder die musikalische Leiterin ist für die Leitung und Organisation der Proben zuständig und bleibt zumeist für mehrere Jahre in seiner/ihrer Position.[140] Des Weiteren wird ein neuer Leiter oder eine neue Leiterin normalerweise aus den eigenen Reihen bestellt und nicht von außerhalb. Die Leiterin oder der Leiter ist zum Antritt seiner/ihrer Position somit bereits sehr gut mit dem Repertoire des *spelemannslag*, aber auch mit den Musizierenden vertraut.[141]

Der praktische Zugang zur Musikvermittlung wird in den *spelemannslaga* unterschiedlich gehandhabt und auch die Zusammenkünfte sind je nach *spelemannslag* unterschiedlich organisiert. Manche Gruppen treffen sich zu wöchentlichen Proben, andere nur einmal im Monat oder wenn konkrete Auftritte oder Teilnahmen bei *kappleikar* geplant sind, für die geprobt werden muss. Auch was die Erarbeitung des Repertoires betrifft, gibt es verschiedene Herangehensweisen: Ragnhild Knudsen berichtet, dass das *Seljord folkemusikklag* eine CD mit den wichtigsten *slåttern* hat, die jeder, der mitspielen möchte, bereits zu Hause üben kann.[142] Im *Falkeriset folkemuiskklag* in Rauland gibt es für unerfahrenere, neue Mitglieder die Möglichkeit, eine Stunde vor dem eigentlichen Probenbeginn mit einem der sehr erfahrenen *spelemenn,* die *slåtter* des Repertoires langsam zu erarbeiten oder zu wiederholen. In

[138] Egeland, *Treng vi eigentleg spelemannslag?*, S. 11.
[139] Ebd., S. 13.
[140] Ebd.
[141] Susegg Austad, *Hvordan lærer en folkemusiker?*, S. 79–80.
[142] Interview 14, am 02. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 154 (ÜdV).

der eigentlichen Probe werden dann auf Ansage des Leiters verschiedene *slåtter* zur Wiederholung und Auffrischung in Originaltempo gespielt. Einzelne Teile oder Motive werden dabei nur bei groben Unklarheiten in langsamerem Tempo wiederholt, ansonsten dienen diese Proben quasi ausschließlich der Wiederholung des Repertoires. Der musikalische Leiter gibt zwar die Stücke vor, die gespielt werden, jedoch ist es üblich, dass auch die Mitglieder Wünsche nach bestimmten Stücken äußern. Wenn neue *slåtter* gelernt werden, spielt auch diese zu meist der musikalische Leiter vor, entweder im Ganzen oder in Motive unterteilt und die anderen Musikerinnen und Musiker imitieren sein Spiel, so wie das im Meister-Lehrling-Unterricht üblich ist. Die Interpretation des Leiters gilt jedoch nicht als unanfechtbar. Es ist üblich, dass die Mitglieder untereinander gleichwertig über eine für alle vertretbare Ausführung diskutieren. Über dies steht es allen Mitgliedern frei, selbst Ideen für neue *slåtter* im *spelemannslag* vorzubringen und diese dann an die restlichen *spelemenn* weiterzugeben, wenn sie allgemeines Gefallen finden.[143] Auf diese Art habe ich auch die Arbeitsweise des *Falkeriset folkemusikklag* in Rauland miterlebt, wie im betreffenden Kapitel „6.1.2. Eigene Beobachtungen“ im Anhang beschrieben ist.[144]

Ragnhild Knudsen berichtet, dass es auch in ihrem *spelemannslag* in Seljord oft zu angeregten Diskussionen darüber kommt, wie bestimmte Rhythmen oder Phrasierungen verstanden und ausgeführt werden sollen. Diese Diskussionen haben ihr bewusst gemacht, wie unterschiedlich die Musik verstanden werden kann und machen ihr deutlich, was für einen Einfluss die kleinsten Nuancen haben können und dass es schlussendlich nicht nur eine einzige, richtige Interpretation gibt.[145]

Die meisten *spelemannslaga* tragen Namen, die auf ihre lokale Herkunft schließen lassen, so beispielsweise *Spelemannslaget Bøheringen*, *Falkeriset folkemuiskklag*, *Seljord folkemusikklag* oder *Tinn spelemannslag*. In den letzten Jahren wechselten viele Spielmannsgruppen von *spelemannslag* zu *folkemusikklag*, da dieser Namenszusatz als inkludierender empfunden wird und alle Arten von Volksmusik, Gesang und Tanz einschließt. Traditionell wird das *spelemannslag* vorrangig als eine Gruppierung für die Hardangerfiedel verstanden, die nach wie vor stark mit dem *spelemanns*-Begriff in Verbindung gebracht wird. Die meisten *folkemusikklag* teilen sich noch einmal in Untergruppen wie *spelegruppe/spelemannslag* für

[143] Susegg Austad, *Hvordan lærer en folkemusiker?*, S. 76.
[144] *Falkeriset folkemusikklag*, Kapitel 6.1.2. im Anhang, S. 124.
[145] Knudsen, *Toner, tegn og tradisjoner*, S. 12 (ÜdV).

die Instrumentalisten, *dansarring* für die Tänzer, *kvedargruppe* für die Sänger und *langeleikgruppe* für die Langeleikspieler.[146]

Jedes *spelemannslag* besitzt zu meist einen für sie typischen *slått*, der oft auch dem Namen der Gruppe entspricht und der bei einem Gruppenauftritt üblicherweise als letztes Stück gespielt wird. So leitet sich der Name *Spelemannslaget Bøheringen* von einem gleichnamigen *springar* ab, der wiederum typisch für den aus Bø stammenden *spelemann* Torkjell Haugerud war.[147] Auch der Name des *Falkeriset folkemusikklag* aus Rauland geht auf einen gleichnamigen *springar* nach Håvard Gibøen aus Møsstrond in Rauland zurück. Gleichzeitig bezeichnet *Falkeriset* auch ein Bergplateau zwischen Rauland und Møsstrond.[148]

Während die meisten *spelemannslaga* bei der Musikpflege auf *slåtter* unterschiedlicher *spelemenn* aus ihrer Region zurückgreifen, gibt es auch *spelemannslaga*, wie das *Tinn Spelemannslag*, die sich der Pflege von *slåttern* eines einzelnen *spelemann* verschrieben haben. Das Ziel der Gruppe ist es, „das gute, alte nationale *tindølspel*" nach Knut und später seinen Söhnen Gunnar und Johannes Dahle zu bewahren. Dabei wird versucht, die *slåtter* in möglichst unveränderter Form beizubehalten und weiterzugeben, wodurch man von einer quasi autorisierten Form sprechen kann, die sonst nicht angestrebt wird. Um eine solche Autorisierung von Werken aus der Vergangenheit überhaupt gewährleisten zu können, spielte Johannes Dahle 1954 192 *slåtter* ein und gab zusätzlich ihre Namen und allfällige Hintergrundinformationen zu den Stücken an. Dieses Material ist nach wie vor zugänglich.[149]

Neben der Möglichkeit des persönlichen Austausches mit anderen Volksmusikern und Volksmusikerinnen, der Erweiterung des persönlichen Repertoires und dem Proben für geplante, gemeinsame Auftritte, ermöglicht die Zugehörigkeit zu einem *spelemannslag* die Teilnahme bei *kappleiker*. Diese Zugehörigkeit dient auch als Hinweis für die Jury und das Publikum in welcher Tradition der Musiker oder die Musikerin sein/ihr Programm spielen wird.[150]

Viele *spelemannslaga* bieten heute auch Unterricht speziell für Jugendliche an, da es sich gezeigt hat, dass der Kontakt mit gleichaltrigen Volksmusikerinnen und Volksmusikern

[146] Egeland, *Treng vi eigentleg spelemannslag?*, S. 17.
[147] Ebd., S. 41.
[148] Ebd., S. 43.
[149] Ebd., S. 48–49.
[150] Ebd., S. 13.

besonders für die Jugendlichen sehr wichtig ist.[151] Der Zugang wird zusätzlich dadurch erleichtert, dass dieser Unterricht kostenlos ist und Instrumente bei Bedarf oft zur Verfügung gestellt werden. Finanziell muss zu meist lediglich ein kleiner Beitrag für die Mitgliedschaft im *spelemannslag* erbracht werden.[152] Gleichzeitig werden in den letzten Jahren vermehrt auch gezielt Anfängerkurse für Erwachsene angeboten, da sich gezeigt hat, dass für Kinder und Jugendliche bereits ein ausreichendes Angebot an den Musikschulen besteht, für Erwachsene hingegen nicht.[153]

Moderne *spelemannslaga* bestehen heute neben Hardangerfiedeln und Violinen oft auch aus Akkordeon-Instrumenten, Gitarren, Violoncelli und Kontrabässen, die die Melodien der hohen Streichinstrumente begleiten.[154] Während sich die *spelemannslaga* besonders in Telemark nach wie vor als sehr traditionstreu empfinden, finden sich besonders in den Städten und Gebieten mit historisch weniger stark ausgeprägten Traditionslinien experimentellere Gruppen in sehr durchmischten Besetzungen. [155]

Neben den klar positiven Seiten wie der regelmäßigen Musikpflege und Ausbildung junger *spelemenn* gibt es auch kritische Stimmen, die die Entwicklungen der *spelemannslaga* nicht nur gutheißen. So sieht Bjørn Aksdal besonders das gemeinsame Spiel und dadurch die Vereinheitlichung der einzelnen Ausführungen sehr kritisch. Seiner Meinung nach folgen viele Gruppen zu sehr einem kunstmusikalischen Ideal, wenn zehn gemeinsam musizierende Musikerinnen und Musiker so klingen, als würde nur einer spielen. Es scheinen sich alle über jeden einzelnen Bogenstrich einig zu sein und das entspricht seiner Meinung nach nicht der Natur der *slåtter*-Musik.[156]

[151] Gunnhild Sindre, *Ungdom og Tradisjonsmusikk. Opplærings- og rekrutteringssituasjonen*, Bø: Rådet for Folkemusikk og Folkedans 1986, S. 15.
[152] Svånaug Haugan, *Hardingfeleopplæring*, S. 10.
[153] Susegg Austad, *Hvordan lærer en folkemusiker?*, S. 93.
[154] Ebd., S. 52.
[155] Knudsen, „Norsk Folkemusikk“, S. 138.
[156] Bjørn Aksdal, „Samspillformer innen folkemusikken – et historisk perspektiv. Innlegg på Norske folkemusikklags årsmøte i Oslo, 15.-16. mars 1986“, in: *Norsk folkemusikklags skrift* 2 (1986), S. 82.

2.3. Musikschule & Universität

Johan Vaa sieht eine systematische Organisierung der Volksmusik durch gute *spelemenn* und eine fruchtbare Szene rund um diese als essentiell für die Erhaltung dieser Musikkultur, neben den vielen andern Musikformen, die sich in der heutigen Gesellschaft finden.[157] Neben den *spelemannslaga* kommt diese Aufgabe in der heutigen Zeit besonders Bildungseinrichtungen wie Musikschulen und Hochschulen zu. Mit einer zunehmenden Institutionalisierung der Musikvermittlung erhielt auch die Volksmusik im 20. Jahrhundert einen festen Platz in den norwegischen Musikschulen, bis hin zu den Musikhochschulen in Oslo, Bergen und Trondheim, sowie am Campus Rauland der *Universitetet i Sørøst-Norge*, an dem seit 1987 Volksmusik studiert werden kann. Bachelor- und Masterstudiengänge mit einem Schwerpunkt auf die Volksmusik in Norwegen können heute an der Ole-Bull-Akademie in Voss, an der USN, am Campus Rauland sowie an der Musikhochschule in Oslo absolviert werden. Anne Svånaug Blengsdalen war 1986 die erste Studentin, die Hardangerfiedel als Hauptinstrument an der Musikhochschule in Oslo studierte.[158]

Dementsprechend liegt die Musikvermittlung nicht mehr einzig bei lehrwilligen *spelemenn*, sondern kann auch innerhalb von organisiertem Unterricht wahrgenommen werden. Die wenigsten beginnen heute Hardangerfiedel oder andere Volksmusikinstrumente nach „der alten Schule“ in Form der privaten Lehre bei einem Meister zu lernen. Die meisten beginnen in Kursen, die durch die lokalen *spelemannslaga* oder innerhalb von Musikschulen angeboten werden. Seit 1970 hat die Volksmusik auch Schrittweise Eingang in die Schulen, in Form einer Volksmusiklinie in weiterführenden Oberstufenschulen gefunden.[159]

Per Åsmund Omholt stellt in seiner Arbeit *Hardingfeleopplæring* fest, dass in den letzten Jahrzehnten eine Institutionalisierung der Volksmusikausbildung und damit einhergehend der Ausbau von kommunalen und regionalen Musikschulen in ganz Norwegen einsetzte. Durch die Verankerung der Volksmusik als Unterrichtsfach in der Musikschulordnung und dem Ausbau des Unterrichtsangebotes stiegen auch die Zahlen der jungen Volksmusikerinnen und -musiker deutlich. Oft stehen die lokalen *spelemannslaga* und *spelemenn* auch in

[157] Vaa, „Jon Stuvøy (1915-2003) og folkemusikkopplæringa i Telemark“, S. 79.
[158] Blengsdalen, „Gunnar og eg. Om hardingfeleopplæring før og no“, S. 35.
[159] Aksdal, *Trollstilt*, S. 34.

engem Kontakt zu den Musikschulen und ergänzen sich gegenseitig.[160] *Spelemenn* wirken hier teilweise sowohl in *spelemannslaga*, als auch an Musikschulen. [161]

Im Anschluss an eine „fachpolitische Diskussion“[162] 1988 über die Stellung der Volksmusik innerhalb der höheren bis universitären Ausbildung in Norwegen gab ein Fachkomitee des nationalen Fachrates für Musik 1991 eine Situationsbeschreibung mit darauf anschließenden Lösungsvorschlägen zur Situation der Volksmusik an Hochschulen und Universitäten heraus. Ziel dieser Diskussion war der Ausbau des praktischen Studienangebots an den norwegischen Hochschulen, welches sich einerseits an die Ausbildung von Lehrerinnen und Lehrern für Musikschulen richten, aber auch ausübende Musikerinnen und Musiker in ihrer Ausbildung fördern sollte.[163] Interessant ist in dieser Veröffentlichung die besondere Betonung der gehörsbasierten Musikvermittlung als die zu präferierende Art der Musikpädagogik:

> Besonders wichtig wäre es, auf die direkte Gehörstradierung zu achten, die für die meisten Studenten eine ganz neue Art sein wird, sich musikalische Stoffe anzueignen. Zusätzlich dazu, dass diese Lehrform die Eigenheiten innerhalb der Musik und des Tanzes (tonale Eigenheiten, rhythmische Finessen und dialektale Unterschiede) wahrt, gibt diese Unterrichtsmethode einen Einblick, wie unsere Volksmusik über die Jahrhunderte weitergegeben wurde. Die Studenten erfahren selbst im Austausch mit den besten Musikern unseres Landes, wie die *slåtter* und Volkslieder weitergeführt wurden und wie der musikalische Stoff durch Geschichten, Legenden und Erzählungen, welche sie an ein lebendes Milieu knüpfen, angereichert wurden.[164]

Auf akademischer Ebene ist sowohl die wissenschaftliche als auch die musik-praktische Beschäftigung mit der Volksmusik in Norwegen seit 1987 als eigenständiger Studiengang am Campus Rauland der *Universitetet i Sørøst-Norge* möglich. Parallel wird an diesem Standort auch das Studium der Volkskunst angeboten.[165] An der Musikhochschule in Oslo gibt es seit 1989 eine Professur für Volksmusik und an der Ole Bull Akademie in Voss ist es seit 1995 möglich Volksmusik als Hauptfach zu belegen. Die Aktivitäten an der Ole Bull Akademie gehen bereits bis in die 1860er-Jahre zurück, als der klassische Geiger Ole Bull erstmals versuchte, eine Musikakademie auf der Basis von nationalen Elementen in der Musik zu etablieren. Ab 1977 wurden hier die ersten Wochenendkurse abgehalten[166] und seit 1995

---

[160] Omholt, *Hardingfeleopplæring*, S. 66.
[161] Knudsen, „*Toner, tegn og tradisjoner*, S. 12.
[162] Nasjonalt Fagråd for Musikk, *Høyere utdanningstilbud i folkemusikk. En utredning om behovet for en nasjonal koordinering med vekt på teori-, instrktør- og utøvervirksomhet*, Trondheim: Nasjonalt Fagråd for Musikk 1991, S. 3.
[163] Ebd., S. 6.
[164] Ebd., S. 8 (ÜdV).
[165] Aksdal, *Trollstilt*, S. 36.
[166] Stubseid, *Frå Spelemannslære til Akademi*, S. 176.

gibt es eine Meisterklasse für Hardangerfiedelspieler und Violinisten, die auf ein Leben als professionelle Musiker vorbereitet werden sollen. Der Unterricht erfolgt hier nach wie vor nach „der alten Spielmannsschule“ mündlich und nach Gehör.[167]

In Gesprächen mit drei Lehrenden der USN am Campus Rauland, Ragnhild Knudsen, Ånon Egeland und Per Åsmund Omholt wurde deutlich, dass auch sie ihren Unterricht, trotz dem institutionalisierten und formal organisierten Charakter, nach wie vor im Sinne der „alten Schule“ nach dem Prinzip des Meister-Lehrling Verhältnis gestalten. Obwohl neue Medien, wie Klang- und Videoaufnahmen sowie die erleichterte Zugänglichkeit von Archiven und die zunehmende musiktheoretische Vorbildung ihrer Studierenden den Unterricht zwar nicht mit dem eines *spelemanns* vor 150 Jahren vergleichbar macht, hat für sie die orale Musikvermittlung nach wie vor den höchsten Stellenwert in der täglichen Musikpädagogik. Ånon Egeland beschreibt beispielsweise, dass er versucht, so zu unterrichten, wie er selbst unterrichtet wurde, „quasi ein audio-visueller Unterricht – Zeigen und Hören. Und manchmal bekommen sie [die Studierenden] danach Noten für das Selbststudium.“[168] In diesem Zusammenhang merkt er auch an, dass durch die zeitlich limitierten Unterrichtseinheiten, die meiste Arbeit im Selbststudium passieren muss und er darum den Rückgriff auf Noten und andere Medien als sinnvoll empfindet. Am liebsten gibt er jedoch Aufnahmen mit seinen eigenen Quellen als Hilfsmittel an seine Schülerinnen und Schüler weiter: „Mein Ziel ist es nicht, dass meine Schüler so klingen wie ich, ich sehe mich vielmehr als Vermittler.“[169]

Auch mein Hardangerfiedel-Unterricht mit Ragnhild Knudsen verlief nach dem Vorbild der alten Meisterlehre: Wir saßen uns in einem Unterrichts- oder Übungsraum der Universität mit unseren Instrumenten gegenüber und Knudsen spielte mir dann Stück für Stück neue *slåtter* vor, die ich versuchte nachzuspielen und zu memorieren. Um eine gehörte Melodie auf dem eigenen Instrument nachspielen zu können, war es für mich wichtig, mir die Musik im Kopf vorzustellen und sie zum Beispiel nachsingen oder summen zu können. Es war sehr nützlich, dass Knudsen die Musik immer erst in kleine Motive aufteilte, da diese leichter zu merken waren, als gleich den gesamten Verlauf zu spielen. Durch die zusätzliche Verlangsamung des Tempos fiel es mir dann leichter, die einzelnen Töne auf dem Instrument zu finden. Mit meiner zunehmenden Erfahrung erweiterte Knudsen das Gelernte um den richtigen Rhythmus, das Stampfen, Ornamente und das richtige Tempo. Essentiell für den

[167] Aksdal, *Trollstilt*, S. 36.
[168] Interview 16, am 09. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 160 (ÜdV).
[169] Ebd., S. 162 (ÜdV).

gesamten Lernprozess waren viele, richtige Wiederholungen und volle Konzentration. Mein Fokus lag während dem Unterricht am meisten auf dem auditiven Höreindruck, wie auch auf der visuellen Erfassung der Handlungen meiner Lehrerin. Mit wachsender Erfahrung verbesserte sich meine Fähigkeit die auditiven und visuellen Eindrücke in eine sensorische Handlung – das Aufsetzten der Finger auf eine bestimmte Saite sowie die Führung des Bogens – umzuwandeln. Gleichzeitig war es gefragt ständig „weiterdenken" zu können, um den natürlichen Fluss der Musik zu erhalten. Durch viele Wiederholungen und der damit wachsenden Erfahrung erleichtert sich das Memorieren von Motiven und ihrer Zusammenhänge.

Abhängig davon, was der Lehrer oder die Lehrerin für am sinnvollsten halten, werden der korrekte Rhythmus, die Artikulation und die Verzierungen von Anfang an strikt mitgelernt oder erst später versucht hinzuzufügen. In meinem Fall bestand Knudsen immer von Anfang an auf den richtigen Rhythmus, fügte die Ornamentik oft aber erst später hinzu, da sie der Meinung war, dass ich mir so die Grundstruktur des *slåtts* besser merken konnte. Es stellte sich aber heraus, dass es für mich einfacher war, von Anfang an gleich alle Details zu lernen, da ich es als komplizierter empfand, die gelernten Muster im Nachhinein noch durch Triller und Vorschläge zu ergänzen. Die Frage nach dem Spielen in einem „lokalen Spielstil"[170], welcher die unterschiedlichen Dialekte des Spiels voneinander unterscheidet, wurde in meinem Unterricht nur wenig verbalisiert und passierte damit eher unbewusst, wenn man davon in meinem Fall überhaupt sprechen konnte. Mein Fokus lag vielmehr darauf, mir in den wenigen Monaten meines Aufenthalts in Norwegen ein möglichst großes Repertoire an *slåttern* anzueignen. Mehr automatisch als bewusst, spielte ich diese sicher auch in meinem eigenen Stil, da meine klassische Violatechnik sich doch innerhalb der Tongebung und meiner Art der Ornamentik spiegelte, wenngleich ich versuchte, mich so genau als möglich an meiner Lehrerin zu orientieren.

Die Institutionalisierung von Volksmusik ist nach wie vor eines der meist diskutiertesten Themen in der norwegischen Volksmusikszene. Das spiegelt sich beispielsweise an der auffallend großen Zahl an akademischen Abschlussarbeiten und Artikeln, die zu diesem Thema vorhanden sind.[171] Gleichzeitig finden sich in der Volksmusikszene gegenüber der Lehre und Institutionalisierung von Volksmusik auf universitärem Niveau auch immer wieder sehr

[170] Kvifte, „Hva forteller notene?", S. 4 (ÜdV).
[171] Vgl. Gunnar Stubseid, *Frå Spelemannslære til Akademi – om folkemusikkopplæring i Noreg, med hovudvekt på slåttemusikken på hardingfele*, Bergen: Forlaget Folkekultur 1992.

kritische Stimmen, wie beispielsweise vom *spelemann* Knut Kjøk aus Gudbrandsdalen, der fürchtet, dass eine institutionalisierte Ausbildung die Volksmusik „ärmer" macht. Er meint, dass *slåtter* von professionell ausgebildeten Musikerinnen und Musikern gefahrlaufen immer ähnlicher und ausdrucksloser zu klingen. Damit würde auch der Reichtum an regionalen Traditionen verloren gehen.[172] Ruth Anne Moen sieht einen systematischen Unterricht als künstlich und nicht traditionell und sieht vor allem ein Problem darin, dass ein direkter Bezug zum Gebrauch der Musik oft fehlen würde.[173]

Wie die Situation an anderen Hochschulen und Universitäten in Norwegen aussieht, kann ich nicht beurteilen, jedoch treffen diese Befürchtungen auf die Musikpraxis am Campus in Rauland meiner Ansicht nach keineswegs zu. Einerseits spielen die Studierenden hier alle regelmäßig selbst zum Tanz und haben somit einen deutlichen Bezug zum praktischen Gebrauch der Musik. Andererseits sind sich alle, mit denen ich gesprochen habe, über die Gefahr der Vereinheitlichung der Musik zumindest bewusst und versuchen dieser durch einen persönlichen Stil und eigene Interpretationen und Arrangements der Musik entgegenzuwirken.

2.4. Das Lernen im Selbststudium nach Noten, Ton- und Videoaufnahmen

Wenngleich bei der oralen Musikvermittlung ein großer Teil des tatsächlichen Lernens während dem direkten Kontakt mit der Quelle passiert – egal ob dies eine reale Person, Ton- oder Videoaufzeichnung ist – ist das persönliche Üben und Wiederholen des Gelernten unerlässlich. Technisch ist es für die meisten Lernenden heute leicht möglich, den Lehrer oder die Lehrerin mit dem eigenen Mobiltelefon oder einem anderen Aufnahmegerät aufzuzeichnen oder zu filmen. Beispielswiese meint die Studentin im Interview 13:

> Ich verwende oft Tonaufnahmen, wenn ich einen *slått* lernen will, aber kein ‚Lehrmeister' an Ort und Stelle ist, und ich filme oft die linke Hand eines Akkordeonisten, um den Bass richtig zu lernen. Die Bassakkorde können oft schwierig sein, genau herauszuhören, wenn man nur eine Tonaufnahme hat.[174]

Bis auf einen[175] gaben alle Informantinnen und Informanten an, im Selbststudium mit eigens angefertigten Ton- und Videoaufnahmen zu arbeiten oder auf die Aufzeichnungen anderer zurückzugreifen. Dabei gibt eine Studentin des Weiteren an, bewusst auf noch andere,

[172] Egeland, *Treng vi eigentleg spelemannslag?,* S. 75.
[173] Moen, *Folkemusikkformdiling,* S. 64.
[174] Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 149 (ÜdV).
[175] Interview 9, am 08. April 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 142.

technische Hilfsmittel zurückzugreifen, um sich die Erarbeitung der Musik zu erleichtern: „Ich habe mir ein Programm gekauft, um die Aufnahmen verlangsamen zu können und das hilft unglaublich viel. Normalerweise habe ich einfach eine Video- oder Audioaufnahme und hör sie mir immer wieder und immer wieder an.“[176]

Die Lernsituation verändert sich durch den Einsatz solcher Hilfsmittel im Vergleich zu der, der *spelemenn* älterer Generationen, die solche Hilfsmittel nicht zu Verfügung hatten. In weiterer Folge ließe sich hier die These aufstellen, dass die Lernenden die *slåtter* heute viel exakter nach ihren Quellen lernen, sie regelrecht kopieren. Technisch würde diese Möglichkeit bestehen und ist in einigen Fällen sicher nicht ausgeschlossen, jedoch habe ich diese Erfahrung in persönlichen Beobachtungen nicht gemacht: auch wenn die Studierenden neue *slåtter* mit Ton- und Videoaufnahmen erarbeiten, geben sie diesen immer eine teils bewusste, teils eher unbewusste Prägung, welche auf den persönlichen Geschmack oder teilweise auch auf ein „Missverständnis“ der Quelle zurückzuführen sind.

Auch die Lehrenden in Rauland unterstützen den Gebrauch von Ton- und Videoaufzeichnungen für das Selbststudium, weniger die Verwendung von Noten. Ragnhild Knudsen gibt beispielsweise an: „Ich finde es ist das beste Aufnahmen zu machen und nur wenig niederzuschreiben. Ich versuche meine Schüler dazuzubringen, sich verschiedene Einspielungen anzuhören, damit sie unterschiedliche Interpretationen hören.“[177] Weiters beschreibt sie, dass sie für junge Schülerinnen und Schüler, die selbst noch kein Smartphone besitzen, eine CD mit 52 *slåttern* eingespielt hat, welche diese beim Üben zu Hause verwenden können.[178] Auch Ånon Egeland ist der Meinung, dass audio-visuelle Quellen für das Selbststudium absolut zu bevorzugen sind, gibt seinen Studierenden teilweise dennoch Noten als Erinnerungsstütze, nachdem sie einen *slått* gelernt haben.[179]

Zu unterschiedlichen Zeitpunkten während der Erarbeitung oder Archivierung von neuen *slåttern* geben die meisten Studierenden an, auch Notationen in unterschiedlicher Form zu verwenden. Dies reicht vom bloßen notieren der *slåtter* Titel in einer Handynotiz[180], über das Führen einer handschriftlichen Tabelle mit den *slåtter* Namen, dem Namen der Quelle, Ort, Datum und den ersten Tönen der Stücke[181], bis hin zu vollständigen Transkriptionen

[176] Interview 19, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.4. im Anhang, S. 168.
[177] Interview 14, am 02. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 154 (ÜdV).
[178] Ebd.
[179] Interview 16, am 09. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 160 (ÜdV).
[180] Interview 05, am 14. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 134.
[181] Interview 04, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 132.

oder Arrangements der Musik[182]. Besonders die Akkordeonspielerinnen und -spieler geben an regelmäßig mit Noten zu arbeiten. Dies bedingt sich besonders dadurch, dass sie sich neben der Ausformung der Melodielinie auch eine geeignete Basslinie überlegen und merken müssen.[183]

Die Herangehensweise des Studenten im Interview elf deckt sich mit meiner persönlich präferierten Art der Erarbeitung neuer *slåtter*. Dass auch er Musikwissenschaft studiert hat, bevor er nach Rauland kam, soll dabei aber viel mehr als Zufall gesehen werden, als eine ausschlaggebende Gemeinsamkeit darstellen, die unsere ähnliche Sicht auf die Erarbeitung neuer *slåtter* erklären würde:

> Oft ist es gut, mit Noten zu beginnen, so sehe ich visuell was ich spielen soll und ich verstehe die Dinge schnell, in Kombination mit dem Gehör. Das Notenbild zu haben, hilft sehr am Anfang, aber man muss das ja zu einem gewissen Zeitpunkt weglegen und dann kann ich mich eigentlich mehr auf das rein Phrasierungsmäßige konzentrieren. Also ich mag es, mit Noten zu beginnen. Aber das Ziel ist es immer, schlussendlich alles auswendig spielen zu können.[184]

Mit dieser Herangehensweise, Noten von Beginn an zu verwenden und diese dann später weg zu legen, bildet dieser Student unter meinen Informantinnen und Informanten eine Ausnahme. Außer ihm gibt niemand an, einen neuen *slått* von Beginn an mit Noten zu erarbeiten. Diese Technik entspricht einer sehr kunstmusikalisch-klassischen Erarbeitung von Musik, welche sich durch den musikalischen Hintergrund dieses Studenten erklären lässt.

Während diese Methode in der nach wie vor sehr traditionellen Region Telemark wenig Verwendung zu finden scheint, wird in anderen Regionen Norwegens, vergleichbar mit den Berichten des Studenten im Interview elf, sehr wohl auf Noten, auch zu Beginn des Lernprozesses, zurückgegriffen. So untersuchte Liv Elin Susegg Austad in ihrer Forschungsarbeit *Hvordan lærer en folkemusiker?* (*Wie lernt ein Volksmusiker?*) ein s*pelemannslag* in Trøndelag und fand dabei heraus, dass der Unterricht hier zwar zum größten Teil nach Gehör und dem Prinzip des „einfach-versuchen-mit-zu-Kommens" stattfindet, aber teilweise auch Noten an die Musikerinnen und Musiker ausgeteilt werden, wenn ein neuer *slått* erarbeitet wird. Sobald die Musizierenden die Musik im Ohr haben, werden die Noten wieder weggelegt.[185]

[182] Interview 11, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 145.
[183] Interview 10, am 06. Mai 2018 und Interview 11, am 6. Mai 2018, siehe beide Interviews im Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 143–146.
[184] Interview 11, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 145 (ÜdV).
[185] Susegg Austad, *Hvordan lærer en folkemusiker?*, S. 74.

Im Vergleich zu den *spelemannslaga*, die mir aus Telemark bekannt sind, ist dieses *spelemannslag* anders zusammengesetzt. Während es sich bei den *spelemannslaga* in Rauland, Tinn und Seljord um nach wie vor sehr traditionelle Gruppen handelt, die sich zum größten Teil aus Hardangerfiedelspielerinnen und -spielern zusammensetzen, bezeichnet Susegg Austad das von ihr behandelte *spelemannslag* selbst als ein modernes *spelemannslag*. Modern meint in diesem Kontext, dass sich die Gruppe aus Violinen, unterschiedlichen Akkordeons, Kontrabass und Gitarren zusammensetzt. Der Kontrabass und die Gitarren spielen im Zusammenspiel die Begleitung, während die Melodie und oft eine weitere Stimme durch die Violinen und die Akkordeons intoniert werden.[186]

[186] Susegg Austad, *Hvordan lærer en folkemusiker?*, S. 52.

3. Ursachen für die Präferenz der Oralität als primäre Lehr- und Lernmethode

Wie aus den vorangegangenen Abschnitten hervorgeht, basiert die Volksmusik in Norwegen, wie viele andere Volksmusiken, auf mündlicher Überlieferung. Während sich diese Praxis in anderen Kulturen vermehrt zu einer Verschriftlichung und Lehre nach und mit Noten wandelte, ist das Lernen nach Gehör in der norwegischen Volksmusikpraxis nach wie vor die bevorzugte Lehr- und Lernmethode, sowohl unter älteren als auch jüngeren Musikerinnen und Musikern.

In der Literatur wird an zahlreichen Stellen der Vergleich zur klassischen, europäischen Kunstmusik angestellt.[187] So sieht Ragnhild Knudsen den Unterschied zwischen der Kunstmusik und der Volksmusik in Norwegen und in weiterer Folge in deren Vermittlungskonzepten in einem unterschiedlichen Werkverständnis begründet. Weiters spricht sie von unterschiedlichen Musiksprachen, die dafür verantwortlich sind, wie wir Strukturen in der Musik verstehen und memorieren. Während die Musizierenden in der Kunstmusik im Sinne der Intentionen des Komponisten oder der Komponistin agieren und das Stück gewissermaßen als „fertiges Kunstwerk" angesehen wird, findet sich diese Haltung in der norwegischen Volksmusik nicht. Im Gegensatz zum fertigen-Kunstwerk-Ideal streben die Volksmusikerinnen und Volksmusiker vielmehr nach einer eigenen, persönlichen Interpretation der Musik innerhalb der von ihnen gewählten Tradition. Dieses unterschiedliche Werkverständnis ist vielmehr bedingt durch die Form der jeweiligen Musik und deren Art der Vermittlung. Während die Kunstmusik eine durch den Komponisten oder die Komponistin zumeist autorisierte, schriftliche Fassung der Musik kennt, findet sich Vergleichbares in der norwegischen *slåtter*-Tradition nicht. Verschriftlichungen sind erst in neuerer Zeit durch eine vermehrte Sammeltätigkeit und das Interesse der Traditionsbewahrung entstanden, die ursprünglichen Schöpfer der *slåtter* sind zumeist jedoch nicht bekannt. Die Stücke werden vielmehr gewissen Traditionslinien zugehörig angesehen, was teilweise durch ihre Namen oder Titelzusätze äußerlich verdeutlicht wird. Die Tanzmelodien werden prinzipiell nach dem letzten in der Traditionsreihe erkennbaren *spelemann* benannt. So finden sich zahlreiche

[187] Salvesen, „Klassisk Musikk", S. 89–106; Knudsen, *Lære på øret*, S. 32–46; Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 72.

slåtter mit Titeln wie *Springdans etter Myllarguten* oder *Knut Luråsens halling*.[188] Die heute ältesten, bekannten *slåtter* gehen auf *spelemenn* aus den 1750er Jahren zurück.[189]

Formal richten sich Struktur und Aufbau klassischer Kunstmusik nicht nach der Möglichkeit einer oralen Musikvermittlung, wohingegen die motivbasierten, norwegischen *slåtter* eine Weitergabe nur nach Gehör zulassen. [190]

Auf Basis der in der Literatur getätigten Aussagen, meinen persönlichen Beobachtungen, sowie persönlichen Gesprächen mit einigen Akteurinnen und Akteuren der Volksmusikszene in Norwegen geht hervor, dass die Gründe für diese nach wie vor vorherrschende Präferenz einer oralen Musikvermittlung sehr vielseitig sind. Einerseits finden sich Gründe, die auf den persönlichen Hintergrund und die musikalischen Vorerfahrungen einzelner Musikerinnen und Musiker zurückzuführen sind. So berichtete Ragnhild Knudsen, die erst Violine und Viola an der Musikhochschule in Oslo und dem Musikkonservatorium in Bergen studierte, bevor sie mit Volksmusik in Kontakt kam, dass sie die Noten weglegen musste, um die norwegische *slåtter*-Tradition wirklich verstehen zu können: „Um den Stil zu erfassen, war es für mich absolut notwendig, die Noten weg zu legen.“[191]

Ein anderes, mehrfach genanntes Argument für die Präferenz für ein Lernen nach Gehör ist der Umstand, dass die Befragten von klein auf mit oraler Musikvermittlung aufgewachsen sind, es für sie quasi nie eine andere Wahl gegeben hat. Die Personen, die das aussagen, bereuen es nicht, mit dieser Methode aufgewachsen zu sein, da sie diese Technik nach wie vor als am effektivsten empfinden und den Eigenarten der norwegischen *slåtter* Musik am besten gerecht würde: „Ja, ich lerne absolut am meisten nach Gehör, einfach weil ich damit aufgewachsen bin.“[192]

Während diese Gründe auf eine persönliche Prägung zurückzuführen sind, werden einige andere Argumente noch häufiger, sowohl in schriftlichen Quellen als auch von den Informantinnen und Informanten genannt. So werden der persönliche Kontakt zu einer lebenden Quelle, das lokale Traditionsbewusstsein und der Wunsch nach dessen Bewahrung, das Ideal der Variation und das Streben nach einem persönlichen Stil, die Festigung der Musik im Gedächtnis und der Gebrauch als Tanzmusik sowie die Flexibilität in Bezug auf andere Genres und Traditionen als Hauptargumente für den Vorzug einer oralen Musikvermittlung

[188] Findeisen, *Instrumentale Folklorestilisierung* 1998, S. 32.
[189] Aksdal & Nyhus, *Fanitullen*, S. 285.
[190] Knudsen, „Lære på øret“, S. 41.
[191] Interview 14, am 02. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 153 (ÜdV).
[192] Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 149 (ÜdV).

gegenüber dem Lernen nach ausschließlich schriftlichen Quellen, genannt. In den folgenden Abschnitten werden diese Argumente konkreter betrachtet und vor allem durch die Aussagen der Studierenden begründet. Es gilt zu beachten, dass die unterschiedlichen Argumente nicht immer deutlich voneinander zu trennen und viele Aussagen für mehrere Kategorien zutreffend sind. Die genannten Gründe für die Präferenz der oralen Musikvermittlung präsentieren sich demnach als ein Netz von in einander verflochtenen Argumenten, die nicht immer strikt voneinander getrennt werden können. Aus Gründen der besseren Übersichtlichkeit und Vergleichbarkeit habe ich dies in den folgenden Abschnitten dennoch versucht.

3.1. Der persönliche Kontakt zu einer lebenden Quelle

Nach dem traditionellen Verständnis von mündlicher Überlieferung wird die Musik von einem Meister oder einer Meisterin an einen Lehrling weitergegeben oder mehrere, gleichwertige *spelemenn* lernen voneinander. Gunnar Stubseid spricht in diesem Zusammenhang von einer vertikalen und einer horizontalen Tradierung. Unter einer vertikalen Tradierung versteht er „die jüngeren lernen von den älteren“[193], während horizontale Tradierung bedeutet, dass Gleichaltrige voneinander lernen. „Beide Arten der Tradierung sind üblich in Bezug auf Volksmusik und Volkstanz.“[194]

Beim Lernen von einer lebenden Quelle beinhaltet der Prozess der Weitergabe von Musik einen großen zwischenmenschlichen Anteil, der den Schüler oder die Schülerin auf unterschiedliche Weise prägt. So kann das Verhältnis zwischen dem Lehrenden und dem Schüler oder der Schülerin einen großen Einfluss auf das Verständnis und die Auffassung der Musik sowie die Freude und Motivation des Lernenden am Musizieren haben.[195]

Auch Jelmert betont in seiner Instrumentalschule von 1996 die Wichtigkeit der mündlichen Weitergabe von Musik und sieht diesen Prozess als eine der wichtigsten Qualitäten der Tradition an, weil es gerade das persönliche Verhältnis zwischen dem Lehrenden und dem Schüler oder der Schülerin ist, welches den Stoff lebendig macht.[196]

Durch den persönlichen Kontakt ist es den Lehrenden möglich, den Lernenden zusätzliche Informationen zur Quelle, deren Verhältnis zur Musik und deren Kontext weiterzugeben. „So kann man zusätzlich zum Erlernen eines Stücks einen Eindruck davon gewinnen,

[193] Aksdal & Nyhus, *Fanitullen*, S. 253 (ÜdV).
[194] Ebd.
[195] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 56 (ÜdV).
[196] Jelmert, *Opplæring i hardingfelespel*, S. 12.

welchen Stellenwert das Stück für die Quelle selbst hat."[197] Gleichzeitig ist es der Lehrerin oder dem Lehrer auch direkt möglich, der Schülerin oder dem Schüler sein oder ihr Kulturverständnis, die kulturelle Identität sowie das persönliche, ästhetische Verständnis zu vermitteln und so weiterzugebe. Mein persönliches Verständnis für die norwegische *slåtter*-Tradition ist daher sicherlich am meisten durch den regelmäßigen Unterricht bei Ragnhild Knudsen geprägt worden.[198]

Besonders interessant waren am Campus Rauland auch die Unterrichtsstunden, in denen verschiedene *spelemenn* von außerhalb eingeladen wurden und für die Studierenden beispielsweise zum Tanz aufspielten oder *slåtter* lehrten. Dabei berichteten sie immer über die Herkunft der Musik, von wem sie die betreffenden *slåtter* gelernt hatten und beschrieben die Besonderheiten der Tradition, in der sie spielten. Dieser Austausch geschah zwar an der Universität, hatte aber immer einen sehr persönlichen-informellen Charakter, welcher die Berichte für mich besonders authentisch wirken ließ.

Ruth Anne Moen sieht in der persönlichen Musikvermittlung zwischen Personen unterschiedlicher Generationen einen Wert, der den bloßen Vermittlungsaspekt überschreitet. Ihrer Meinung nach kann es für junge Menschen eine prägende Erfahrung sein, mit alten *spelemenn*, die in ihrem langen Leben eine Fülle an Wissen angesammelt haben, in Kontakt zu treten und dabei zu erkennen, welch reichhaltige Quellen alte Menschen sein können. Ihrer Meinung nach handelt es sich dabei um einen Wert, der in der heutigen Gesellschaft nicht mehr alltäglich ist. [199]

Ånon Egeland berichtete selbst davon, dass er durch den Kontakt zu fast unbekannten, alten *spelemenn* auf ein reiches Repertoire gestoßen ist, welches ihn heute auszeichnet:

> […] auf den Stil, der mich heute auszeichnet, die Musik aus Aust-Agder, darauf bin ich eher durch Umwege gekommen. Ich war sehr glücklich, dass ich sehr früh von dem großen Helden, Andres Rystad, lernen konnte, der zu dieser Zeit schon ein sehr alter Mann war. […] Als ich mit der Szene dann besser bekannt wurde, erfuhr ich auch von einigen *spelemenn*, die von den Sammlern bis dahin völlig missachtet wurden. So suchte ich diese auf, besonders aus der Region, in der ich geboren war und da saßen Leute mit einem riesigen Repertoire, das niemand kannte und das wurde dann meine Sache, dieses Repertoire zu verbreiten.[200]

[197] Knudsen, „Norsk Folkemusikk", S. 130 (ÜdV).
[198] *Hardangerfiedel Einzelunterricht*, Kapitel 6.1.1. im Anhang, S. 118.
[199] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 7–8.
[200] Interview 16, am 09. Mai 2019, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 163 (ÜdV).

Eine Studentin, die erst seit einem halben Jahr Hardangerfiedel lernt, bevorzugt es beim Lernen von neuen *slåttern*, diese gemeinsam mit einer anderen Person erarbeiten zu können, weil sie dabei besser vorankommt, als wenn sie versucht neue Stücke nur nach Aufnahmen zu lernen.[201] Ein ausländischer Student gibt an, dass er überhaupt erst angefangen hat, Musik zu machen, um in der Gemeinschaft mit anderen musizieren zu können: „I wanted to start playing music, to play together with other people, it wasn't really about the style. I just love to find someone who plays an instrument and try to play together with them. My goal would be to be able to play with everybody and never mind the style."[202]

Für einen anderen Studenten hat es nicht nur praktische Vorteile von einer lebenden Person zu lernen, sondern es stellt für ihn vielmehr einen wichtigen kulturellen und kontextuellen Zugang zur Musik dar: „Es geht um mehr, als nur die Musik zu lernen, auch der Hintergrund der Musik ist interessant und dazu ein Verhältnis aufzubauen. Das geht am besten, wenn man direkt von einem *spelemann* lernt."[203]

Während meiner Interviews fielen nie die Begriffe Vorbild oder Modell in Bezug auf die Lehrerinnen und Lehrer der Informantinnen und Informanten, jedoch war es zwischen den Zeilen herauszuhören, dass die meisten, besonders in ihren Anfängen, ihre Lehrer sehr bewunderten und für sie Qualitätsinstanzen darstellten. So empfindet es eine Studentin beispielsweise auch als etwas sehr Positives, wenn man sie durch ihren Spielstil mit ihrem Lehrer in Verbindung bringt: „Ich habe schon von einigen gehört, die gesagt haben, dass ich meinen Lehrern ähnle, und das sehe ich jetzt nicht als Nachteil, sie sind ja sehr gut."[204]

Liv Elin Susegg Austad berichtet in ihrer Arbeit *Hvordan lærer en folkemusiker?* davon, dass ihre Informantinnen und Informanten, um ein Musikinstrument zu lernen, den Stellenwert eines guten Vorbildes als sehr hoch einschätzten. Susegg Austad hebt weiters hervor, dass es eben der direkte Kontakt zu anderen Personen ist, der uns ihre Haltungen sowie die Normen und Werte einer Kultur, oftmals auch unbewusst, vermitteln. Dieses Verständnis lässt sich nur durch zwischenmenschliche Kontakte erreichen und nicht in Form von Theorien und Formeln im Unterricht. Zu unseren Vorbildern werden Personen, die etwas können oder für etwas stehen, das wir selbst auch anstreben. [205]

[201] Interview 3, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 130.
[202] Interview 17, am 02. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.4. im Anhang, S. 164.
[203] Interview 7, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 138 (ÜdV).
[204] Interview 5, am 14. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 135 (ÜdV).
[205] Susegg Austad, Hvordan *lærer en folkemusiker?*, S. 49.

3.2. Das lokale Traditionsbewusstsein und dessen Bewahrung

Der Wunsch nach dem Ausdruck einer gemeinsamen norwegischen Identität geht, wie bereits thematisiert, auf die Zeit der Nationalromantik und der damit verbundenen Schaffung eines norwegischen Nationalbewusstseins zurück. Ziel war es dabei, einerseits das norwegische Volk als eine Nation zu einen, gleichzeitig sollte sich das genuin Norwegische aber in der Erhaltung der lokalen Unterschiede zeigen. Besonders die aktive Förderung und Verwendung der unterschiedlichen Sprachdialekte zeigt sich als ein Ergebnis dieser Bestrebungen. Parallel dazu etablierte sich in der Volksmusik die bewusste Pflege lokaler Spielstile und Traditionslinien, welche sich durch eine stilistische Einheitlichkeit im Kontrast zu benachbarten Gebieten auszeichnen. Unter lokalem Spielstil wird dabei in erster Linie der *dansetakt* verstanden, also die Geschwindigkeit und die Betonungen in den *bygdedanser*.[206] Die unterschiedlichen Traditionsgebiete werden als *tradisjonsområde* bezeichnet und lassen sich nach Tellef Kvifte in unterschiedliche Ebenen unterteilen. Die höchste Ebene vereint alle Traditionen und steht für eine allgemeine „Norwegischheit". Darauf folgen breitere Kategorisierungen nach Nord, Ost, Süd und West sowie die Unterteilung in Hardangerfiedel Gebiete und Gebiete, in denen die gewöhnliche Violine vorherrscht. Weitere Konkretisierungen von lokalen Traditionen sind oft an geographisch prägnante Vorkommnisse, wie Täler oder Gebirge, gebunden. Bekannte Beispiele dafür sind Setesdal, Numedal Valdres, Gudbrandsdalen, Østerdalen, Telemark und Hardanger. Die kleinste Einheit einer Traditionslinie stellt das Spiel nach dem Vorbild einer einzelnen Person oder *spelemanns* Familie dar.[207]

Tellef Kvifte hebt hierzu in seinem Artikel „Hva forteller notene?" („Was erzählen uns die Noten?") hervor, dass „Volksmusik handelt heute mehr von einer lokalen Vielseitigkeit, als von einer nationalen Identität. Es gibt daher heute einen größeren Bedarf der Vermittlung eines lokalen Spielstils als früher."[208]

Jon Jelmert sieht es als eine der Aufgaben des Lehrers dem Schüler oder der Schülerin deutlich zu machen, dass jeder *slåtter* eine „Heimat" hat, der er zugehörig ist und gleichzeitig einen Teil eines großen Zusammenhangs von Kulturkreisen darstellt. Unterstützend dazu dienen die Informationen und Sagen rund um die Entstehung und Verwendung des entsprechenden *slåtts*, welche die Lehrenden an ihre Studierenden weitergeben.[209]

---

[206] Svånaug Haugen, *Hadringfeleopplæring*, S. 29.
[207] Tellef Kvifte, *What to listen for in Norwegian folk music*, Oslo: Taragot Sounds Tellef Kvifte 2008, S. 14.
[208] Kvifte, „Hva forteller notene? ", S. 8 (ÜdV).
[209] Jelmert, *Opplæring i hardingfelespel*, S. 12.

Ragnhild Knudsen beschreibt des Weiteren, wie sich die stilistischen Unterschiede entsprechend ihrer geographischen Herkunft herausgebildet haben:

> Volksmusik kann als Musik gesehen werden, die von vielen über eine lange Zeitspanne komponiert wird. Sie ist traditionell mit einem größeren oder kleineren geografischen Gebiet und den dort lebenden Menschen, die sie gebrauchen, verknüpft. Der Ausdruck, dass Musik von einem Ort kommt, kommt notwendigerweise davon, dass sie an Lebensräume von Personen geknüpft ist, die sie gebrauchen oder gebraucht haben. Die Unterschiede zwischen unterschiedlichen Stilen sind oft an Grenzen zwischen Landesteilen, Regionen, Tälern und Orten gebunden. Die Gründe für die Etablierung dieser Unterschiede können vielfältig sein und hängen oft mit Gründen der Identitätsmarkierung und der Lokalkultur zusammen.“[210]

Gunnar Stubseid beschreibt, dass sein Lehrer Dreng Ose von Anfang an sehr großen Wert daraufgelegt hat, dass seine Schülerinnen und Schüler die Feinheiten der *slåtter* so genau wie möglich lernten, denn dadurch würden auch die lokalen Eigenheiten der Musik von Anfang an richtig übermittelt werden.[211]

„Einen persönlichen Stil zu haben, ist wichtig, das sagt etwas darüber, wer man ist und wo man herkommt. Auf dieselbe Weise wie die Dialekte in der Sprache.“[212] In Aussagen wie diesen wird ein gewisser Stolz auf die eigene Herkunft und der Wunsch danach, diesen im Austausch und der Konkurrenz mit anderen zu zeigen, deutlich. Vergleichbar verhält es sich mit den norwegischen Sprachdialekten, welche als Erkennungsmerkmal der eigenen Herkunft in ganz Norwegen uneingeschränkt gesprochen werden. Eine Form der standardisierten Sprechsprache, wie das gesprochene Hochdeutsch, gibt es in Norwegen nicht. In den Interviews und persönlichen Gesprächen strichen die Informantinnen und Informanten immer wieder den gemeinsamen Charakter der lokalen Musiktraditionen und der unterschiedlichen Sprachdialekte, die in Norwegen ebenso zahlreich und vielseitig sind, hervor.[213]

Sowohl die sprachlichen als auch musikalischen Dialekte dienen der norwegischen Bevölkerung als Identifikationsmittel, welches sie einerseits als Gruppe gegenüber anderen eint und zum anderen Rückschlüsse auf die Herkunft der einzelnen Personen zulässt. Ich habe es auch unter den Studierenden erlebt, dass die meisten eine starke Verbindung zu ihrer Herkunftsregion haben und dies auch in der Musik, die sie spielen verdeutlichen möchten. So nennen einige Studentinnen und Studenten, dass sie sich mit der Musiktradition ihrer Heimatregion besonders verbunden fühlen und diese daher auch repräsentieren und erhalten

[210] Knudsen, „Norsk Folkemusikk“, S. 132.
[211] Stubseid, *Frå Spelemannslære til Akademi,* S. 55.
[212] Interview 9, am 08. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 142 (ÜdV).
[213] Ebd.

möchten: „Ich versuche traditionell zu spielen, weil ich finde, es ist wichtig, die Traditionen zu erhalten, gleichzeitig ist es etwas Besonderes, dass ich mit *slåttern* auftreten kann, die sonst niemand spielt. Darum glaube ich, dass die lokale Tradition noch ein gewisses Extra geben kann.“[214] Auch die Motivation, sich mit der heimischen Tradition zu beschäftigten, um diese vor dem Aussterben zu bewahren, wird von einigen Studierenden, wie in den Interviews vier und zehn, genannt. „Ich bin ein bisschen lokalpatriotisch, weil es sonst niemanden gibt, der die Musik aus Flora spielt, darum habe ich das Gefühl, dass ich diese Musik spielen muss.“[215]

Diese Besinnung auf die Tradition der Herkunftsregion kam bei den Studierenden jedoch oft erst nachdem sie sich mit anderen Traditionen auseinandergesetzt haben und dann feststellten, wie reich die Tradition in ihrer Heimatregion eigentlich ist:

> Ich war immer schon am großen *slåtter*-Material hier aus der Umgebung in Telemark interessiert. Als ich hier angefangen habe, dachte ich, dass ich eigentlich große Lust hatte, mich auf das *telespel* zu fokussieren, aber mit der Zeit habe ich gemerkt, dass es noch interessanter ist, den Stoff aus Drangedal und Kragerø, dort wo ich herkomme, zu lernen, weil dort ist fast niemand, der die Musik noch spielt. Seit ich hier [in Rauland] bin, habe ich mich eigentlich mehr und mehr auf die Tradition konzentriert, aus der ich eigentlich komme.[216]

Auch die Studentin im Interview 13 erzählt davon, dass sie besonders durch das Studium an der Ole Bull Akademie ein tieferes Verständnis für die Tradition ihrer Heimatregion entwickelt hat und sich nun vermehrt gerade mit dieser beschäftigt. Zudem empfindet sie es als Ehre, wenn andere sie als Traditionsbewahrerin wahrnehmen:

> Bevor ich zu studieren begonnen habe, hatte ich kein besonderes Verhältnis zu meiner eigenen Tradition, da es auf dem Akkordeon auch nicht wirklich richtige Traditionen gibt. Erst hier durch das Studium habe ich mich richtig mit der Musik- und Gesangstradition in Hardanger auseinandergesetzt und ich habe viel damit gearbeitet, diese auf das Akkordeon zu übertragen. […] Wenn mich Leute als ‚Traditionsbewahrer‘ bezeichnen möchten und mich in einer Traditionslinie, egal ob Hardangerfiedel oder Akkordeon, verortet sehen, empfinde ich das als große Ehre und versuche meine Arbeit mit großem Respekt zu machen![217]

Für Studierende, die in einem nach wie vor sehr traditionsreichen Teil Norwegens, wie Valdres, Telemark oder Hardanger, aufgewachsen sind, haben ihre Herkunft und der frühe Kontakt mit der Volksmusik einen entscheidenden Anteil an ihrem jetzigen Traditionsbewusstsein. So beschreibt die Studentin im Interview sechs, dass sie das Gefühl hat, einer bestimmten Tradition anzugehören, da sie in einer Tradition aufgewachsen ist und in dieser *slåtter*

[214] Interview 4, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 133 (ÜdV).
[215] Interview 10, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 144 (ÜdV).
[216] Interview 4, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 133 (ÜdV).
[217] Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 150 (ÜdV).

gelernt hat. Zwar habe sie auch Stücke aus anderen Teilen Norwegens gelernt, doch wenn sie Konzerte oder Wettbewerbe spielt, greift sie immer auf *slåtter* aus ihrer heimischen Tradition zurück.[218]

Auch der Studentin im Interview acht ist es wichtig, einer Traditionslinie anzugehören, jedoch hängt das für sie ganz selbstverständlich damit zusammen, wo man aufgewachsen ist:

> […] beispielsweise kommt meine Familie aus Truddal, und darum möchte ich mich in der Tuddal- und der Løndaltradition vertiefen. Wenn man aus Telemark kommt, dann spielt man diese Tradition, dasselbe gilt für Valdres, Hallingdal usw. Dementsprechend ist das Gebiet, aus dem man kommt oder in dem man lebt, das wichtigste.[219]

Gleichzeitig empfindet sie es aber auch als „praktisch, andere Traditionsformen zu lernen und sich nicht nur an eine einzige Traditionslinie zu halten."[220]

Anders verhält es sich bei Studierenden, die in keinem der archaischen Traditionsgebiete aufgewachsen sind. Stellvertretend dafür steht der Student im Interview elf, der sich in seinen Ansichten von den meisten seiner Kolleginnen und Kollegen unterscheidet. Auf die Fragen, ob es für ihn wichtig ist, einen persönlichen Stil zu haben und ob er in einer bestimmten Tradition spielt, meint er: „Nein, überhaupt nicht. Vorher hatte ich keine Verbindung zur Volksmusik, ich fühle mich sehr frei und kann einfach alles spielen. Ich denke nicht viel über einen persönlichen Stil nach, das kommt mit der Zeit."[221]

Wenngleich die Herkunft im Sinne der Orte, an denen die Informantinnen und Informanten aufgewachsen sind, für viele einen entscheidend Einfluss auf ihre volksmusikalische Prägung genommen hat, geben einige Studierende auch an, die Musik aus ihrer Heimatregion nicht vorrangig ihrer Herkunft wegen zu spielen, sondern vielmehr, weil sie sie auf Grund ihrer Komplexität als interessant empfinden oder sie ihnen einfach Spaß macht. „Ich denke es kommt am meisten darauf an, was man selber mag, das ist ja das wichtigste, dass man Spaß daran hat, was man spielt."[222] meint beispielsweise die Studentin im Interview drei. Ähnlich sieht es die Studentin im Interview zwei:

> Ich habe mich bisher am meisten auf die Musik aus dem Gebiet, aus dem ich selbst komme fokussiert, aber das ist keine Musik mit der ich aufgewachsen bin, das ist nichts bei dem ich mir denke ‚Yes, das bin ich, auf eine Art'. Aber sie ist das allmählich geworden und ich finde es ist eine Musik, die schwierig zu spielen ist und darum spiele ich sie. Es ist immer eine Mischung aus, es ist ein bisschen meins, weil ich von diesem Ort komme und es ist

[218] Interview 6, am 03. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 136.
[219] Interview 8, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 141 (ÜdV).
[220] Ebd.
[221] Interview 11, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 146 (ÜdV).
[222] Interview 3, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 131 (ÜdV).

> anspruchsvoll. Aber wäre es Musik, die mir überhaupt nicht gefallen hätte, würde ich das sicher etwas anders sehen. Dann hätte ich mir etwas anderes ausgesucht, dass mir Spaß macht zu spielen.[223]

Die Studentin im Interview fünf spricht wie einige ihrer Vorgänger und Vorgängerinnen an, dass sie vorrangig *slåtter* lernen möchte, die ihr gefallen, aber dass die Tradition, in der sie gerade spielt, sehr davon abhängt, von wem sie die *slåtter* lernt, sprich was für Lehrer oder Lehrerinnen ihr zur Verfügung stehen.[224] Dies verdeutlicht ein sehr aktuelles Phänomen: Heute kann es sein, dass eine Studentin aus Westnorwegen, in Rauland in Südnorwegen, bei einem Lehrer aus Nordnorwegen, *slåtter* aus Ostnorwegen lernt. Diese Art der „Globalisierung" empfinden viele der Studierenden als eine große Freiheit und Möglichkeit, in der heutigen, mobilen Welt. Gleichzeitige existieren gerade dagegen zahlreiche Vorbehalte, weil so vermehrt die Gefahr der Vermischung und einer nur mehr oberflächlichen Beschäftigung mit einer bestimmten Tradition besteht. Die entscheidenden Nuancen, die den Unterschied zwischen den einzelnen Regionen und Traditionslinien ausmachen, könnten so leichter verloren gehen.

Auch Per Åsmund Omholt spricht dieses Problem in unserem Gespräch an. Er empfindet es heute aber grundsätzlich als schwierig, sich strikt an eine Traditionslinie zu halten,

> […] denn wir sind heute so mobil und die Kommunikation hat sich so geöffnet, dass es irgendwie etwas nebensächlich geworden ist, denke ich. Das gilt auch für mich selbst. Ich komme auch nicht aus einem Ort, der eine reiche Volksmusiktradition hat, darum spiele ich auch ein bisschen unterschiedliche Musik. Aber wenn du tief in die Musik hineinkommen willst, quasi unter die Haut der Musik, dann musst du tief graben und dich auf einen bestimmten Stoff lange und gründlich konzentrieren. Daher würde ich empfehlen, dass man sich an eine Tradition hält, weil wenn man ein bisschen was von hier und ein bisschen was von dort nimmt, dann wird das schnell zu oberflächlich, du kommst nicht richtig auf den Grund der Musik. Man findet mehr Reichtum und Qualität durch eine intensive und zeitaufwendige Beschäftigung mit der Musik, da gibt es keinen Zweifel.[225]

Wie ich aus den Gesprächen heraushören konnte, sind sich die Studierenden der Gefahr der Oberflächlichkeit durchaus bewusst, wenngleich sie es sehr schätzen, dass sie heute quasi frei wählen können, was für *slåtter*, aus welcher Tradition, sie lernen möchten. So empfindet es eine Studentin als besonders praktisch, wenn sie für den Tanz *slåtter* aus verschiedenen Traditionen spielen und den Tänzerinnen und Tänzern damit ein weites Spektrum an Stücken bieten kann. Gleichzeitig gibt sie an, dass das Erlernen von Stücken aus unterschiedlichen

[223] Interview 2, am 05. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 129 (ÜdV).
[224] Interview 5, am 14. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 134.
[225] Interview 15, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 159 (ÜdV).

Traditionen sehr viel Zeit in Anspruch nimmt, da man sich erst richtig in die Tradition einarbeiten muss, um ihre Besonderheiten verstehen zu können, „aber du musst nicht notwendigerweise an einem Ort aufwachsen, um diese Musik spielen zu können.“[226]

Einen großen Vorteil, sich besonders in einer Traditionslinie zu vertiefen, sieht der Student im Interview sieben darin, sich intensiv mit einer bestimmten Art von Musik zu befassen und dadurch ein tieferes Verständnis für diese gewinnen zu können:

> Ich denke das Wichtigste, wenn man eine Traditionslinie repräsentiert oder einer angehört, ist, dass es dazu führt, dass du in die Tiefe der Musik gehst, im Gegensatz dazu, wenn du ein bisschen was aus verschiedenen Traditionen kannst. Es führt dazu, dass du ein tieferes Verständnis für genau diese Tradition bekommst. Ich denke, dass es wichtig ist, dass wir das so machen und die kleinen Variationen und Besonderheiten, die die Volksmusik so reich machen, bewahren.[227]

Diese „kleinen Varianten und Besonderheiten“, die der Student im Interview sieben anspricht, thematisiert auch Per Åsmund Omholt, wenn er zu bedenken gibt, dass Klänge, damit wir sie als musikalische Klänge empfinden, aus viel mehr bestehen als nur aus einer Schwingungszahl und einer Zeitspanne. Schlussendlich sind es eben die Nuancen, die die unterschiedlichen Stile ausmachen. Seiner Ansicht nach sind es die subtilen Unterschiede in der Klangintensität, der Klangfarbe, der Bogenführung und der Fingertechnik, welche „sich nur in geringem Maße durch ein Schriftsystem ausdrücken lassen“ [228], aber einen Hardangerfiedelstil eben ausmachen.[229]

Für die Akkordeonspielerinnen und -spieler ist es offensichtlich ein größeres Problem, in einer bestimmten Tradition zu spielen, da es für ihr Instrument eine solche nicht in der gleichen Ausprägung gibt wie für die Hardangerfiedel:

> Ich habe eigentlich nicht das Gefühl, dass ich zu einer geografischen Tradition zugehörig bin, denn in Hardanger ist die Hardangerfiedel das Traditionsinstrument. Ich glaube es gibt viele die *torader* spielen, die in dieser Situation sind. Man hat an vielen Orten nicht wirklich eine starke Traditionsgrundlage. Das hat zur Folge, dass ich das Gefühl habe, dass ich eigentlich spielen kann, was ich will, es macht nichts, wenn ich etwas aus Valdres oder Telemark spiele, wenn ich es so spiele, wie es für sie richtig scheint. Aber in letzter Zeit habe ich darüber nachgedacht, dass es doch interessant wäre, ein bisschen davon zu lernen, was sie in der Region, aus der ich komme, auf der Hardangerfiedel spielen. Ich bin jetzt mehr interessiert an diesen Stücken und finde sie schön, aber das ist nicht unbedingt so, weil ich von dort

[226] Interview 10, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 144 (ÜdV).
[227] Interview 7, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 139 (ÜdV).
[228] Per Åsmund Omholt, „48 600 måter å spille en slått på – om variabilitet i Truls Ørpens transkripsoner“, in: *Musikk og Tradisjon* 26 (2012), S. 77 (ÜdV).
[229] Ebd.

> komme, ich finde ja auch, dass die Tradition in Gudbrandsdal ebenso schön ist, aber ich komme ja nicht aus Gudbrandsdal. Das ist also mehr ein persönliches Interesse.[230]

Wenngleich es die Befragten unterschiedlich beurteilten, ob es nun eher von Vorteil oder von Nachteil ist, nach unterschiedlichen Traditionen spielen zu können, bestand Einigkeit darüber, dass man sich, um bei *kappleiker* spielen zu können, in eine Tradition sehr gut einarbeiten muss: „Das schöne heute ist, dass du jede Tradition spielen kannst, die du möchtest. Aber wenn du bei *kappleiker* spielst, musst du wirklich eine bestimmte Tradition sehr genau studieren und in dieser spielen.“[231]

Bei *kappleiker* ist es üblich, dass die Musizierenden, bevor sie zu spielen beginnen, den Zuhörerinnen und Zuhörern Zusatzinformationen zu den einzelnen *slåttern* weitergeben.[232] Ich habe dies auch selbst so erlebt, dass die Musiker und Tänzer bei *kappleiker* zwar zumeist mit ihrem Namen, ihrem *spelemannslag* und ihrem Instrument durch einen Moderator angekündigt werden, bei ihrem Auftritt das Publikum und die Jury dann jedoch noch einmal persönlich begrüßen, sich vorstellen und einige Worte zu ihrer Herkunft und den *slåttern* sagen, die sie anschließend spielen werden.[233]

3.3. Das Ideal der Variation und das Streben nach einem persönlichen Stil

Durch die mündliche Weitergabe von Musik über viele Generationen hinweg ist es unmöglich die Musik immer exakt gleich weiterzugeben und es kommt schnell zu kleinen und teilweise unbewussten Variationen. Die persönliche Stilkundigkeit sowie der eigene Geschmack, Ungenauigkeiten in der Vermittlung und ästhetische Vorbilder sind dabei nur einige von zahlreichen Aspekten, die die Weitergabe von Musik ständig beeinflussen.

In der klassischen Kunstmusik finden sich zumeist fest geschriebene Noten, die den Willen der Komponistin oder des Komponisten wiedergeben, die aber dennoch mehr oder weniger individuell durch die Musizierenden ausgelegt und interpretiert werden können. Die Volksmusik wird hier oft als freier angesehen, als ein musikalisches Phänomen, „dass von vielen über einen langen Zeitraum komponiert wird“.[234] Dennoch kennt sie gewisse Grenzen „für das individuelle, musikalische Verhalten, gesetzt durch eine soziale Kontrolle.“[235] Diese

[230] Interview 12, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 148 (ÜdV).
[231] Interview 10, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 144 (ÜdV).
[232] *Kappleikar,* Kapitel 6.1.2. im Anhang, S. 123.
[233] Ebd.
[234] Knudsen, „Norsk Folkemusikk“, S. 132 (ÜdV).
[235] Ledang, *Folkemusikk i dag* (ÜdV).

soziale Kontrolle durch die lokale Musikszene ist eben gerade durch die mündliche und persönliche Vermittlung möglich.[236]

Ein zentrales Charakteristikum der norwegischen Volksmusik und Teil der Tradition ist, dass sich die Musik im Laufe der Zeit ständig verändert und die *slåtter* dadurch nicht als unveränderliche, fertige Kunstwerke verstanden werden. Besonders die orale Musikvermittlung hat einen großen Anteil daran, dass die Stücke nicht in einer „richtigen" Version fixiert werden können, da bei jeder mündlichen Weitergabe irgendein Element verändert oder abgewandelt wird. Gerade diese Abwandlungen, oder besser gesagt Variationen, werden in der Volksmusiktradition im Sinne eines persönlichen Stils, der einzelnen Musikerinnen und Musiker angestrebt. So soll der angesehene *spelemann* Tarkjell Aslaksson Austad einmal gesagt haben, dass ein Musiker erst dann ein vollwertiger und guter *spelemann* ist, sobald er einen *slått* zu seinem eigenen machen kann.[237] Die Musizierenden sollen der Musik durch ihre Art der Variation und durch ihre Interpretation der gelernten Vorlage ein persönliches Gepräge geben, welches sie von anderen *spelemenn* unterscheidet. Jeder und jede soll eine eigene Version eines *slåtts* erarbeiten, die auch bei jeder Aufführung, je nach den Gegebenheiten etwas anders sein kann, dennoch handelt es immer noch um denselben *slått*.[238]

Der Musiker oder die Musikerin scheint dadurch mehr Interpretationsfreiraum zu haben, als dies vielleicht in der Kunstmusik der Fall ist, dennoch bestehen auch innerhalb der norwegischen Volksmusiktradition gewisse Normen und ästhetische Grundsätze, die es innerhalb einer persönlichen Interpretation einzuhalten gilt. Konkreter wird hier von Traditionslinien gesprochen, die zumeist regional oder lokal zugeordnet sind und denen sich die einzelnen Musikerinnen und Musiker zugehörig fühlen. Eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale zwischen den einzelnen Traditionslinien oder musikalischen Dialekten innerhalb der *slåtter*-Tradition, sind Rhythmus und Tempo. Besonders die Tanzformen mit einem dreigeteilten Takt, wie *pols*, *springleik* und *springar*, unterscheiden sich regional sehr stark. So präsentiert sich der Dreiertakt besonders in Westnorwegen sehr gleichmäßig und mit drei gleich langen Schlägen. In Regionen wie Telemark und Valdres ist die Teilung dagegen sehr asymmetrisch, da der erste und der dritte Schlag kürzer gespielt werden als der zweite. Andere, für eine bestimmte Region typische Tänze im Dreiertakt, wie *nordlandspols*, *rørospols* und *finnskogspols* besitzen ebenso ihre ganz eigenen Erkennungsmerkmale betreffend die

[236] Sevåg, „Hva er folkemusikk?" (ÜdV).
[237] Johannes Olsen Skar, *Gamalt or Sætesdal*, Oslo: Norske Samlaget 1961, S. 171.
[238] Knudsen, *Toner, tegn og tradisjoner*, S. 42 (ÜdV).

Dauer und Betonung der einzelnen Taktteile. Ähnlich verhält es sich mit der Ornamentik, die einerseits durch den persönlichen Stil der Musikerin oder des Musikers geprägt ist, andererseits aber auch auf lokale Gebräuche zurückgeführt werden kann.[239]

Unter persönlichem Stil wird die Art und Weise verstanden, wie der Musiker oder die Musikerin sein oder ihr Musizieren persönlich färbt. Möglich ist dies durch kleine Variationen bezüglich Rhythmik, Tempo, Klangfarbe, deren Intensität, sowie Ornamentik.[240] Die Struktur der *slåtter* kann der oder die Musizierende durch die Wahl der Ornamente, wie Vorschläge, Triller und Doppelgriffe, die Anzahl der Wiederholungen der einzelnen Teile des *slåtts* sowie die Wahl der Aneinanderreihung der einzelnen Motive verändern.[241] Gerade die Struktur der *slåtter* hängt stark mit der mündlichen Weitergabe zusammen, denn die Form der Vermittlung hat die Musik so geformt, um sie überhaupt oral überlieferbar zu machen. Umgekehrt kann man es auch so formulieren, dass sich die Musik der mündlichen Weitergabe angepasst hat.[242]

Ohne ein autorisiertes Werk, wie wir es in der klassischen Musik gewohnt sind, leben die *slåtter* von Variation und anderen stilistischen Veränderungen. Diese basieren oft nicht nur auf einem persönlichen Spielstil, sondern sind vielmehr mit größeren oder kleineren geografischen Regionen verbunden und stehen charakteristisch für die Identität einer bestimmten Lokaltradition.[243] Ruth Anne Moen sieht gerade in der Gehörstradierung die Möglichkeit diese lokale Vielfältigkeit an Varianten und Variationen zu bewahren.[244]

Anne Svånaug Blengsdalen machte die Beobachtung, dass ihr Lehrer Gunnar Dahle bei der Ausführung eines *slåtts* unterschied, ob er diesen an einen Schüler oder eine Schülerin weitergab oder vor Publikum spielte. So habe er sich im Unterricht immer an dieselbe, traditionelle Form gehalten, beim Solospiel dann aber durchaus variiert. Scheinbar verstand er sich als Lehrer als Traditionsbewahrer, wollte beim solistischen Spiel aber gleichwohl seine künstlerischen Ideen präsentieren.[245]

Ein Punkt, der in zahlreichen Schriften und Diskussionen auftaucht, ist wie wichtig das persönliche Verständnis von Volksmusik für die persönliche Ausformung der Musik in all ihren

[239] Knudsen, „Norsk Folkemusikk“, S. 128.
[240] Kvifte, „Hva forteller notene?“, S. 4.
[241] Svånaug Haugen, *Hadringfeleopplæring*, S. 29.
[242] Knudsen, „Lære på øret“, S. 35.
[243] Knudsen, „Norsk Folkemusikk“, S. 132.
[244] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 64.
[245] Blengsdalen, „Gunnar og eg. Om hardingfeleopplæring før og no“, S. 33.

Parametern ist. So komme ich zum Schluss, dass je größer das Wissen über die Volksmusik ist, desto größer ist die Freiheit in der Ausführung. Ruth Anne Moen sieht hier eine gesteigerte Restriktion in Bezug auf die Möglichkeiten einen Stoff zu variieren durch die Volksmusikszene als normgebende Instanz:

> Wir haben gesehen, dass der Grad der Freiheit gegenüber einem Stoff abhängig von unserer Kenntnis über die musikalische Sprache ist. Das zu lernen benötigt heute längere Zeit als früher, als die Menschen noch ‚hinein geboren' wurden. In der heutigen Gesellschaft mit ihrer gesteigerten Kommunikation und dem ausgeweiteten Musikangebot ist es einfach von anderen Sprachen beeinflusst zu werden, mehr als es früher der Fall war. Es ist ein regelrechter Bedarf entstanden spezielle Eigenheiten der Stilsprache der Volksmusik zu schützen![246]

Einen persönlichen Stil zu besitzen oder zumindest im Laufe der Zeit zu entwickeln, betonen alle Studenten und Studentinnen, unabhängig von ihrem musikalischen Hintergrund, als etwas sehr wichtiges.[247] Für die Studentin im Interview sechs ist es gerade das Ideal einen persönlichen Spielstil zu haben, welches für sie die Volksmusik ausmacht. „Volksmusik ist die Musik des Volkes, und das Volk besteht aus ganz vielen verschiedenen persönlichen Ausdrücken (*uttrykk*) und Interpretationen."[248]

Es lässt sich feststellen, dass mit der Erfahrung und der Spielpraxis, auch der Wunsch nach einem persönlichen Ausdruck zunimmt. So berichtet die Studentin im Interview zwölf:

> Für mich ist es heute wichtig einen persönlichen Stil zu haben. Früher war es mehr so, dass ich so gut wie mein Lehrer sein wollte, aber seit ich nicht mehr länger nur einen fixen Lehrer habe, merke ich, dass ich versuchen muss, meinen eigenen Ausdruck zu schaffen. So wird man automatisch viel authentischer.[249]

Dagegen empfindet es auch eine Studentin, die erst seit einigen Monaten Hardangerfiedel spielt, als wichtig einen persönlichen Stil zu entwickeln, obwohl dieser für sie in der Praxis noch nebensächlich ist: „Ich denke, sich die Musik zu eigen machen, das ist sehr wichtig. Obwohl ich das jetzt selbst noch nicht so sehr mache, weil ich noch Anfänger bin, aber ich denke definitiv, dass es wichtig ist, einen eigenen Stil zu haben."[250] Auch ein anderer Student empfindet die Entwicklung eines persönlichen Stils als einen Parameter der von seinem Spielniveau abhängig ist: „Ich weiß nicht, ob ich auf diesem Niveau, welches ich gerade habe, einen so persönlichen Stil habe."[251]

---

[246] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 58 (ÜdV).
[247] Interview 1, am 01. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 128.
[248] Interview 6, am 03. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 136 (ÜdV).
[249] Interview 12, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2 im Anhang, S. 148 (ÜdV).
[250] Interview 3, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 131 (ÜdV).
[251] Interview 7, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 139 (ÜdV).

Einigkeit besteht unter einigen Studierenden, dass ein persönlicher Stil ganz selbstverständlich und natürlich aus den Eindrücken, die man von unterschiedlichen Lehrerinnen und Lehrern gewinnt, entsteht. Gleichzeitig hat aber auch der persönliche Geschmack einen Einfluss darauf, was für Elemente man in sein Spiel integrieren möchte. Für den Studenten im Interview sieben soll der persönliche Stil „als Resultat daraus entstehen, von wem man gelernt hat, worauf man selbst wert legt, wenn man Musik hört und worauf man selbst Wert in der Musik legen möchte (zum Beispiel Ornamentik, Tonalität, Rhythmus, Asymmetrie, Klang usw.) [der Student führte diese Beispiele selbst in Klammern an].“[252]

Eine andere Studentin wünscht sich einen persönlichen Stil zu konstituieren, der seinen Ursprung in der Tradition hat und „diese auf eine respektvolle Art“ weiterführt. Gleichzeitig soll dieser Stil so einzigartig sein, dass andere an ihrem bloßen Spiel erkennen können, dass sie es ist, die hier musiziert. Um das zu erreichen, möchte sie „das beste von allen meinen Lehrern mit[…]nehmen und daraus meinen eigenen Stil […] entwickeln.“[253]

Der Informant im Interview vier empfindet es als notwendig, einen eigenen Stil zu entwickeln, da er „nicht komplett gleich“ spielen will wie die Person, von der er einen *slått* gelernt hat, diesen also nicht exakt kopieren will. Er möchte die Musik vielmehr auf seine „Art und Weise interessant“ [254] machen. Dabei sieht er seinen Lehrer vor allem als „Vermittler einer Art Grundform des *slåtts*, welche es dann auf eine persönliche Art zu interpretieren gilt.“[255]

Ein wichtiger Aspekt bei der Annäherung an die Volksmusik in Norwegen ist das Verständnis für die Art und Weise, wie man variieren kann und soll.[256] Problematisch kann es für Lernende sein, dass das Maß, in dem Variationen erlaubt sind, normalerweise nicht oder nur begrenzt artikulierbar ist, da es sich um ein Wissen handelt, welches aus der Vertrautheit mit der Musik resultiert.[257]

Das Ideal der Variation innerhalb der Musik ist nicht ganz einfach zu erfassen und enthält durchaus auch Paradoxa, wie es Omholt in folgendem Zitat bespricht:

> Generell können wir sagen, dass die Wiederholung und Variation von Motiven einer der Kerne in der Entwicklung eines *slåtts* ist und dass es typisch ist ein Motiv gleich zu wiederholen, aber genauso es nicht ganz gleich zu tun. Hier liegt eigentlich eine Art Paradox oder

[252] Interview 7, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 139 (ÜdV).
[253] Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 150 (ÜdV).
[254] Interview 4, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 133 (ÜdV).
[255] Ebd.
[256] Omholt, „48 600 måter å spille en slått på“, S. 79.
[257] Ebd., S. 80.

> Definitionsproblem: können wir überhaupt von Wiederholung sprechen, wenn die Repetition nicht gleich ist?[258]

Für die Studentin im Interview zehn begründet sich die Präferenz für das Lernen nach Gehör auch darin, dass sie es als einfacher empfindet die Musik zu variieren, wenn sie sie nach Gehör und nicht nach Noten gelernt hat.[259]

Ein weiteres Argument, welches in Zusammenhang mit der Frage nach einem persönlichen Stil mehrfach genannt wird, vertritt auch die Studentin im Interview fünf. Ihrer Meinung nach entwickelt sich ein persönlicher Stil auf ganz natürliche Weise, da niemand genau gleich spielt, wie jemand anderes.[260] Auch der Student im Interview sieben meint, dass man sich über das „Erschaffen" eines persönlichen Stiles nicht zu viele Gedanken machen muss, da er das Gefühl hat, „dass der persönliche Stil ganz natürlich entstehen soll."[261] Auch Ragnhild Knudsen ist der Meinung, dass sich eine persönliche Identität im Laufe der Zeit herausbildet. Die Interpretation der Kultur- und Traditionsunterschiede, die zwischen den unterschiedlichen Traditionslinien herrschen sollen, sieht sie eher kritisch, da sich diese ihrer Meinung nach, gemeinsam mit den Kulturvermittlern mit verändern würden und daher nicht „schon immer" so gewesen sind, wie heute oft geglaubt wird.[262]

Die Studentin im Interview acht meint, „jeder hat seinen Stil und jeder hat ein oder mehrere Vorbilder, die dazu beitragen, dich als *spelemann* zu formen. Der persönliche Stil, einem *slått* eine eigene Persönlichkeit zu geben, das ist wichtig. Wenn es alle gleich machen würden, wäre die Musik doch sehr einseitig." Sie wiederspricht aber einigen Kolleginnen und Kollegen[263], da sie der Meinung ist, dass man den persönlichen Stil sehr wohl aktiv formen kann: „Ich habe meinen eigenen Stil, dadurch dass ich mir viele andere *spelemenn* anhöre und das mitnehme, das mir gefällt, […]. Alle haben ihre eigenen Interpretationen, wenn sie spielen, man wählt selbst wie man sich anhören möchte und wie man den *slått* vermitteln will."[264]

Der Student im Interview eins sieht Unterschiede zwischen der Wichtigkeit eines persönlichen Stils innerhalb einer Gruppe und außerhalb davon. Er ist der Meinung, dass „wenn man gemeinsam mit anderen Personen spielt und man sich einig darüber ist, wie die Musik

[258] Omholt, „48 600 måter å spille en slått på", S. 79 (ÜdV).
[259] Interview 10, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 143.
[260] Interview 5, am 14. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 134.
[261] Interview 7, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 139 (ÜdV).
[262] Interview 14, am 02. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 154.
[263] Interview 5, am 14. Mai 2018 und Interview 7, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang.
[264] Interview 8, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 140 (ÜdV).

klingen soll, dann muss man nicht sehr persönlich spielen“ [265], dafür kann man sich eher am Ideal des Zusammenspiels und der Übereinstimmung erfreuen. Wenn man dagegen keine anderen Musikerinnen und Musiker findet, die dieselben ästhetischen Ideale verfolgen wie man selbst, muss man seiner Ansicht nach versuchen, „etwas eigens zu entwickeln, worüber andere dann denken, dass es cool ist“ [266] und somit eine neue Gruppe entstehen kann. Für diesen Studenten ist ein Zusammengehörigkeits- und Zugehörigkeitsgefühl beim Musizieren grundsätzlich sehr wichtig: „Ich denke, dass Zugehörigkeit sehr wichtig ist, vielleicht das Beste an der Tradition, wenn man eine Art Zugehörigkeit und Zusammenhalt findet.“[267] Auch Susegg Austad hat die Erfahrung gemacht, dass in einem *spelemannslag* der Fokus weniger auf Details und einem persönlichen Stil des einzelnen liegt, sondern dass es hier mehr um einen gemeinsamen Ausdruck geht, der besonders den richtigen Fluss haben muss, um dazu tanzen zu können.[268]

Auch für die internationalen Studenten, mit denen ich gesprochen habe, hat der persönliche Ausdruck einen hohen Stellenwert: „Personal identity in music is very important, it is all about having an own sound independent on what music you play. I have a certain identity in my playing, no matter if I play Scandinavian folk music or eastern Europe music. It is just all about making your own sound.”[269]

Eine andere internationale Studentin erzählt, dass sie bisher nicht das Gefühl hat einen eigenen Stil zu haben, daran aber hart arbeitet. Gleichzeitig empfindet sie es als sehr schön, dass sie durch ihren Zugang von außerhalb sehr frei wählen kann, was und wie sie spielen möchte, da sie nicht durch ihre Herkunft an eine Tradition gebunden ist. [270]

Persönlich bin ich der Meinung, dass ich für eine zu kurze Zeit ein Teil der norwegischen Volksmusikszene war, um bereits einen persönlichen Stil, in der Art und Weise wie ich die gelernten *slåtter* gespielt habe, zu entwickeln. Nichtsdestotrotz war mir bewusst, dass die Art wie ich die Musik interpretierte deutlich durch meine klassische Violatechnik und mein kunstmusikalisches Denken in regelmäßigen Takten und Notendauern beeinflusst war. Besonders offensichtlich kam dies bei meiner Ausführung und Wahl von Verzierungen, sowie

[265] Interview 1, am 01. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 126 (ÜdV).
[266] Ebd.
[267] Ebd.
[268] Susegg Austad, *Hvordan lærer en folkemusikker?*, S. 76.
[269] Interview 18, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.4. im Anhang, S. 166.
[270] Interview 19, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.4. im Anhang, S. 168.

meinen Schwierigkeiten mit unregelmäßig langen Taktschlägen und für mich unsymmetrischen Bogenmustern zum Vorschein.

Aus den Aussagen der Studierenden wurde bereits deutlich, dass es für die meisten nach wie vor sehr wichtig ist, Teil einer Tradition zu sein und diese weiter zu pflegen. Auch Ragnhild Knudsen hat als Lehrende diesen Eindruck von den Studierenden. „Es ist nicht so, dass sie an einem Tag *slåtter* aus Valdres spielen und am nächsten von wo anders, sie spielen wirklich in einer Tradition.“ [271] An diesem Punkt würde es dennoch immer wieder Diskussionen geben, da die Studierenden und natürlich auch alle anderen Musizierenden heute quasi frei wählen können, in was für einer Tradition sie spielen möchten. Auch Knudsen selbst stammt aus Oslo, spielt nun aber vorrangig die Musik aus Seljord in Telemark. Sie meint, dass die Lehrenden den Studierenden zwar empfehlen würden, sich besonders in einer Tradition zu vertiefen, dennoch würden manche aber auch *slåtter* aus vielen verschiedenen Traditionen spielen. Diese Mischung würde dann zu einer Art „post-modernem Mix“ werden. Sie hat das Gefühl, dass diese Stilmischungen dann als eine Form des persönlichen Stils interpretiert werden, dies sieht sie jedoch kritisch.[272]

Per Åsmund Omholt ist es persönlich wichtig einen eigenen Stil zu haben. Das ist auch etwas, das er versucht seinen Schülerinnen und Schülern weiterzugeben, denn er hat das Gefühl, dass die individuelle Persönlichkeit der einzelnen Musikerinnen und Musiker die Musik reicher macht.[273]

Ebenso versucht Ånon Egeland seine Schülerinnen und Schüler dazu zu ermuntern, einem persönlichen Stil nachzugehen. Die meisten würden bereits mit dem Wunsch nach Vertiefung in einen bestimmten Lokalstil oder ein lokales Repertoire zu ihm kommen. Hierbei würde er sie natürlich versuchten zu unterstützen, herauszufinden, was denn die besonderen Stilzüge einer bestimmte Tradition sind. Dabei wolle er die Studierenden ermuntern, besonders auf kleine Details zu achten, die im Vergleich zu einer „glatten, vilonistischen Art“ vielleicht unorthodox wirken würden, aber wahrscheinlich genau das besondere Etwas ausmachen. Damit wolle er verhindern, dass traditionelle Eigenheiten einfach geglättet werden und so schlussendlich jeder Stil irgendwann gleich klingt. Die, seiner Ansicht nach, aktuell vorherrschende Tendenz hin zu einem nationalen Hardangerfiedel- und Violinstil führt Egeland auf die Ideale gewisser Institutionen zurück und nennt hierbei kritisch die *Norges*

[271] Interview 14, am 02. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 155 (ÜdV).
[272] Ebd.
[273] Interview 15, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 159.

musikkhøgskole in Oslo. Es sei kein Geheimnis, dass die tonangebende, norwegische Musikhochschule für eine bestimmte, moderne Violintechnik steht, nach der sich alle ihre Studierenden richten sollen, auch die die Hardangerfiedel spielen. Dies empfindet Egeland als den falschen Weg, sowohl für die Hardangerfiedel, als auch für die Violine. So würde sich schlussendlich alles gleich anhören, und es würde kein Raum mehr für Persönlichkeit und einen eigenen Stil bleiben.[274]

Immer wieder finden sich Aussagen, dass *spelemenn* an ihrem persönlichen Stil erkennbar sind. Anne Svånaug Haugen meint beispielsweise, dass man viele *spelemenn* an ihrer Art der Verzierungen und ihren Trillern erkennen kann.[275] An anderer Stelle merkt Svånaug Haugen an, dass die Variationen eines *slåtts* auch einfach auf Grund einer mangelhaften Erinnerung an das Original vorkommen können.[276] Auch persönlich machte ich die Erfahrung, dass ich selbst beispielsweise eine Verzierung meines Erachtens nach so spielte wie meine Lehrerin. Irgendwann sagte sie mir, dass dem nicht so sei, aber dass ich das als Teil meiner persönlichen Interpretation sehen könne und weiter so spielen soll. Auch als ich einmal einer Kollegin bei der theoretischen Analyse eines *slåtts* helfen wollte und wir uns diesen gemeinsam anhörten, waren wir uns mehrfach uneinig, ob es sich bei einer bestimmten Figur nun beispielsweise um eine Triole oder punktierte Achtel-Noten handelte. Die uns vorliegende Transkription zeigte dann eine Notation als Triole an, jedoch blieb unser persönlicher Höreindruck unterschiedlich.

[274] Interview 16, am 09. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 162.
[275] Svånaug Haugen, *Hardingfeleopplæring*, S. 11.
[276] Ebd., S. 14.

3.4. Weitere Argumente für die Präferenz einer oralen Musikvermittlung

Die vorangehend behandelten Argumente wurden in der Literatur wie auch in den persönlichen Interviews am häufigsten für die Wahl einer oralen Musikvermittlung genannt. Daneben finden sich jedoch noch weitere Gründe, welche nur vereinzelt genannt wurden, um ein möglichst umfangreiches Bild zu geben, jedoch nicht unterschlagen werden sollen.

3.4.1. Festigung der Musik im Gedächtnis

Formal setzen sich norwegische *slåtter* aus unterschiedlich vielen und unterschiedlich komplexen Motiven zusammen, die unterschiedlich oft wiederholt und aneinandergereiht werden. Diese Struktur ist besonders kompatibel mit einer oralen Vermittlungsform, da sich die Musik ganz natürlich in viele Abschnitte unterteilt, welche bei der Erarbeitung des Stücks einfach nach und nach aneinandergereiht werden können. Elemente, die schwer zu merken sind, gehen im Laufe der Überlieferung meist verloren. Komplexere Strukturen sind daher auf eine Verschriftlichung der Musik angewiesen, um nicht verloren zu gehen.[277]

Auf die Frage, ob die Studierenden eine bestimmte Technik haben, sich die Musik ohne schriftliche Anhaltspunkte merken zu können, antworten die meisten Informantinnen und Informanten, dass es sich dabei um einen Prozess handelt, den sie nicht recht beschreiben können und der sehr unbewusst und mit Hilfe von zahlreichen Wiederholungen vor sich geht. Einigkeit besteht jedoch darin, dass sich durch das Lernen ohne Noten, die Musik besser festigt und leichter im Gedächtnis bleibt als dies beim Lernen mit Noten der Fall ist. So beschreibt dies beispielsweise die Studentin im Interview zwei: „Ich habe keine feste Methode, an die ich mich halten kann. Aber [nach Gehör] festigt es sich leichter, das merke ich, wenn ich einen neuen *slått* nach Noten lernen möchte, dann dauert das viel länger, bis ich ihn auswendig kann als wenn ich es mir von anderen abschaue.“[278]

Eine andere Studentin merkt an, dass sie sich die *slåtter* durch das Lernen nach Gehör nicht nur besser merkt, sondern, dass der gesamte Lernprozess überhaupt viel schneller gehe als beim Lernen nach Noten: „[…] ich bevorzuge es nach wie vor *slåtter* nach Gehör zu lernen, einfach weil es viel schneller geht! (Und ich mir den *slått* besser merke.)“[279] Idente Aussagen

[277] Knudsen, *Toner, tegn og tradisjoner*, S. 34 (ÜdV).
[278] Interview 2, am 05. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 128 (ÜdV).
[279] Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 149 (ÜdV).

machten auch die befragten Musikerinnen und Musiker in Susegg Austads Forschungsarbeit *Hvordan lærer en folkemusiker?*[280]

Neben den Studierenden geben auch die Lehrenden an, dass sie das Lernen nach Gehör darum bevorzugen, da sie sich die Musik so am besten und nachhaltigsten merken würden. Per Åsmund Omholt meint beispielsweise,

> dass wenn ich versuche slåtter nach Noten zu lernen, dann ist es schwierig sich diese zu merken. Es ist viel leichter sich einen *slått* zu merken, wenn du ihn von einer anderen Person lernst, weil dann spricht man über die Musik. Besonders wenn der Lehrer ein guter Pädagoge ist und den *slått* gut strukturiert und aufteilt, dann lernst du und merkst dir die Musik wirklich.[281]

Auch Ragnhild Knudsen berichtet, dass sie durch das Lernen nach Gehör besonders die Details des Spielstils schneller erfassen und die Musik viel schneller auswendig spielen kann als das beim Lernen nach Noten der Fall ist. Zusätzlich berichtet sie davon, dass ihr durch die Gehörstradierung und einer zunehmenden Erfahrung mit der Musik, gewisse Muster immer bewusster wurden, welche ihr helfen, sich die Musik zu merken.[282]

3.4.2. *dansespelet* - das Spielen zum Tanz

Bereits der traditionelle Gebrauch der norwegischen *slåtter* Musik, das *dansespel* (Musizieren zum Tanz) begünstigt die schriftlose, orale Musikvermittlung. So gaben die Studierenden wie auch die Lehrenden an, dass sie sich die *slåtter* durch das Lernen nach Gehör am besten merken würden. Eine Studentin fügte dazu noch an, dass der Lernprozess auch schneller gehen würde, als dies beim Lernen nach Noten der Fall ist. [283] Hier stellt sich die Frage, was sie darunter versteht, einen *slått* „gelernt" zu haben. An diesem Punkt waren sich alle Befragten einig, dass es für sie quasi eine Selbstverständlichkeit darstellt, dass man einen *slått*, um ihn zu „können", auf jeden Fall auswendig spielen muss. Bei nach Gehör gelernten Stücken stellt sich hier keine andere Wahl, aber eben auch wenn ein *slått* nach Noten erarbeitet wird, „kann" man ihn erst, sobald er auch völlig frei und auswendig gespielt werden kann. Dies ist eine Haltung, die ich so aus der Kunstmusik nicht kenne. Zwar wird es auch hier, meist bei solistischen Interpretationen, angestrebt, die Musik auswendig spielen

[280] Susegg Austad, *Hvordan lærer en folkemusiker?*, S. 97.
[281] Interview 15, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 157 (ÜdV).
[282] Knudsen, *Toner, tegn og tradisjoner*, S. 12 (ÜdV).
[283] Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 150.

zu können, jedoch habe ich nicht das Gefühl, dass dies hier von Anfang an immer das erklärte Ziel ist.

Dieses Ideal, des Auswendigspielens, wurde in den Gesprächen durch die Informantinnen und Informanten nur sehr indirekt verbalisiert. Ich hatte vielmehr das Gefühl, dass sie diese Praxis nicht näher thematisierten, da es für sie selbstverständlich ist und sie nicht damit rechneten, dass es dies für mich nicht ist. Dementsprechend musste ich einige Gründe für dieses Ideal des Auswendigspielens einerseits zwischen den Zeilen der Interviews heraushören, andererseits finden sich aber auch Aussagen in der Literatur, die sich mit diesem Phänomen befassen.

Die wohl wichtigste Ursache ist in der traditionellen Musikpraxis selbst zu finden. Die Volksmusik in Norwegen ist traditionell Musik für den Tanz, also Gebrauchsmusik. *Spelemenn* sitzen oder stehen direkt auf oder neben dem Tanzparket, gehen am 17. Mai in der Nationalfeiertags-Prozession oder sitzen gemeinsam mit der Hochzeitsgesellschaft in einem Boot auf dem Weg zur Kirche. *Spelemenn* sind oft in Bewegung oder beginnen relativ spontan zu spiele. Hier wäre es schlicht unpraktisch, immer einen Notenständer und Noten mit sich herum tragen zu müssen. Abgesehen davon möchte der *spelemann* ständig in Kontakt mit den Tanzenden und Zuhörenden oder, wenn er oder sie in einer Gruppe spielt, mit den Mitspielenden sein. Noten würden hier vielmehr als Hindernis zwischen den Akteurinnen und Akteuren stehen. In diesem Zusammenhang erzählt Ragnhild Knudsen von der Arbeit mit ihrem Streichtrio *Glima* und macht deutlich, dass sie auch hier das Spiel ohne Noten präferiert: „Ich habe das Gefühl, wir fokussieren uns auf die wesentlichen Dinge viel schneller, wenn wir keine Noten haben. Dass wir viel besser auf einander und die Nuancen hören können.“[284] Auch ich persönlich habe diese Erfahrung bei der Erarbeitung des Programms für die *Fashion Fesjå*, wie im Abschnitt „6.1.1. Aktive Teilnahme - *Fashion Fesjå*“ beschrieben wird, gemacht.[285]

Der Wunsch nach einer freien Kommunikation unter den Agierenden und Flexibilität in Bezug auf die Aufführungssituation verdeutlicht, warum es für die Studierenden so wichtig ist, möglichst alles auswendig spielen zu können, auch *slåtter*, die sie mit Noten gelernt haben. Aus meiner musikpraktischen Erfahrung kannte ich diese Haltung nicht. Gerade Orchesterliteratur, welche ich selbst am meisten spiele, wird sehr selten ohne Noten gespielt. Dieser

[284] Interview 14, am 02. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 153 (ÜdV).
[285] *Fashion Fesjå*, Kapitel 6.1.1. im Anhang, S. 122.

Vergleich zeigt einen wichtigen Unterschied, warum Volksmusik so stark auf das Lernen nach Gehör baut. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, wie entscheidend der Gebrauch der Musik auf ihre Struktur und damit die Art ihres Erlernens einwirkt und was für unterschiedliche Ziele einzelne Musikpraktiken verfolgen.

3.4.3. Schlechte bis keine Erfahrungen mit Noten

Neben all diesen sozio-kulturellen und teilweise sehr idealistischen Argumenten darf auch ein eher pragmatischer Grund nicht außer Acht gelassen werden, der für eine schriftlose Musikvermittlung spricht. Die alten *spelemenn,* aber auch viele der heute aktiven Volksmusikakteure und -akteurinnen haben schlicht keine musiktheoretische Ausbildung und können dementsprechend weder Noten lesen geschweige denn mit ihnen arbeiten.

Selbst am Campus Rauland finden sich nach wie vor einige Musikerinnen und Musiker, die zum Zeitpunkt des Einstiegs in ihr Studium noch nie mit Noten gearbeitet hatten und sich auch nach wie vor schwer damit tun. So zum Beispiel der Student im Interview neun: „Ich kann keine Noten lesen.“[286] oder die Studentin im Interview acht: „Bevor ich nach Rauland kam, konnte ich keine Noten, darum war es für mich ganz natürlich nach Gehör zu lernen.“[287]

Schlechte Erfahrungen mit dem Lernen nach Noten sind überdies ein Grund, den einige Studierende angegeben haben, warum sie heute lieber ganz auf diese verzichten und nur nach Gehör lernen. Die Studentin im Interview drei gibt zum Beispiel an, dass sie das Gefühl hat, dass das Lernen nach Noten komplizierter ist als nach Gehör zu spielen.[288] Auch die Studentin im Interview 19 gibt an, dass ihre „Notenlesekenntnisse nicht so gut [waren], als dass es mir jetzt so viel geholfen hätte.“ Gleichzeitig sagt sie aber „ich bin total froh, dass ich Noten lesen kann, und es ist ein großer Vorteil, finde ich. Ich finde es total gut, wenn man beides kann. Manche hier können ja nicht Noten lesen und das ist manchmal etwas schwierig.“[289]

Der belgische Austauschstudent empfindet es als bemerkenswert, dass eine so geschlossene Tradition, wie es die Volksmusik in Norwegen für ihn ist, größtenteils über das Gehör vermittelt wird. Begründet sieht er dies aber auch in ihrem Ursprung in einer Kultur von Bauern und Menschen, die es wohl nicht gewohnt waren, Noten zu lesen und niederzuschreiben.[290]

[286] Interview 9, am 08. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 142 (ÜdV).
[287] Interview 8, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 140 (ÜdV).
[288] Interview 3, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 130.
[289] Interview 19, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.4. im Anhang, S. 168.
[290] Interview 18, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.4. im Anhang, S. 166.

Jedoch darf auch dieses Argument nicht zu sehr romantisiert werden. Wir wissen heute, dass gerade die sehr bekannten *spelemenn* des 19. und 20. Jahrhunderts, die teilweise Mitbegründer großer Traditionslinien sind, sich sehr wohl Gedanken zur Musiktheorie machten und eine bis heute existente Terminologie bezugnehmend auf die *slåtter*-Traditionen, die Hardangerfiedel und ihre Spieltechnik entwickelt haben. Es finden sich beispielsweise Berichte, dass sich Øystein Langedrag *slåtter* durch Noten beigebracht hat, und im Falle von Ola Mosafin und Knud Heddi ist bekannt, dass sie *slåtter* selbst notiert haben. Im 20. Jahrhundert sind es vor allem die musiktheoretischen Schriften und *slåtter*-Sammlungen von Arne Bjørndal, Truls Ørpe, Eivind Groven und Rikard Berge, die es hervorzuheben gilt. [291]

Im Lernprozess empfinden es viele Studierende als Erleichterung, dass sie sich zusätzlich nicht auch noch auf Noten und das Lernen dieser konzentrieren müssen.[292] Je nach dem was die Studierenden vor ihrer Beschäftigung mit der norwegischen Volksmusik für musikalische Erfahrungen und Ausbildungen gemacht haben, variieren ihre Einschätzen. Einige haben keine Erfahrung mit dem Lernen von Musik nach Noten und sind daher unvoreingenommen und zufrieden nach Gehör lernen zu können. Andere erzählen dagegen, dass sie es im Nachhinein bereuen, dass sie gleichzeitig nicht auch Noten gelernt haben, da sie das jetzt auch als nützliche Fertigkeit erachten.[293]

Andere haben zuvor bereits nach Noten gespielt, damit aber Probleme gehabt und sind daher froh, ohne diese auskommen zu können.[294] Speziell Studierende, die als Hauptinstrument Hardangerfiedel spielen, bevorzugen das Lernen nach Gehör, während Akkordeon-Studentinnen und -Studenten auch Vorteile beim Lernen nach Noten sehen. Aber auch diese geben an, dass sie sich nie Noten wünschen, wenn sie einmal begonnen haben einen *slått* nach Gehör von einem *spelemann* oder nach einer Aufnahme zu lernen.

Einzig der Student im Interview elf gibt an, dass er es als Vorteil empfindet einen neuen *slått* erst nach Noten zu lernen, da er so visuell sieht, was er genau spielen soll und den *slått* so schnell erfassen kann. Sobald er diese technischen Dinge verstanden hat, legt aber auch er die Noten beiseite, um sich auf eine persönliche, stilgemäße Interpretation konzentrieren zu können.[295]

[291] Aksdal & Nyhus, *Fanitullen*, S. 308.
[292] Interview 3, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 130.
[293] Interview 1, am 01. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 126.
[294] Interview 5, am 14. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 135.
[295] Interview 11, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 145.

3.4.4. Flexibilität in Bezug auf andere Genres und Traditionen

Ein weiterer Grund, weshalb die Studierenden nach wie vor die orale Musikpädagogik einer an die Schrift gebundenen vorziehen, begründet sich in ihrem Gefühl, dass sie durch diese Lernmethode flexibler mit anderen Traditionen und Musik aus anderen Genres umgehen können. Obwohl sich einige Studierende am liebsten ausschließlich mit traditionellen, norwegischen *slåttern* befassen, ist es heute nicht möglich, sich vor den vielseitigen musikalischen und kulturellen Eindrücken im Alltag abzuschirmen, welche unweigerlich Einfluss auf die Tradition nehmen.[296] Diese Vielseitigkeit wird von einigen Studierenden auch als Möglichkeit der Erweiterung des persönlichen Horizonts empfunden, und sie nutzen bewusst die Möglichkeit, sich mit Musizierenden anderer Genres und Traditionen auszutauschen.[297]

In diesem Zusammenhang wurde die Musikvermittlung von einem Studenten als Form der nonverbalen Kommunikation beschrieben. Durch das Lernen nach Gehör und dem gegenseitigen Imitieren müssen die Musikerinnen und Musiker nicht dieselbe Sprache sprechen oder aus derselben Kultur stammen, um Musik austauschen zu können. Der Student im Interview 18 meint, dass das Lernen nach Gehör etwas sehr Inkludierendes ist, da jeder mitmachen kann. Das sei auch der Grund, weshalb seiner Meinung nach in der Volksmusik das meiste nach Gehör vermittelt wird. Gleichzeitig gibt ihm diese Methode die Möglichkeit mit Musikerinnen und Musikern zu arbeiten, die keine Sprache sprechen, die er selbst versteht, „then it is very obvious to communicate only by music and sharing the music by ear. And I think that's where it is coming from. To just share the music by ear."[298]

In diesem Kontext war es für mich persönlich ein sehr eindrückliches Erlebnis, nicht nur norwegische *slåtter* von norwegischen *spelemenn* ausschließlich nach der alten Schule zu lernen, sondern auch mit drei anderen, internationalen Studierenden selbst ein Programm für die *Fashion Fesjå* [299]zu erarbeiten. Dabei zeigte sich in der Praxis, wie vier Musikerinnen und Musiker mit völlig unterschiedlichen, musikalischen Vorerfahrungen durch die orale Musikvermittlung in der Lage waren, sich gegenseitig Stücke zu lehren und neue Musik zu kreieren. Da ein Mitglied unseres Quartetts nicht gewohnt war mit Noten zu arbeiten, erfolgte fast der gesamte Arbeitsprozess durch das gegenseitige Vorspielen von musikalischen

[296] Jelmert, *Opplæring i hardingfelespel*, S. 5.
[297] Interview 1, am 01. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, Interview 17, am 02. Mai 2018 und Interview 18, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.4. im Anhang.
[298] Interview 18, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.4. im Anhang, S. 166.
[299] *Fashion Fesjå* im Kapitel 6.1.1. im Anhang, S. 122.

Einfällen und dem Imitieren dieser. Beim Musizieren und Konzertieren lag der Fokus dann voll und ganz auf den anderen Ensemblemitgliedern, was eine ständige, nonverbale Kommunikation durch Blicke und kleinste Körperbewegungen erlaubte. Wenn wir unsere Blicke dagegen zusätzlich noch auf ein Notenpapier gerichtet gehabt hätten, wäre dieser gegenseitige Kontakt sicher nicht in derselben Intensität möglich gewesen.

4. Aktuelle Entwicklungen und Medialisierung

Wurden die ersten Tonaufzeichnungen noch auf unpraktischen Wachszylindern angefertigt, entwickelte sich die Aufnahmetechnik rasch weiter über Schallplatten zu Kassetten bis hin zu mittlerweile gebräuchlichen, handlichen Aufnahmegeräten oder einfach dem Smartphone. Die technischen Hilfsmittel wurden über die Jahre immer handlicher, gleichzeitig aber auch für den privaten Gebrauch zugänglicher, bei gleichzeitiger Steigerung der Aufnahme- und Klangqualität. Heute sind die Möglichkeiten größer als jemals zuvor: mit den meisten Mobiltelefonen ist es nicht nur möglich Tonaufnahmen sondern auch Videos und Bilder zu machen. Gleichzeitig sind diese im Nachhinein rasch und unkompliziert wiederzugeben. Auch Videokameras und spezielle Tonaufnahmegeräte sind heute relativ leicht zugänglich und gebräuchlich, um selbst Aufnahmen mit einer höheren Qualität, als die durch Mobiltelefone gewährleistete, anfertigen zu können. Auf der anderen Seite ist es heute auch verhältnismäßig einfach sich alte Aufnahmen anzuhören. Viele Aufnahmen von früheren Sammlern wurden auf CDs herausgegeben oder sind über Archive und Datenbanken zugänglich, entweder physisch oder digital im Internet.

Ragnhild Knudsen sieht drei Elemente als entscheidend in der aktuellen Entwicklung der Volksmusik: die Möglichkeit eine formale Ausbildung innerhalb der Volksmusik zu absolvieren, der zunehmend internationale Austausch auf und durch Musikfestivals, sowie der gesteigerte Stellenwert der Medien.[300]

Obwohl Gunnar Stubseid der Meinung ist, dass *slåtter* heute mit Hilfe von modernen Kommunikationsmitteln noch schneller wandern als früher, hat er nicht das Gefühl, dass die regionalen Eigenheiten der Musik dadurch so deutlich verloren gehen, wie es von vielen Seiten befürchtet und kritisiert wird. Für ihn macht besonders die Rhythmik einen lokalen Spielstil aus und diese würde sich auch bei der Überführung in andere Regionen nicht so stark verändern. Bedingt sieht Stubseid dies in der nach wie vor starken Verbindung der Musik zum Tanz. Hier sind viele rhythmische Besonderheiten eben durch die festen rhythmischen Muster der Tänze und ihrer Schrittfolgen gefestigt. Einen weiteren Grund für die Erhaltung der lokalen Vielfalt in der Musik sieht Stubseid in der heute vermehrt organisierten Volksmusikpädagogik und den *kappleiker*. Hier würde der Fokus deutlich auf dem Wert der

[300] Knudsen, „Norsk Folkemusikk“, S. 138.

Erhaltung von lokalen Eigenheiten liegen und die Musikerinnen und Musiker daher merklich sensibilisiert.[301]

Diesen Optimismus teilen nur wenige Kolleginnen und Kollegen mit Stubseid. So sieht Tellef Kvifte Volksmusik und Technologie vielmehr in einem ambivalenten Verhältnis zu einander. So würde Technologie als etwas modernes, zivilisiertes und sich von der Natur entfernendes dargestellt werden, während die Volksmusik im Sinne der nationalromantischen Ideologien aus der Natur selbst entstanden ist.[302] Zwei zentrale Medien in der Volksmusikdiskussion sind die Notenschrift und Tonaufzeichnungen. Kvifte hat den Eindruck, dass die Diskussion über Nutzen und Nachteile dieser Technologien für die volksmusikalische Praxis nach wie vor nicht abgeschlossen ist und besonders durch zwei Umstände wieder an Aktualität gewonnen hat: Zum einen nennt er die steigende Zahl an auf Hochschulniveau ausgebildeten Volksmusikerinnen und -musikern, sowie der wachsende Stellenwert des Internets als zentrales Vertriebs- und Kommunikationsmedium.[303]

Sowohl Notate als auch Klangaufzeichnungen wurden in unterschiedlichen Forschungstraditionen in eine kulturpessimistische Perspektive gesetzt, in der die Technologie den Menschen von dem Ursprünglichen trennen und einen Schleier des Zivilisierten über das Authentische legen würde.[304] Aber die frühesten Sammelprojekte hatten wohl genau das zum Ziel. Sie suchten Volksmusik in ihrem natürlichen Kontext, brachten diese in eine bürgerliche Kultur und gaben der Musik eine neue Funktion als Mittel der Identitätsfindung einer Nation. Gleichzeitig wird die Technologie aber auch dazu verwendet die Musik zurück in ihre ursprünglichen Zusammenhänge zu bringen, wenn *spelemenn* mit Hilfe von Archivaufnahmen oder Notaten alte, fast vergessene *slåtter* lernen und diese in ihr Repertoire aufnehmen.[305]

Auch den Traditionsbegriff sieht Kvifte durch den erleichterten Medieneinsatz einer Veränderung unterzogen. So beschreibt er, dass unter Tradition wohl eine Auswahl an Stilzügen verstanden wird, über die sich eine Gruppe einig ist. Mit dieser Sicht ist es wohl nicht mehr länger wesentlich, ob man direkt von einer anderen Person lernt oder ob man Noten und Aufnahmen zu Hilfe nimmt. Aufnahmen können zudem beliebig oft und in variablen Tempi

[301] Stubseid, *Frå Spelemannslære til Akademi*, S. 110.
[302] Tellef Kvifte, „Teknologien og tradisjonen. Noter og opptak, nok en gang“, in: *Musikk og tradisjon* 28 (2014), S. 7.
[303] Ebd., S. 8.
[304] Ebd.
[305] Ebd., S. 12.

abgespielt werden. Damit ist man nicht von der Hilfsbereitschaft und der Geduld einer lebenden Quelle abhängig.[306]

Walter Ong entwirft in *Orality and literacy* das Konzept der primären und sekundären Mündlichkeit, welches auch von Ragnhild Knudsen aufgegriffen wird. Ong versteht unter primärer Mündlichkeit eine Erinnerungskultur, die keine Form der Schriftlichkeit kennt. Der sekundären Mündlichkeit liegt dagegen immer eine Schriftlichkeit zugrunde.[307]

Als eine weitere Konsequenz des verstärkten Gebrauchs von Tonaufnahmen und den ständig verbesserten, technischen Möglichkeiten sieht Ruud „eine neue Klangkultur, wo nicht mehr länger der Ausdruck wichtig ist, sondern viel mehr die Qualität der Ausführung selbst."[308] Er beschreibt weiter, dass wir heute eine Musikkultur erschaffen „wo perfekt gesteuerte Klangideale unmöglich werden zuhause im Wohnzimmer nachzumachen, wo wir resignieren gegenüber der Möglichkeit unsere eigene Musik zu erschaffen."[309] Ich empfinde diese Sichtweise als sehr drastisch und nicht der Realität entsprechend, welche ich selbst unter den Studierenden erlebt habe. Es lässt sich sicher feststellen, dass die verbesserten Aufnahmemöglichkeiten den Klangeindruck verändern und damit auf eine gewisse Weise auch die ästhetischen Anforderungen, aber ich habe nicht den Eindruck, dass junge Musikerinnen und Musiker einen steigenden Druck verspüren, was ihr persönliches Spiel betrifft. Im Gegenteil arbeiten die jungen Musikerinnen und Musiker heute zwar vermehrt mit alten Aufnahmen, haben dabei aber nicht das Ziel diese exakt zu kopieren. Vielmehr streben sie danach, aus der überlieferten Grundform der Quelle eine eigene Interpretation zu entwickeln: „Ich mag es auf meine eigene Art und Weise zu spielen und mache unterschiedliche Variationen, ohne wirklich darüber nachzudenken."[310]

Ein anderer Aspekt, der mit dem immer größer werdenden, durch Aufnahmen und Noten leicht zugänglichen Musikangebot zu tun hat und von der Volksmusikszene sehr kritisch gesehen wird, ist das Loslösen der Musik aus ihrem Milieu und ihrem Gebrauch.[311]

> Durch Tonaufnahmen können wir von einer mündlichen Quelle lernen, ohne im selben Raum mit dieser zu sein. […] Das gibt uns viele Möglichkeiten Einblicke in einen Stil zu bekommen und Nuancen zu erlernen, die unmöglich in einem normalen Notensystem niedergeschrieben werden können. Das ermöglicht uns auch neue Perspektiven im Kontext von

[306] Kvifte, „Teknologien og tradisjonen. Noter og opptak, nok en gang", S. 24.
[307] Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London & New York: Routledge 2002, S. 133.
[308] Sven Ruud, *Musikken – vårt nye rusmiddel?*, Oslo: Norsk Musikkforlag A/S 1983, S. 11 (ÜdV).
[309] Ebd.
[310] Interview 10, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 143 (ÜdV).
[311] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 64.

> Volksmusik als Ausdruck einer lokalen Identität: Wir müssen uns nicht mehr am selben Ort befinden, und die Musik wird aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst.[312]

Als Konsequenz besteht hier die Gefahr, dass es in Zukunft schwierig sein wird, klar zwischen unterschiedlichen Traditionslinien zu unterscheiden. Dagegen werden Mischformen vermehrt auftreten. Hand in Hand damit gehen die gesteigerten Kommunikationsmöglichkeiten, welche moderne Medien mit sich bringen. Mit Hilfe von Videotelefonie ist es heute möglich von Angesicht zu Angesicht mit anderen Personen zu interagieren und von ihnen *slåtter* zu lernen ohne am gleichen Ort oder gar im selben Land zu sein. Gleichzeitig ist eine wechselseitige Interaktion nicht unbedingt notwendig. Wir können auch ausschließlich von Videos lernen, welche wir selbst angefertigt oder die andere im Internet online zur Verfügung gestellt haben oder auf DVDs herausgegeben wurden. Ruth Anne Moen empfindet, dass in diesem Prozess wichtige Aspekte der Volkstradition verloren gehen. Sie beschreibt, dass „ein wichtiger Moment in der mündlichen Überlieferung ist die Entwicklung des Stoffes über die Jahre und wie sich der Stoff dabei an neue Verhältnisse anpasst. Dieser ‚Reifungsprozess' scheint in einer Mediengesellschaft weg zu fallen."[313] Ragnhild Knudsen sieht das ähnlich und gibt zu bedenken, dass es uns die modernen Technologien heute erlauben Volksmusik nach Gehör zu lernen, ohne in einen direkten Kontakt mit der Szene zu treten, aus der die Musik entstammt. Auf diese Weise werden die, die Musik so lernen, auch keinen Einfluss auf die Szene selbst haben.[314] Damit stimme ich nicht völlig überein, denn wenn sich eine Person heute beispielsweise außerhalb Norwegens nur durch Videos und Tonaufnahmen norwegische *slåtter* aneignet und diese dann wiederum durch Aufnahmen oder Konzerte weiterverbreitet, beeinflusst sie doch durch ihre Interpretation der norwegischen *slåtter* den Eindruck ihres Publikums von dieser Musik und prägt so in weiterer Folge die Rezeption des originalen Stoffes. Selbstverständlich ist dies ein eher hypothetisches Szenario, dennoch würde ich Akteuren oder Akteurinnen, die Volksmusik in Norwegen vermehrt oder ausschließlich mit Aufzeichnungen lernen, den Einfluss auf die Volksmusikszene innerhalb Norwegens nicht gänzlich absprechen.

Neben der einfachen Zugänglichkeit auf zahlreiche *slåtter* aus allen Teilen des Landes und der damit verbundenen Auswahl an neuem Repertoire für die Musikerinnen und Musiker, bergen die modernen Medien einige, weitere Vorteile. Die vergrößerten Speichermöglichkeiten von Musik und Tanz mittels audio-visuellen Technologien machen es möglich „viel

[312] Knudsen, „Norsk Folkemusikk", S. 130 (ÜdV).
[313] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 59.
[314] Knudsen, „Lære på øret", S. 37.

größere Mengen an Traditionsstoff zu bewahren, als es durch die mündliche Überlieferung möglich wäre. Es ist uns so möglich, uns quasi unbegrenzt Stoff anzueignen, über eine verhältnismäßig kurze Zeit und unabhängig von einem Lehrmeister."[315] Gleichzeitig kann das auch als Nachteil verstanden werden, da wir einerseits nur sehr oberflächlich mit dem Stoff vertraut werden, während wir auf der anderen Seite den Stoff aus seinem Milieu und seinem Gebrauch losreißen.[316]

Auch die Studierenden in Rauland wissen um die Möglichkeiten, die Aufnahmen bieten und geben an diese in großem Umfang zu nutzen. Speziell wenn sie nach unbekannteren *slåttern* aus kleinen, schwer zugänglichen Regionen suchen, an denen es auch keine aktiven *spelemenn* mehr gibt oder diese schwer zugänglich sind, greifen sie bevorzugt auf Aufnahmen zurück. Die Studierenden schätzen es, dass sie neue Stücke lernen können, egal wo sie sich gerade aufhalten. Gleichzeitig ist ihnen aber bewusst, dass es schwierig ist Musik einer Traditionslinie zu lernen, von der man selbst kein aktiver Teil ist. Neugier und die Lust verschiedene *slåtter* aus unterschiedlichen Traditionen für den Tanz spielen zu können sind jedoch ausschlaggebend sich auch an Stücken aus anderen Traditionen zu versuchen.[317]

Die meisten Studierenden arbeiten heute mit Aufnahmen von anderen *spelemenn* oder ihren Lehrern, nur wenige geben an, sich auch selbst aufzunehmen. Der Student im Interview eins macht dies dennoch, denn „Man hört was man zu einer bestimmten Zeit wie gemacht hat, vielleicht hatte man da eine gute Idee und kann so später wieder darauf zurückkommen."[318]

4.1. Stellenwert und Nutze von Ton- und Videoaufnahmen

Bis in die 1930er Jahre bestand die Sammeltätigkeit hauptsächlich in der Niederschrift von Melodien und der Archivierung und Herausgabe dieser schriftlichen Quellen. Ab 1900 wurden erstmals einzelne *spelemenn* mit Hilfe von Wachszylindern und Phonographen aufgezeichnet. Die älteste heute bekannte Aufnahme wurde 1900 von Steinar Gladheim aus Numedal angefertigt. Aus der Zeit zwischen 1910-1920 sind heute einige Rollen mit Aufnahmen der bekanntesten, damals aktiven *spelemenn*, wie Sjur Helgeland oder Knut Dahle

[315] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 59 (ÜdV).
[316] Ebd.
[317] Interview 10, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 144.
[318] Interview 1, am 01. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 127 (ÜdV).

überliefert. Gleichzeitig wurden auf Pathephon und 78-Platten Aufnahmen für den kommerziellen Verkauf angefertigt. [319]

1934 erwarb NRK, der staatliche, norwegische Rundfunk, Aufnahmeausrüstung, um Grammophonaufnahmen machen zu können und zusätzlich wurde ein eigener Aufnahmebus gebaut, mit dem man quer durchs Land reisen konnte. Damit begann eine Zeit der strategischen Volksmusiksammlung und NRK startetet mit dem Aufbau eines großen Volksmusikarchivs. Gleichzeitig begannen einige engagierte, private Sammler umfangreiche Sammlungen in Zusammenarbeit mit den Universitäten in Bergen und Oslo, sowie dem Tromsø Museum anzulegen. Mittlerweile finden sich auch zahlreiche kleinere Volksmusikarchive auf lokaler, wie kommunaler Ebene, welche nach wie vor erweitert werden und zu einem großen Teil frei zugänglich sind.[320] Als administratives und beratendes Organ steht den Archiven seit 1973 der *Rådet for folkemusikk og folkedans* („Rat für Volksmusik und Volkstanz") zur Seite.[321]

In Bezug auf den Gebrauch von verschiedenen Medien, anstelle oder in Kombination mit einer oralen Musiklehre, berichtete Per Åsmund Omholt davon, in den meisten Fällen von Aufnahmen gelernt zu haben, wenn kein Lehrer zur Stelle war. Er empfindet Tonaufzeichnungen als leichter zugänglich und eindeutiger aufzufassen als schriftliche Notate.[322] Grundsätzlich hat er die Erfahrung gemacht, dass unter den *spelemenn* Tonaufnahmen einen höheren Stellenwert haben als Noten.[323] Gleichzeitig muss man sich aber auch bei Tonaufzeichnungen bewusst sein, „dass man schnell dieselben Begrenzungen antreffen kann, die wir in den Noten finden. Wenn man eine Aufnahme von einem *slått* macht und dieser einmal gespielt wurde, dann weißt du auch nicht, wie dieser variiert werden kann."[324] Ruth Anne Moen betont des Weiteren, dass es auch beim Lernen von Video- und Klangaufzeichnungen darauf ankommt, dass der Lernende mit der Tradition vertraut ist, um mit diesen Quellen effektiv arbeiten zu können. So beschreibt sie aus Erfahrung, dass es auch zahlreiche Aufnahmen von besonders älteren *spelemenn* gibt, die zu einem Zeitpunkt angefertigt wurden, zu dem die Musizierenden die Blühte ihres Schaffens bereits überschritten hatten oder nicht mehr

[319] Aksdal & Nyhus, *Fanitullen*, S. 334.
[320] Eine Übersicht über die heute physisch, sowie online zugänglichen Sammlungen bietet das Netzwerk für norwegische Volksmusikarchive auf seiner Homepage *Netzwerk für norwegische Volksmusikarchive* (*Nettverk for norske folkemusikkarkiv*), <http://www.folkemusikkarkivet.net/#home>, letzter Zugriff: 24.07.2019.
[321] Aksdal, *Trollstilt*, S. 31–33.
[322] Omholt, „48 600 måter å spille en slått på", S. 70.
[323] Ebd.
[324] Interview 15, am 08. Mai 2018, Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 158 (ÜdV).

regelmäßig spielten. Diese Differenzen kann der Rezipient oder die Rezipientin der Aufnahme aber nur erkennen, wenn er oder sie sehr gut mit der Musik vertraut ist. Gleiches gilt für Aufnahmen von Tänzerinnen und Tänzern, die ebenso kritisch betrachtet werden sollten.[325]

Sven Nyhus gab 1996 eine *slåtter*-Sammlung mit selbst angefertigten Transkriptionen von elf verschiedenen *spelemenn* heraus. Der Publikation beiliegend findet sich eine CD, auf der alle Vorlagen für die *slåtter*-Transkriptionen zu hören sind. Nyhus sieht solch eine kombinierte Art der Musikvermittlung in Zukunft als unverzichtbar, da es seiner Meinung nach „schwieriger [werden] wird die alte Lernmethode aufrechtzuerhalten."[326]

Per Åsmund Omholt verweist am Ende seines Artikels „48 600 måter å spille en slått på" auf ein Zitat des Anthropologen Henrik Sinding-Larstein, der zum Unterschied zwischen dem Lernen nach Aufnahmen und dem Lernen nach Noten 1988 meint:

> In a certain sense, learning orally transmitted music from tape will preserve the tradition in a better way than learning from simplified and formalized written music. But the descriptive (and prescriptive) power of a tape recording is so great that an exact copying will leave even less room than written notes for giving the music personal flavour.[327]

Tellef Kvifte verweist auf eine Ironie, die bereits durch Albert Bates Lord 1967 aufgezeigt wurde: dadurch, dass wir Technologien gebrauchen um eine Tradition zu bewahren, sorgen wir dafür, dass die Tradition, so wie sie ursprünglich war, sich verändert.[328]

Klang- und Videoaufzeichnungen gehören heute zu fast jeder Unterrichtsstunde und sind quasi zu einer neuen Tradition am Ende der Einheit geworden. „Jetzt mache ich immer Aufnahmen, und wenn das Stück sehr kompliziert ist, filme ich auch."[329], erzählt die Studentin im Interview zwölf. Von dieser Praxis berichten bis auf wenige Ausnahmen[330] fast alle anderen Studierenden und auch ich habe dies so gehandhabt.

---

[325] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 60.
[326] Sven Nyhus, *Lyarlåttene i Valdres. Notenedtegninger og utgreiing om en hardingfeletradisjon*, Oslo: Musikk-Husets Forlag A/S 1996, S. 3.
[327] Henrik Sinding-Larsen, „Notation and music. The history of a tool of description and its domain to be described", in: Henrik Sinding-Larsen (Hrsg.): *Artificial intelligence and language. Old questions in a new key. Complex 7*, Oslo: TANO 1988, S. 108.
[328] Kvifte, „Teknologien og tradisjonen", S. 25.
[329] Interview 12, am 07. Mai 2018, Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 148 (ÜdV).
[330] Interview 9, am 08. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang und Interview 11, am 06. Mai 2018, Kapitel 6.2.2. im Anhang.

Ein Informant sieht auch Nachteile im Gebrauch von Aufnahmen: „Das ist so praktisch mit Noten, du kannst sie einfach herausnehmen und ‚Ah, so war das!', im Gegensatz dazu, wenn du eine Aufnahme suchen und diese erst anhören musst, braucht das viel mehr Zeit."[331]

Bis auf einen[332] geben alle Studierenden an, Aufnahmen von ihren bereits gelernten *slåttern* zu sammeln und im Unterricht regelmäßig ihre Lehrerinnen und Lehrer aufzunehmen. Auf eine Niederschrift oder Transkription verzichten dabei jedoch die meisten: „Ich habe Aufnahmen von allen *slåttern* die ich gelernt habe, aber ich merke, dass ich ab und zu vergesse, was ich schon alles kann, aber ich habe sie nicht aufgeschrieben, obwohl das sicher gut wäre."[333]

Der Informant im Interview vier erachtet Videoaufnahmen als besonders hilfreich, da durch diese „die Bogenstriche und andere Details" ebenfalls visuell nachvollziehbar sind.[334] Eine andere Informantin nennt diese Punkte ebenfalls als großen Vorteil im Gegensatz zu Klangaufzeichnungen und fügt zusätzlich an, dass ihr Aufnahmen besonders dann helfen, wenn der Lehrer im Unterricht zu schnell gespielt hat oder sie sich nicht alles merken konnte.[335]

Ein Informant sieht einen Vorteil in den vereinfachten Aufnahmemöglichkeiten auch darin, sich selbst aufnehmen zu können: „Ein Vorteil wenn man sich selbst aufnimmt ist, dass man hören kann was man zur Zeit der Aufnahme gemacht hat, vielleicht hatte man eine gute Idee und hat viel verschiedenes probiert, und beim erneuten Hören erkennt man, dass das ja sehr gut war."[336]

Susegg Austad berichtet davon, dass auch die Mitglieder des von ihr untersuchten *spelemannslag* angegeben haben, teilweise die Übungseinheiten aufzunehmen, um später mit diesen Aufnahmen zu Hause üben zu können.[337]

Aus pädagogischer Sicht berichtet Ragnhild Knudsen davon, dass sie für ihre besonders jungen Schüler und Schülerinnen eine CD eingespielt hat, da diese selbst oft noch kein Smartphone besitzen, es aber dennoch sinnvoll ist, dass sie zu Hause mit einer Aufnahme üben können. Aber auch im *spelemannslag* in Seljord erhalten neue Mitglieder eine CD, mit der sie das Repertoire des *spelemannslag* zu Hause selbst üben können.[338] Auch die Studentin

[331] Interview 1, am 01. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 127 (ÜdV).
[332] Interview 9, am 08. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 142.
[333] Interview 3, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 130 (ÜdV).
[334] Interview 4, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 133 (ÜdV).
[335] Interview 5, am 14. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 134.
[336] Interview 1, am 01. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 126 (ÜdV).
[337] Susegg Austad, *Hvordan lærer en folkemusiker?*, S. 98.
[338] Interview 14, am 02. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 154.

im Interview sechs berichtet, dass sie als Schülerin eine CD von ihrem Lehrer erhalten hat, damit sie die *slåtter* zu Hause üben konnte.[339]

Per Åsmund Omholt empfindet es auch aus der Sicht eines Lehrers als vorteilhaft, dass die Studierenden ihn heute so einfach filmen können, um mit diesen Aufnahmen dann zu Hause weiter zu üben. „Es sind mehr und mehr die filmen, was ja auch ein Vorteil ist, weil so kann man die Striche und solche Dinge noch besser sehen.“[340] Darüber hinaus weist Omholt aber darauf hin, dass den Studierenden bewusst sein muss, dass die Klangaufzeichnungen eines *slåtts* dieselben Begrenzungen haben, wie wir sie bei Notationen finden. Schließlich handelt es sich bei einer Aufnahme genauso nur um eine einzige mögliche Ausführung, die wenig über die Möglichkeiten aussagt, wie das Stück beispielsweise in Tonalität und Rhythmus variiert werden kann. Dennoch kommt man der Musik und ihren Besonderheiten mit einer Aufnahme sicherlich näher als mit einer Verschriftlichung und kann auch Parameter festhalten, die nur schwer in Worte zu fassen sind. So sieht das auch Tellef Kvifte, wenn er feststellt, dass eine Aufnahme, auf der ein *slått* einmal durchgespielt wird, nicht mehr über mögliche Variationen aussagt, als eine Transkription.[341]

Gesamt gesehen kann sich Omholt vorstellen, dass die technischen Verbesserungen der Aufnahmequalität auch einen Einfluss auf den technischen Standard in der Musik genommen haben, jedoch kann dieser, seiner Meinung nach, auch auf den Einfluss durch andere Genres zurückzuführen sein.[342]

Ånon Egeland gibt zu bedenken, dass das Fehlen des direkten Kontakts zu einer lebenden Quelle zu Änderungen in der Tradition führt. Dadurch, dass man die Quelle nicht fragen kann wie sie bestimmte Dinge genau spielt und den *slått* zu meist nur im Originaltempo hört, gehen seiner Meinung nach sicher Details verloren. Durch Videoaufnahmen können technische Fragen zumeist jedoch eher geklärt werden als durch reine Klangaufzeichnungen. Dennoch hat Egeland das Gefühl, dass heute versucht wird immer noch genauer zu lernen, stilistische Besonderheiten, wie *skeive toner* dadurch aber dennoch geglättet und auch die rhythmischen Besonderheiten immer mehr stilisiert und karikiert werden.[343]

[339] Interview 6, am 03. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 136.
[340] Interview 15, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 158 (ÜdV).
[341] Kvifte, „Hva forteller notene? “, S. 7.
[342] Interview 15, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 158.
[343] Interview 16, am 09. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 162.

4.2. Der Gebrauch von Noten in der norwegischen Volksmusik

Über den Gebrauch von Noten oder andern Formen der Verschriftlichung innerhalb der norwegischen Volksmusikszene ließe sich leicht eine eigene, umfangreiche Arbeit schreiben. Da dieses Thema im Laufe der Interviews und in der Literatur aber sehr oft angesprochen wird und in meinen Augen als Gegenstück zur Oralität wichtig ist, soll auch der Gebrauch von Noten in der norwegischen Volksmusik im Nachfolgenden in den wichtigsten Zügen dargestellt werden.

Bei der Betrachtung einer primär oralen Musikkultur, wie der der norwegischen Volksmusik, kommt es zwangsläufig immer wieder zu Vergleichen mit einer schrift- bzw. notengestützten Musikpädagogik. Wenngleich die Musikschaffenden nach wie vor das Lernen „nach der alten Schule" präferieren, haben auch Verschriftlichungen und Notensammlungen Eingang in die norwegische *slåtter*-Tradition gefunden.

Schriftliche Quellen sprechen oft von einem großen Vorbehalt der heutigen Volksmusikszene gegenüber dem Lernen eines *slåtts* nach Noten. So findet sich in der norwegischen Volksmusikszene sogar eine abfällige Bezeichnung für *spelemenn*, die *slåtter* vermehrt durch Noten lernen, die des „*notespelemann* („Notenspielmann"). Dieser steht außerhalb des Milieus, greift vorwiegend auf Noten als Quellen zurück[344] und spielt „steif und schlecht"[345]. Als *notespelemann* bezeichnet zu werden wird als hochgradige Beleidigung aufgefasst. Ånon Egeland hält diese Vorurteile gegenüber notenkundigen Volksmusikern für überzogen: „Diese Haltung, dass man ein besserer *spelemann* ist, wenn man keine Noten lesen kann, finde ich absurd. Das ist reine Koketterie."[346]

Ein Hauptgrund für die Vorbehalte ist das Problem, dass Noten als etwas sehr begrenztes wahrgenommen werden und als nicht geeignet erscheinen, die Besonderheiten der norwegischen Volksmusik zufriedenstellend abzubilden. Nach Tellef Kvifte sollen Hardangerfiedel-Niederschriften zumindest Aufschlüsse über die Stimmung des Instruments, die Melodieführung, die Rhythmik, die Zusammenklangs- und Borduntöne, sowie die Bogenführung geben. [347] Dies sind Parameter, die so, bis auf die Angaben zur Stimmung der Spiel- und Bordunsaiten, auch von klassischen, kunstmusikalischen Violinnoten erwartet werden. Die Elemente, die die Musik aber gerade typisch norwegisch machen, können entsprechend einer

[344] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 61.
[345] Knudsen, „Lære på øret", S. 36.
[346] Interview 16, am 09. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 161 (ÜdV).
[347] Kvifte, „Hva forteller notene?", S. 3.

allgemein breit vertretenen Meinung, schriftlich nicht erfasst werden. Dieses Problem findet sich aber nicht nur in der Volksmusik, sondern gilt ebenso für viele andere Musikstile.[348]

Die Argumentation sieht hierbei oft folgendermaßen aus: „Etwas woran ich denke, sind die Möglichkeiten des Musikers für die Variation in der Ausführung von Melodien und *slåttern*, und die stilmäßigen Ausdrücke der lokalen Zugehörigkeit. Solche Zusammenhänge kommen in normalen Notenniederschriften nur wenig zum Ausdruck.“[349]

Ragnhild Knudsen betont, dass der Gebrauch einer Notation hilfreich sein kann, „aber für jemanden, der nicht stilkundig genug ist kann diese auch zu Fehlinterpretationen führen. Wichtige Nuancen der Stilmerkmale wie Tonalität, Klang und Rhythmus lassen sich oft auf keine befriedigende Weise notieren.“ [350] In dieser Aussage nennt Knudsen einen Schlüsselbegriff: die Stilkundigkeit. Davon ist es abhängig, ob ein Musiker oder eine Musikerin Noten in der Volksmusik sinnvoll gebrauchen kann, oder eben nicht.

Ruth Anne Moen gibt zu bedenken, dass ein Teil des Traditionsstoffs bereits aus der lebenden Tradition verschwunden ist und nun oft nur mehr durch Transkriptionen bewahrt ist. Für einen „Sprachkundigen“, wie sie es nennt, sollte es aber möglich sein, die Musik ihrer Tradition entsprechend zum Leben zu erwecken. Dabei gilt es sich aber erst eine Reihe von Begrenzungen und anderen Parametern deutlich zu machen, welche nicht in den Noten enthalten sind. Ihrer Ansicht nach sind dies Abweichungen in der Tonalität, eine exakte Platzierung der *skeive toner* welche in älteren Transkriptionen oft überhaupt weggelassen wurden, da der Niederschreibende diese als Ungenauigkeit des Musikers interpretierte, rhythmische Abweichungen, wie ungleiche Längen von Punktierungen, rhythmische Details in Ornamenten, sowie die ungleichen Längen der Taktschläge. Des Weiteren darf die Wichtigkeit der Rhythmik, welche durch die Bogenphrasierung zustande kommt, nicht unterschätzt werden. Ebenso die Art und Regelmäßigkeit des Stampfens des *spelemanns* zum Tanz. Durch das Stampfen können je nach Tradition unterschiedliche Schläge des Taktes markiert werden. Gestampft wird dabei mit einem oder abwechselnd beiden Füßen. Einheitlich ist einzig, dass das Stampfen und die Rhythmik, die durch die Bogenführung erzeugt wird, zumeist nicht synchron miteinander verlaufen und so ein Gefühl der Polyrhythmik entstehen kann. Bogenwechsel dienen den *spelemenn* zusätzlich als wichtige Möglichkeit den Rhythmus zu markieren. Daher werden diese dementsprechend deutlich und markant gespielt, etwas, das

[348] Knudsen, „Norsk Folkemusikk“, S. 129.
[349] Kvifte, „Hva forteller notene? “, S. 3 (ÜdV).
[350] Knudsen, „Norsk Folkemusikk“, S. 129.

in der Kunstmusik eher als Zeichen der Unmusikalität empfunden würde. Hier herrscht oft das gegenteilige Ideal vor, dass Bogenwechsel nicht explizit hörbar sein sollen.[351]

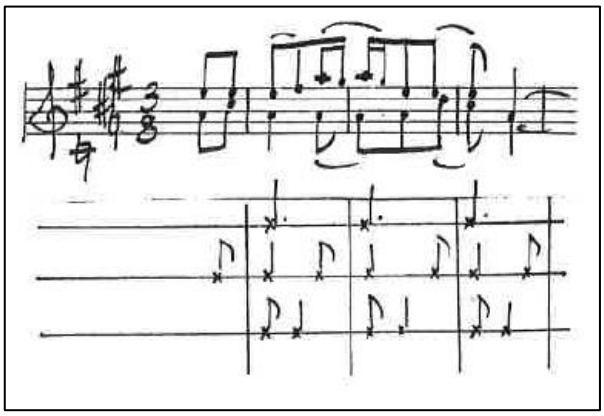

Abb. 6: *Mögliche Stampf-Muster bei einem springar (aus: Bjørndal, -og fela ho let, S. 118).*

Schlussendlich kann ein *slått* bis zu fünf Ebenen, erzeugt durch einen einzelnen *spelemann*, aufweisen: die gegriffene Melodielinie, dazu werden bis zu zwei weiteren Saiten entweder „leer" oder mittels einem Doppelgriff dazu gestrichen, die ohnehin selbstständig mitschwingenden Bordunsaiten, die Bogenstrichrhythmik, sowie das Stampfen. Besonders das Zusammenspiel der Rhythmen entlarvt einen *notespelemann* („Notenspielmann"), da dieses nur durch eine vertiefte Kenntnis des *slåtter*-Stoffs, durch persönliche, tänzerische Erfahrung und Übung im Spiel zum Tanz verstanden werden kann. [352]

Ånon Egeland vergleicht in diesem Zusammenhang abermals das Erlernen von Volksmusik in Norwegen mit dem Lernen einer Fremdsprache. Um Noten in der norwegischen Volksmusik sinnvoll verwenden zu können, muss man die Gesetze der Musik erst erkennen: „Noten sind Kodes, wie eine Sprache. Wenn du Französisch oder Englisch kannst, kannst du nicht auch automatisch Norwegisch, du musst die norwegische Aussprache und die norwegischen Regeln erst lernen. Und so ist es auch in der Musik."[353]

Die Aussagen der Studierenden decken sich auch hier oft sehr konkret mit denen in der Literatur zu findenden. So äußert sich ein Student beispielsweise sehr ähnlich zu den oben angeführten Aussagen über den Gebrauch von Noten in der Volksmusik: „Ich denke sie können nützlich sein, aber dann muss man bereits ein Verhältnis zur Musik haben, so, dass man ein Verständnis dafür hat, wie die Musik klingen soll. Die Noten geben ein Bild darüber wie

[351] Kvifte, *What to listen for in Norwegian folk music*, S. 44.
[352] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 61.
[353] Interview 16, am 09. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 161 (ÜdV).

es sein kann, aber zeigen nicht die ganze Wahrheit.“[354] Eine andere Studentin gibt an, dass ihr erst durch das Spielen von Volksmusik bewusst geworden ist, dass nicht alles durch Noten festgeschrieben werden kann: „Bevor ich hierher kam dachte ich über Noten – okay, das sind die Noten, so hört sich die Musik an. Aber seit ich hier bin weiß ich, dass du nicht alles aus den Noten herauslesen kannst, wie zum Beispiel einen Stil oder ein Genre.“[355]

In den Gesprächen mit den Studierenden fällt auf, dass das Verständnis für einen *slått* als abgeschlossenes Kunstwerk nicht mit der Sicht der klassischen Kunstmusik vergleichbar ist. Braucht ein kunstmusikalisches Werk die Verschriftlichung, um als solches wahrgenommen zu werden, existiert ein norwegischer *slått* auch ganz ohne Verschriftlichung. Die Studentin im Interview zehn unterstreicht diese Sicht, wenn sie davon spricht, dass Noten für sie nichts „heiliges“ sind: „Wenn man mit Noten spielt, ist die Gefahr, dass man sehr gebunden und abhängig vom Notentext wird. Für mich sind die Noten in der Volksmusik aber nichts heiliges, ich mag es auf meine eigene Art zu spielen und mache unterschiedliche Variationen, ohne richtig darüber nachzudenken.“[356]

Zwei Studentinnen geben an, dass sie besonders im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten lieber Noten verwendet, um neue *slåtter* zu lernen.[357] Überhaupt handelt es sich beim Ensemblespiel in der norwegischen Volksmusik um eine vergleichseiweise neue Praktik, besonders wenn nicht im Unisono gespielt wird. In der klassischen Kunstmusik haben sich Verschriftlichungen besonders im Ensemble- oder Orchesterspiel etabliert, um das gemeinsame Musizieren und Kommunizieren zu erleichtern.

Für mich persönlich war es bemerkenswert als ich an den Campus Rauland der USN kam, dass es hier möglich ist, *Folkemusikk* („Volksmusik“) zu studieren, ohne Noten lesen zu können. Im Laufe des Studiums wird in Kursen wie Transkription, Gehörbildung und Musiktheorie zwar mit Noten gearbeitet, aber bis dahin ist es für die Studierenden keine Voraussetzung, diese lesen oder selbst reproduzieren zu können. Per Åsmund Omholt empfindet dies in der Lehrpraxis teilweise als durchaus problematisch:

> Es ist sehr schwierig ohne Noten über Musiktheorie zu sprechen. Aber es ist auch klar, dass das eine Herausforderung und ein Problem ist, mit dem wir hier im Haus konstant arbeiten müssen. Auf der einen Seite bevorzugen wir es nach Gehör zu arbeiten, aber wenn wir über die Musik sprechen, dann müssen wir fast bestimmte Begriffe haben und die Musik fixieren und Noten sind ja auch Begriffe. Sie können zeigen wofür die Begriffe, die wir haben stehen.

[354] Interview 7, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 138 (ÜdV).
[355] Interview 2, am 05. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 128 (ÜdV).
[356] Interview 10, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 143 (ÜdV).
[357] Interview 6, am 03. April 2019 und Interview 10, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang.

> Aber es gibt ja auch vieles in der Musik wofür wir keine Worte oder Begriffe haben und die wir auch nicht in Noten fixieren können, was aber dennoch nicht weniger wichtig ist.[358]

Als ähnlich zweischneidig empfindet Ragnhild Knudsen die Situation. Einerseits sieht sie, dass die Studierenden ohne Erfahrung mit Noten in der Gehörbildung und der Musiktheorie „verstehen, dass Noten für sie in unterschiedlichen Zusammenhängen von Nutzen sein können.“[359] Gleichzeitig würden sie am Institut aber auch vermitteln, „dass es am besten ist ohne Noten zu lernen.“[360] Sie fährt fort, dass sie ein großes Verständnis dafür hat, dass man die orale Überlieferungsform beibehalten soll, aber gleichzeitig sei vielen Musikern und Musikerinnen vermittelt worden,

> dass die Noten etwas Gefährliches sind und das ist so schade, weil wir haben sieben große Bände mit hunderten von schönen *slåttern*. Und ich glaube es gibt sehr viele, sehr gute *slåtter*, die nicht gespielt werden, weil sich die Spielleute denken, ‚nein, wir sollen nicht nach Noten lernen!‘. Aber es ist schwierig. Wenn zu viele Noten verwendet werden, dann gibt es schnell eine ‚richtige‘ Version eines *slåtts* und damit zerstörst du die Vielfallt. Genauso wie es passiert ist als Asbjørnson und Moe die norwegischen Märchen aufgeschrieben haben. Da gab es plötzlich eine richtige Form und nicht mehr länger eine mündliche Tradition, die sich von Ort zu Ort und Familie zu Familie unterscheidet.[361]

Die Lehrenden sehen den Gebrauch von Noten in unterschiedlicher Form als sinnvolle Ergänzung zu ihrem Unterricht und setzten diese dementsprechend ein. Per Åsmund Omholt betont, dass solange man sich den Begrenzungen des Notensystems bewusst ist, die Verwendung von Noten sehr gut funktionieren kann. [362] Alle drei Lehrenden, mit denen ich gesprochen habe, geben an, dass sie eigene oder von anderen angefertigte Transkriptionen vorwiegend als Erinnerungsstütze an ihre Schülerinnen und Schüler weitergeben, sobald diese einen *slått* gelernt haben.[363] Im Vorhinein oder von Anfang an arbeitet jedoch niemand von ihnen mit Noten, die Musik wird immer erst nach Gehör vermittelt. Auch die Studierenden bestätigen, dass sie nachdem sie ein Stück gelernt haben, oft Noten dazu erhalten.[364]

[358] Interview 15, am 8. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 158 (ÜdV).
[359] Interview 14, am 2. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 154 (ÜdV).
[360] Ebd.
[361] Ebd.
[362] Interview 15, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 157–159.
[363] Interviews 14, 15 und 16, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 152–163.
[364] Interview 2, am 05. Mai 2018 und Interview 4, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang.

4.2.1. Vorbehalte gegenüber dem Gebrauch von Noten und ihre Gründe

„Der Gebrauch von Noten kann nützlich sein, aber für jemanden der nicht genug Wissen über den Stil hat, können sie auch zu falschen Interpretationen führen.“[365] Dies gilt wohl nicht exklusiv für den Notengebrauch in der norwegischen Volksmusik, doch gerade hier wird dieses Argument als Hauptgrund für die nach wie vor bestehenden Vorbehalte gegenüber der Verwendung von Noten in der Musikvermittlung angeführt. „Noten müssen als ein begrenztes Set an Informationen betrachtet werden, die anhand des persönlichen Erfahrungsschatzes ausgeformt werden müssen. […] Ein Musiker muss buchstäblich in der Lage sein ‚zwischen den Zeilen‘ lesen zu können.“[366] Anne Haugan gibt zu bedenken, dass eine langfristige Konsequenz des Gebrauchs von Noten im Anfängerunterricht, die Veränderung der Tonalität sein wird. Die Volksmusik wird sich ihrer Meinung nach immer mehr an die Musik anderer Genres, die uns ständig beeinflussen, angleichen und die Volksmusik in Norwegen wird damit ein weiteres Charakteristikum verlieren.[367]

Auch Tellef Kvifte findet in einer seiner Einschätzungen deutlich ablehnende Worte gegen den Gebrauch von Noten:

> Faktisch ist es so, dass sich die Notenschrift überhaupt nicht dazu eignet zusammenhängende Variablen auf eine präzise Art wiederzugeben. Das beste was man erreichen kann ist eine grobe Annäherung. Diese Begrenztheit der Notenschrift erklärt auch die gesunde Skepsis gegenüber Notenschriften, die man gerne unter den Musikern findet. [368]

Er fährt fort, dass es für einen Musiker oder eine Musikerin von vorrangiger Bedeutung ist, sich sowohl mit einem lokalen als auch einem persönlichen Stil auseinanderzusetzen und dies sei durch die Arbeit mit Noten nicht möglich. Eine überdeutliche Demonstration davon, wie unzureichend der Informationsgehalt von Noten ist, würde sich einem bieten, wenn man einen Violinisten ohne Erfahrung mit Hardangerfiedelmusik eine gute Transkription dieser spielen lässt. Es würde sofort hörbar werden, dass der Violinist kein Hardangerfiedel-Musiker ist, egal wie exakt er die Niederschrift befolgt. [369]

Per Dahl betont allgemeiner, dass es sich bei jeglichem Notationssystem um eine Reduktion der Wirklichkeit handelt. In seinen Augen kann die Schriftlichkeit zu einem grundlegend

[365] Knudsen, „Norsk Folkemusikk“, S. 129 (ÜdV).
[366] Omholt, „48 600 måter å spille en slått på“, S. 71 (ÜdV).
[367] Anne Haugan, „Hvorfor skrive om hadringefleopplæring?“, in: *Norsk folkemusikklags skrift* 3 (1987), S. 21.
[368] Kvifte, „Hva forteller notene?”, S. 6.
[369] Ebd.

anderen Verhältnis zwischen dem Inhalt und der ursprünglichen Praxis führen und sich dabei regelrecht destruktiv verhalten.

> Beispielsweise sind unregelmäßige Skalentypen und Rhythmen in vielen Arten von Volksmusik nicht mit unserem traditionellen mathematisch-logischen Notationssystem vereinbar. Die Weitergabe von notierter Volksmusik von einer Generation zur nächsten, kann dadurch leicht in einer Reduktion der expressiven Qualitäten der Volksmusik führen.[370]

Eher als Ausnahme muss Jelmers Ansicht gesehen werden, der den Gebrauch von Noten als Mittel für das Erlernen von neuen *slåttern* als ebenso sinnvoll, wie das Lernen nach Gehör sieht, so lange der Musiker bereits genügend Stilkundigkeit besitzt, um den Noten ein korrektes Traditionsgepräge zu geben.[371]

Zur Verdeutlichung, wie unpraktisch sich beispielsweise das Ausschreiben von Ornamenten darstellen würde, gibt Omholt folgendes Beispiel aus dem *springar Bjarne Herrefoss* in seinem Aufsatz „48 600 måter å spille en slått på".

Abb. 7: *Ausschnitt aus dem springar Bjarne Herrefoss (aus: Omholt, „48 600 måter å spille en slått på", S. 78).*

Omholt merkt dazu an, dass so eine Darstellung in einer analytischen Arbeit von Nutzen sein kann, sich in der Praxis aber wohl kaum bewähren würde.[372]

Auch den Studierenden ist bewusst, dass Notationen gewisse Beschränkungen aufweisen und dass nicht alles niedergeschrieben werden kann. „Ich denke auch, dass man nicht alles niederschreiben kann, also man kann schon, aber das wird dann viel zu kompliziert, als dass man diese Noten dann gebrauchen könnte."[373]

Während einige Studierende mit der gängigen Meinung konform sind, dass es quasi nicht möglich ist wichtige Parameter wie asymmetrische Rhythmen, *skeive toner* oder Temposchwankungen exakt und praktikabel niederzuschreiben, sehen andere diese Probleme nicht und erzählen über eigene Erfahrungen und Möglichkeiten solche vermeintlichen Unregelmäßigkeiten aufschreiben zu können.[374] „Ich finde nicht, dass wir so skeptisch sein

[370] Per Dahl, „Skriftlighetens vekst og fall i klassisk musikk", in: Randi M. Selvik (red.): *Studia Musicologica Norvegica. Norsk Årsskrift for Musikkforskning* Vol 34, Oslo: Universitetsforlaget 2008, S. 53 (ÜdV).
[371] Jelmert, *Opplæring i hardingfelespel*, S. 15.
[372] Omholt, „48 600 måter å spille en slått på", S. 78.
[373] Interview 12, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 147 (ÜdV).
[374] Interview 18, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.4. im Anhang, S. 166.

müssen, wie es viele sind. Man muss sich einfach bewusst sein, dass nicht alles in den Noten steht und dass du dein Ohr für die Volksmusik hast, selbst gebrauchen musst“[375] meint die Studentin im Interview zwölf. Auch einer der ausländischen Studenten teilt die Vorbehalte gegenüber der Niederschrift von Unregelmäßigkeiten in der norwegischen Volksmusik nicht und erzählt: “We learn how to write down ‘unsteady’ metre or ‘random’ ornaments. It is common to do that in Sweden. I find that really interesting. It works. I feel it is important to be able to write that down. It makes a lot of sense for me.“[376]

Ein weiterer Kritikpunkt, welcher in Bezug auf den Gebrauch von Noten in der Volksmusik vorgebracht wird, ist die Gefahr einer zu starken Notengebundenheit. Der Musiker oder die Musikerin wird gehemmt die Musik selbst zu variieren und ihr ein persönliches Gepräge zu geben. Dadurch würde die Qualität des eigenen Spiels zwangsläufig leiden und „die Noten [werden] vielmehr zu einer Zwangsjacke, statt einem Ausdruckspotential und einer Quelle für den Variationsreichtum“, mein Omholt.[377] Auch die Studentin im Interview sechs gibt zu bedenken, dass der Gebrauch von Noten in der norwegischen Volksmusik nur bedingt nützlich ist, da „man sich an den Noten zu sehr aufhängen kann? Dass die freie Deutung der Musik ein bisschen verschwindet?“[378] Bemerkenswert ist hier, dass die Studentin beide Aussagen mit Fragezeichen schließt, so als ob sie sich ihrer eigenen Aussagen nicht ganz sicher ist.

Auch die Studentin im Interview 13 sieht bei einer *slåtter*-Transkription die Gefahr, dass die Musik dadurch statisch und die niedergeschriebene Form zu einer „richtigen“ Form wird, „obwohl die Variation einer der Grundfaktoren in einer lebenden Tradition ist!“[379] Interessant ist auch, dass zwei weitere, unterschiedliche Studierende davor warnen, die Noten als „Fazit“ zu sehen. [380]

Die Studierenden sind sich bewusst, dass es von unterschiedlicher Seite Vorbehalte gegenüber dem Lernen von Volksmusik nach Noten gibt. Die Studentin im Interview drei sieht darin Parallelen zur Ablehnung einer universitären Volksmusikausbildung: „Es gibt ja auch viele, die stark dagegen sind, dass es jetzt eine Universität gibt, wo man Volksmusik lernen kann, weil es viele gibt, die glauben, dass das nur so gemacht werden sollte, wie es früher

[375] Interview 12, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 147 (ÜdV).
[376] Interview 18, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.4. im Anhang, S. 166.
[377] Omholt, „48 600 måter å spille en slått på“, S. 71.
[378] Interview 6, am 03. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 136 (ÜdV).
[379] Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 150 (ÜdV).
[380] Interview 07, am 7. April 2019 und Interview 8, am 7. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang.

war, damit es echt ist.“[381] Vielmehr sind diese Phänomene wohl Teile der Entwicklung der Volksmusikszene und Beispiele, wie sich diese weiterentwickelt und verändert.

Mir scheint es als ob sich einige Studierende, mit denen ich sprechen konnte, bewusst von der konservativen Ablehnung gegen Noten distanzieren wollten. Die Gründe dafür sind oft sehr individuell von den Studierenden abhängig. Zum einen besteht eine vermehrte Ablehnung bei denen, die selbst nicht Noten lesen können oder in der Vergangenheit schlechte Erfahrungen mit dem Lernen nach Noten gemacht haben. Zum anderen sind es besonders die Akkordeonspieler und -spielerinnen, die dem Gebrauch von Noten gegenüber sehr aufgeschlossen sind, da sie diese speziell für ihr Instrument als sehr hilfreich erachten. Andere gestehen ein, dass sie selbst, wie auch viele besonders älterer *spelemenn*, wohl zu wenig Erfahrung mit Noten haben, um diese als Lernmethode wirklich beurteilen zu können. Gleichzeitig merken hier einige an, dass sie sich wünschen würden, besser nach Noten spielen zu können, da ihnen so die Kommunikation mit anderen leichter fallen würde und ihnen die reichen *slåtter*-Sammlungen so zugänglich währen.[382]

Der Informant im Interview eins berichtet beispielsweise, dass er gerne blattlesen könnte, weil „auf mich wirkt das unglaublich cool, wenn man das kann. Du kennst die Noten so gut, dass du einfach spielen kannst. Also das würde ich gerne können.“ [383] Er bedauert auch, dass „wenn man über die Musik spricht und einen bestimmten Akkord oder eine Note nicht benennen kann, weil man den Namen einfach nicht kennt. Das könnte oft so viel einfacher sein!“[384] Die Studentin im Interview 13 möchte an ihre zukünftigen Schülerinnen und Schüler daher eine grundlegende Notenkenntnis weitergeben, „so dass sie einfacher mit anderen Musikern kommunizieren können und sich *slåtter* durch Noten aneignen können, wenn es notwendig ist. (Und nicht völlig hilflos sind, so wie ich es oftmals selbst war!)“[385]

Ich habe den Eindruck, dass die Studierenden zum Teil wirklich sehr bedauern, dass sie bisher wenig nach Noten gespielt haben, zum anderen habe ich aber auch den Eindruck, dass sie dies teilweise besonders betonen, da sie wussten, dass ich aus einer rein notenbasierten Spielpraxis komme und es, ihrer Ansicht nach, wahrscheinlich gut heiße, wenn sie positiv über den Notengebrauch sprechen. Beispielsweise meint die Studentin im Interview fünf

[381] Interview 3, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 130 (ÜdV).
[382] Interview 1, am 01. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 126, Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 149.
[383] Interview 1, am 01. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 126 (ÜdV).
[384] Ebd.
[385] Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 150 (ÜdV).

„[…] es ist sicher super, wenn man mit Noten spielen kann."[386] Selbst strebt sie dies jedoch derzeit nicht an, da sie „noch sehr abhängig von […] ihrem Lehrer" [387] ist.

Abgesehen davon habe ich aber den Eindruck, dass sich viele der Studierenden bereits vor unserem Gespräch Gedanken zu diesem Thema gemacht haben oder im Unterricht darüber gesprochen wurde, denn viele Antworten, die ich erhalten habe, erscheinen mir sehr wohl überlegt und reflektiert. So zum Beispiel äußert die Studentin im Interview zehn ihr Verständnis dafür, dass die Volksmusikszene Noten ablehnt, da sie alles fürchte, das klassisch sei und Noten seien „ja ein klassisches Phänomen".[388] Diese Studentin gibt weiters zu bedenken, dass es heute auch viele *spelemenn* gibt, die nicht mehr mobil sind und hier sieht sie Noten als praktische Möglichkeit, unabhängig von der Möglichkeit einen Lehrer vor Ort zu haben, neue Musik entdecken zu können. Solange man selbst sehr gut mit dem Genre und der Tradition vertraut ist, sieht sie kein Problem darin, auch nach Noten zu spielen. Ihrer Meinung nach liegt das Problem eher darin, dass die Traditionalisten „eigentlich am meisten Angst vor einer Vermischung von Genres [haben] und dass die Volksmusik verschwindet."[389]

Ich persönlich habe in meiner Zeit in Rauland nie versucht *slåtter* nach Noten zu lernen, weil mir bewusst war, dass mein Wissen über die spezifischen Eigenheiten der traditionellen Hardangerfiedelmusik nicht groß genug ist, um ein Stück annäherungsweise entsprechend zu spielen, wie es der Respekt gegenüber dem norwegischen Volksmusikmilieu verlangen würde.

4.2.2. Noten als Erinnerungsstütze

Mit dem landesweit tendenziellen Rückgang der lebenden Musiktradition erkennen heute viele Musikerinnen und Musiker der Volksmusikszene, dass Noten eine nützliche Form der Aufbewahrung eines „Traditionsstoffes, der langsam aus der lebenden Tradition verschwindet"[390] sein können. Auch Gunnar Stubseid ist dieser Meinung, wenn er schreibt: „Aufgenommene und notierte Volksmusik kann und muss einfach ein Zusatz zu einem lebenden Tradierungsprozess sein."[391]

[386] Interview 5, am 14. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 135 (ÜdV).
[387] Ebd.
[388] Interview 10, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 144 (ÜdV).
[389] Ebd.
[390] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 61 (ÜdV).
[391] Aksdal & Nyhus, *Fanitullen*, S. 254–255 (ÜdV).

In den Interviews wird deutlich, dass auch den Studierenden bewusst ist, dass Noten bei genügend spielpraktischer Erfahrung nützlich sein können, gerade wenn kein passender Lehrer oder Lehrerin zugänglich ist oder der Wunsch besteht *slåtter* zu lernen, die bereits aus der lebenden Tradition verschwunden, in Archiven aber noch durch Aufnahmen und Transkriptionen erhalten sind.[392]

Einige Studierende geben an, von ihren Lehrern Noten als Erinnerungsstütze zu erhalten, nachdem sie den *slått* gelernt haben[393], eine andere Studentin nützt Noten zur Kontrolle: „Ich verwende die Noten aber meistens eher als Kontrolle, um zu sehen, ob ich die richtigen Noten spiele, wirklich lernen tu ich die Musik durch das Beobachten und Imitieren eines Lehrers.“[394] Wieder andere Studierende sehen Noten als gute Gedächtnisstütze im Lernprozess oder als Aufbewahrungsmöglichkeit für die Zukunft.[395]

Um sich gelernte *slåtter* in der Zukunft zu merken, geben die meisten an, Aufnahmen und Videos zu sammeln und die Titel der *slåtter* niederzuschreiben. Nur zwei geben an, die Musik manchmal selbst zu transkribieren, während einige andere auch auf Noten und Transkriptionen aus den großen *slåtter*-Sammlungen zurückgreifen.

Auch ich selbst sammelte vorwiegend Videoaufnahmen von den *slåttern*, die ich gelernt habe, und notierte mir den Titel und die Art des *slåtts*, wann und von wem ich ihn gelernt habe und einige Hintergrundinformationen, die mir zur Musik bekannt waren. Zu Beginn versuchte ich auch selbst Transkriptionen anzufertigen, setze dies aber nicht bei allen *slåttern* fort, da ich das Transkribieren selbst als sehr aufwendig empfand und ich besonders bei rhythmisch komplexeren und mit vielen Doppelgriffen versehenen *slåttern* auf Probleme stieß, die ich nicht befriedigend lösen konnte. Diese Transkriptionsversuche gaben mir zwar einerseits ein tieferes, theoretisches Verständnis für die Musik, gleichzeitig war mir aber auch immer bewusst, dass ich diese Notate nicht für eine praktische Ausführung nutzen würde, da sich die Tonfolgen bereits auf eine andere Art in meinem Gedächtnis verankert hatten. Der Rückgriff auf die Noten als Primärquelle hätte hier noch einmal eine andere Herangehensweise verlangt, um die Klänge des Instruments mit dem Geschriebenen in Verbindung zu bringen.

[392] Interview 5, am 14. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 134.
[393] Interview 2, am 05. Mai 2018 und Interview 4, am 8. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang.
[394] Interview 10, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 143 (ÜdV).
[395] Interview 2, am 05. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 128.

Ragnhild Knudsen sieht vor allem das Verständnis für die Form und Struktur der Musik als notwendig, um sich die Musik in einer mündlichen Tradition merken zu können. Sie ermuntert daher die Studierenden im Unterricht sowie in ihrer Freizeit sich mit der Analyse der *slåtte*r zu beschäftigen und die Musik zu transkribieren. So würde das Verständnis für die Musik steigen und die Transkriptionen können später als Merkhilfen herangezogen werden.[396] Gleichzeitig sieht sie „eine Transkription [als] eine vertiefte Stilstudie, bei der du dir selber über die Details bewusst werden kannst.“ [397] Durch die bewusste und intensive Auseinandersetzung mit dem Gehörten müsse man festlegen, was man gehört hat und da könne es dann auch zu Uneinigkeiten kommen, „man hört nicht immer das was man denkt. Jeder hört anders.“[398] Dies sei eine sehr wertvolle Erkenntnis bei der Arbeit mit mündlichen Quellen.

Neben Knudsen geben auch Omholt und Egeland an, ihren Studierenden Noten als Merkhilfen zu empfehlen, besonders wenn diese Noten lesen können. Auch sei es einfacher manche Dinge anhand des Notenbildes zu diskutieren, meint Omholt. [399] Egeland sieht einen großen Mehrwert im Anfertigen von Transkriptionen darin, „nicht vordergründig um noch weitere Sammlungen zu erstellen, sondern, weil es ein Prozess ist, der dich dazu zwingt, genau zuzuhören. Und das denke ich, ist sehr wertvoll, es schärft das Gehör ungemein.“[400]

4.2.3. Verschriftlichung und Stellenwert der Volksmusiksammlungen

Als eine Folge der Nationalromantik setzte im 19. Jahrhundert eine rege Sammeltätigkeit von Volkskunst und -musik in ganz Norwegen ein. Finanziell durch *Det akademiske kollegium* der Universität Christiania (heute Oslo) unterstützt, unternahm der Organist und Komponist Ludvig Mathias Lindemann ab 1848 umfangreiche Feldforschungsreisen quer durch Norwegen. Diese resultierten in der Publikation seiner umfangreichen Volksliedersammlung *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*, von der zwischen 1853 und 1863 zwölf Bände erschienen und welche zu einer wichtigen Ausgangsquelle für Komponisten, wie Edvard Grieg und Johan Svendsen, werden sollte.[401] Auch der Komponist Johan Halvorsens fertigte selbst Niederschriften von 17 *slåttern* nach dem *spelemann* Knut Dahle aus Tinn in Telemark an,

[396] Knudsen, „Lære på øret“, S. 34 (ÜdV).
[397] Interview 16, am 09. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 161 (ÜdV).
[398] Ebd.
[399] Interview 15, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 158.
[400] Interview 16, am 09. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 161.
[401] Andersson, *Musikgeschichte Nordeuropas* 2001, S. 179.

welche Edvard Grieg später für Klavier umarbeitete.[402] Edvard Grieg schrieb 1875 über seine Arbeit mit Volksmelodien an den Dichter Bjørnstjerne Bjørnson: „Norwegische Natur zu malen, norwegisches Volksleben, norwegische Geschichte und norwegische Volkspoesie – dies erscheint mir als etwas, wo ich etwas ausrichten kann.“[403]

Die erste Publikation von norwegischen Volksmelodien wurde aber bereits 1740 vom deutschen Komponisten und Musiktheoretiker Johan Mattheson herausgegeben. In seiner Schrift *Etwas Neues unter den Sonnen! oder Das unterirdische Klippen-Concert in Norwegen* beschreibt er unter anderem ein unterirdisches Konzert, welches sich 1695 bei einem Bauern in Fana, nahe Bergen, zugetragen haben soll. Dazu druckte Mattheson eine Melodie ab, die zu diesem Anlass gespielt worden sein soll und vom norwegischen Musiker Henrik Meyer aufgezeichnet wurde. Diese Melodie lässt sich heute laut Arne Bjørndal sowohl rhythmisch als auch von ihrem melodischen Verlauf her in Grundzügen in bekannten *slåttern*, wie *Rotneims-Knut*, *Fanitullen* und *Førnesbrunen* wiederfinden.[404]

Ludvig Mathias Lindeman formulierte 1860 in einem Bewerbungsschreiben für ein Staatsstipendium seine Befürchtungen gegenüber der bevorstehenden Verdrängung der nationalen Volkskultur durch Fremdeinflüsse, sieht in der genuinen Volksmusik aber auch Ausdruck für den nationalen Aufbruchsgedanken:

> Die Volksmusik in Norwegen ist reich; in Fülle und Eigentümlichkeit steht sie kaum hinter einer anderen zurück. Solange man sie nicht künstlerisch bearbeitet und hierdurch zu einer nationalen Tonkunst entwickelt, die Eigentum aller Bevölkerungsklassen wird, wird sie inzwischen jährlich an Reichhaltigkeit verlieren. Die fremde Musik, die von der gebildeten Klasse gepflegt wird, wird ständig tiefer ins Volk eindringen und die nationalen Melodien entweder be- oder verdrängen. Um die Entwicklung einer norwegischen Tonkunst zu befördern und ein musikalisches Leben hervorzubringen, das zu einem wirksamen Bildungsmittel für die Menge werden kann, da sie es leicht hat, sich damit vertraut zu machen, wäre es darum von großer Wichtigkeit, daß unsere Volksmelodien schnellstmöglich gesammelt, bearbeitet und herausgegeben werden. Damit wird Norwegen auch seinen Beitrag zur musikalischen Entwicklung insgesamt leisten, indem die moderne Musik zu einem wesentlichen Teil die Aufgabe hat, die Volksmusik in die ausgebildeten Kunstformen zu überführen.[405]

Lindeman löste in ganz Norwegen einen regelrechten Sammlungs- und Transkriptionsboom aus. Viele dieser Niederschriften sind heute jedoch mit Vorsicht zu betrachten. Sammler, wie Catharinus Elling, werden aus heutiger Sicht kritisch betrachtet, da er auf Basis seines kunstmusikalischen Hintergrundes viele der niedergeschriebenen Melodien nach seinen

[402] Aksdal, *Trollstilt*, S. 22.
[403] Andersson, *Musikgeschichte Nordeuropas*, S. 201 (ÜdV).
[404] Aksdal & Nyhus, *Fanitullen*, S. 317.
[405] Findeisen, *Instrumentale Folklorestilisierung*, S. 253.

ästhetischen Prinzipien verändert und korrigiert hat. Er akzeptierte beispielsweise nicht, dass die Volksmusik Intervalle enthält, die er aus der Kunstmusik nicht gewohnt ist.[406] Ragnhild Knudsen gibt des Weiteren zu bedenken, dass neben Lindemann auch viele andere Personen, die Transkriptionen vornehmen, den Rhythmus und die Tonhöhen nach ihren ästhetischen Idealen verändern, so dass die Musik „besser" wird.[407]

Als Standard- bzw. Nachschlagewerk primär für die Hardangerfiedel, aber auch für andere Instrumente, gilt heute die siebenbändige Reihe *Norsk folkemusikk, serie I-VII: Harding-feleslåtter,* welche zwischen 1958 und 1981 im Universitetsforlaget in Oslo herausgegeben wurde und rund 3365 Transkriptionen unterschiedlichster Sammler des 20. Jahrhunderts enthält. Mittlerweile wurde die Sammlung von der Universität Oslo digitalisiert und ist unter *Feleverkene* frei zugänglich.[408]

Volksmusik niederzuschreiben verfolgte im Verlauf der letzten zweihundert Jahre unterschiedliche Motivationen, jedoch war die gesamte Bewegung von Anfang an durch den Gedanken an eine Art Rettungsaktion der traditionellen Musikpraxis geprägt. Nach Kvifte habe es die Volksmusik in Norwegen in der neueren Zeit schwer gehabt sich gegen Modetänze, wie dem Walzer und dem Tango, aber auch Genres wie dem Jazz und Rock, sowie deren Instrumente, Saxophon, Akkorden und E-Gitarre, zu behaupten, als diese immer populärer wurden.[409] Die Volksmusik sollte daher in einem ersten Schritt gesammelt und aufbewahrt werden, um ein Aussterben zu verhindern. In einem nächsten Schritt sollte der Musik ein höherer Status und damit mehr Beachtung verschafft werden. Diese Statushebung geschah einmal durch die wissenschaftliche Behandlung der Volksmusik, welche zeigte, was für interessante und wertvolle Züge diese Musik besaß. Zum anderen, und das sah Kvifte noch als viel wichtiger an, wurde die Volksmusik nun als Kunstform behandelt. Die Volksmelodien wurden zu Kunstwerken und die *spelemenn* zu Künstlern.[410]

Wie es Kvifte bereits feststellte, führt die Niederschrift eines Genres in einem akademischen Zusammenhang zu einer gesteigerten Anerkennung, denn so wird die Musik auch als Forschungsobjekt für die Musikwissenschaft interessant. Die Wissenschaftler haben nun etwas Handfestes, mit dem sie arbeiten können.[411] Knudsen formuliert hier kritisch: „Wenn sich

[406] Aksdal, *Trollstilt*, S. 23.
[407] Knudsen, *Toner, tegn og tradisjoner*, S. 35–36 (ÜdV).
[408] Universitet i Oslo, *Feleverkene*, <http://app.uio.no/hf/imv/feleverk/>, letzter Zugriff: 26.07.2019.
[409] Kvifte, „Hva forteller notene? ", S. 2 (ÜdV).
[410] Ebd.
[411] Knudsen, „Lære på øret", S. 39.

die Musikwissenschaft zu einem großen Teil um das Studium von Partituren und Niederschriften gedreht hat, musste sich die Musik auf diese Weise bemerkbar machen, um Forschungsobjekt zu werden."[412] Durch die Verschriftlichung hob sich der Status der Volksmusik als kulturelles Ausdrucksmittel, die *slåtter* wurden zugänglicher und wie andere schriftliche Texte analysierbarer.[413]

Durch die Verschriftlichung hat sich aber, wie in der Literatur auch, die Struktur der Musik verändert.[414] Knudsen stellt hier einen Vergleich mit der Verschriftlichung der norwegischen Volksmärchen an. Auch diese existierten vor ihrer Niederschrift in hunderten von Varianten, ihr Kern war jedoch ident. Nach der Niederschrift durch Asbjørnson und Moe gelten diese als fertige Kunstwerke und werden nicht mehr länger in variierter, mündlicher Form weitergegeben.[415]

Im Musiktheorieunterricht und der Gehörbildung üben alle Studierenden am Campus Rauland *slåtter* selbst zu transkribieren. Wenn es aber um ihre private Musikpraxis geht, machen davon bisher die wenigsten gebrauch. Die Studentin im Interview 19 merkt dazu kritisch an, dass „wenn wir hier im Unterricht mehr mit Noten arbeiten würden, dann könnten wir vielleicht auch besser damit umgehen und es eben als Hilfsmittel besser verwenden. Es ist einfach eine Übungsfrage."[416]

Unter meinen Befragten geben nur die Studentin im Interview zwölf und der Student im Interview elf an *slåtter* regelmäßig selbst zu transkribieren: „Ich lerne zwar das meiste nach Gehör, aber ich transkribiere auch *slåtter*, die ich Lust habe zu lernen."[417] und „Ich schreibe die *slåtter* auch auf, besonders die, die etwas speziell sind. Das ist wichtig für mich."[418]

Kvifte gibt zu bedenken, dass man die Intention eines Notats beachten muss, wenn man dieses verwenden möchte. Schließlich macht es einen Unterschied, ob der Transkribierende einen *slått* nach einer Aufführung notiert hat, um diese festzuhalten und analysieren zu können oder ob das Notat für eine neuerlich Aufführung gedacht ist – die Arten der Edition sind in beiden Fällen unterschiedlich.[419]

---

[412] Knudsen, „Lære på øret", S. 39.
[413] Knudsen, *Toner, tegn og tradisjoner*, S. 37 (ÜdV).
[414] Ebd., S. 40 (ÜdV).
[415] Ebd., S. 35 (ÜdV).
[416] Interview 19, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.4. im Anhang, S. 168.
[417] Interview 12, am 07. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 147 (ÜdV).
[418] Interview 11, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 145 (ÜdV).
[419] Kvifte, „Teknologien og tradisjonen", S. 22.

Per Åsmund Omholt hat sich in einer Forschungsarbeit über Truls Ørpen intensiv mit dessen Aufnahmen und den von Ørpen dazu selbst angefertigten Transkriptionen, auseinandergesetzt und ist dabei zu folgenden Erkenntnissen gekommen:

> There are some significant differences between Ørpen's notation and what he plays on his recordings. […] Not a single one of his recorded tunes corresponds in detail with his own transcriptions, and regarding the repetition patterns of the motifs/musical sentences, it seems obvious that his scores contain much more variation than the recordings. […] Therefore, if we aim for a personal style in performing the fiddle tunes, it is possible to regard even a detailed transcription as an 'open source' for variation and improvisation.[420]

Des Weiteren stellte Omholt fest, dass in der Art der Notation von *slåttern* regionale Unterschiede des Spielstils sehr wohl deutlich werden können. So notierte Ørpens beispielsweise durchgehend zweistimmig und in Einzelfällen dreistimmig. Bjørndal, der dagegen vorwiegend *slåtter* aus Vestlandet notiert hat, schrieb diese entsprechend der Spieltradition einstimmig nieder.[421] Auch Unterschiede in der Notation von rhythmischen Figuren lassen sich auf den regionalen Stil, aber auch die persönliche Präferenz des Notierenden zurückführen. So notiert Ørpen den zweigeteilten Taktschlag sehr oft als eine punktierte achtel und eine Sechzehntel, wohingegen Bjørndal ähnliche Figuren als zwei gleich lange Achtelnoten schreibt.[422]

Darüber, dass Verschriftlichungen von *slåttern* „ein gutes Hilfsmittel [sind,] um die *slåtter* Musik aufzubewahren oder alte *slåtter* wieder zu entdecken, welche vielleicht in Vergessenheit geraten sind"[423], sind sich alle Studierenden einig, auch die, die angegeben haben außerhalb des Unterrichts an der Universität noch nie mit *slåtter*-Transkriptionen gearbeitet zu haben. Die Studentin im Interview sechs erzählt beispielsweise: „Ich kenne einige, die viele schöne *slåtter* gefunden haben, die nur weiter erhalten geblieben sind, weil sie aufgeschrieben wurden, ansonsten wären sie wohl verloren gegangen. In diesem Sinne ist es eine gute Art und Weise vieles von der Musik, die wir haben zu bewahren."[424]

Der Informant im Interview vier sieht die in der Vergangenheit niedergeschriebenen *slåtter* als einen großen Schatz an möglichem, neuem Repertoire, gleichzeitig weist er aber darauf hin, dass man wissen muss, wie Noten zu gebrauchen sind, um ein gutes Resultat zu

[420] Omholt, „48 600 måter å spille en slått på", S. 68.
[421] Ebd., S. 72.
[422] Ebd., S. 73.
[423] Interview 8, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 140 (ÜdV).
[424] Interview 6, am 03. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 136 (ÜdV).

erhalten.[425] Dieses Argument wird von allen Studiereden betont, die sich positiv über den Gebrauch von *slåtter*-Niederschriften äußern. Einerseits zeigt es, wie nachhaltig sie das Ideal des persönlichen Stils, der Wahrung der dem *slått* anhängenden Tradition und der Variation verinnerlicht haben, andererseits wirkt es aber auch so, als ob dieses so oft betonte umfangreiche Wissen, welches man haben muss, um einen *slått* nach Noten spielen zu können, viele davon abschreckt mit Noten zu arbeiten oder sie dieses Argument anführen, warum sie selbst eben nicht nach Noten spielen.

Die Lehrenden betonen mehrfach, dass sie den Studierenden deutlich machen möchten, wie wertvoll die *slåtter*-Sammlungen bei der Suche nach wenig gespielten, aus der lebenden Tradition verschwundenen *slåttern* sein können. Per Åsmund Omholt meint beispielsweise: „Ich denke, dass sehr viel Wertvolles niedergeschrieben wurde, die Sammlungen, die wir heute haben, sind eine Schatzkammer, aus denen sehr viel zu holen ist.“[426] Ånon Egeland gibt zu bedenken, dass vor allem die älteren Transkriptionen in den Sammlungen eher schwierig zugänglich sind. Dafür können die neueren, die nach Aufnahmen gemacht wurden, gemeinsam mit der Aufnahme als Hilfe durchaus verwendetet werden.“ [427] Als Ausgangsquelle sollte dennoch immer eine lebende Quelle oder nur eine Aufnahme dienen, „aber grundsätzlich fordere ich die Leute immer auf, auch mit Noten zu arbeiten.“ Für sich persönlich transkribiert Egeland auch einiges, „einfach um es nicht zu vergessen.“[428]

[425] Interview 4, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 132.
[426] Interview 15, am 08. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 158 (ÜdV).
[427] Interview 16, am 09. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.3. im Anhang, S. 161 (ÜdV).
[428] Ebd.

5. Resümee

Traditionell war die Volksmusik in Norwegen eine Gebrauchsmusik, die ihren festen Platz in der täglichen Arbeit, sowie den Hochfesten des Jahres, wie Hochzeiten, Taufen, Begräbnissen, Weihnachten und dem Nationalfeiertag hatte. Auch im Alltag wurde bei Zusammenkünften und Märkten musiziert und getanzt. Auf die Loslösung von Dänemark 1814 und der Selbstständigkeit ab 1905 folgte in ganz Norwegen eine nationale Norwegisierungsbewegung, welche das Bewusstsein für die Volksmusik und die Volkskunst als nationales Kulturerbe stärkte und so für einen Aufschwung des Interesses der breiten Bevölkerung an der norwegischen Volkskunst und -musik sorgte. Die Volksmusik wurde nun vermehrt aus ihrem privaten Gebrauch herausgelöst und zur Unterhaltungsmusik für die Bühne und zu *kappleiker* umgewandelt. Die Hardangerfiedel wurde zum Nationalinstrument und wichtigem Symbol der norwegischen Identität, obwohl das Instrument nach wie vor nur in einem begrenzten Teil des Lands überhaupt gebräuchlich ist. Um die traditionellen Formen der Musik und des Tanzes dennoch zu bewahren, wurde die Musikpflege in *spelemannslaga* organisiert und im Weiteren der Fokus auf eine gezielte Ausbildung von jungen Musikerinnen und Musikern gelegt.[429]

Während all diesen sozialen und kulturellen Veränderungen ist ein Parameter von Beginn an, bis heute konstant geblieben: die Präferenz für eine orale Musikvermittlung. Wurde diese zwar durch die zunehmende Institutionalisierung und Organisierung der Volksmusikausbildung, sowie den medialen Entwicklungen, wie der Verschriftlichung und den erleichterten Bedingungen Ton- und Videoaufnahmen anzufertigen, auf die Probe gestellt, herrscht bis heute bei den *spelemenn*, Volksmusik Lehrenden und Studierenden kein Zweifel daran, dass die mündliche Tradierung den Besonderheiten der norwegischen Volksmusik am besten gerecht wird.

Musik nur nach Gehör zu lernen ist schwer und kann, wie ich aus eigener Erfahrung sagen kann, teilweise sehr nervenaufreibend sein und viel Durchhaltevermögen verlangen. Umso interessanter finde ich es nach wie vor, dass diese Technik bis heute ein festes, unangetastetes Charakteristikum der instrumentalen Volksmusikpraxis in Norwegen ist!

Auf Basis der neunzehn persönlichen Interviews, meinen eigenen Beobachtungen und Erfahrungen, sowie einer klassischen Literaturrecherche, kristallisierten sich einige prägnante

[429] Egeland, *Treng vi eigentleg spelemannslag?*, S. 31.

Argumente heraus, welche die Präferenz für die orale Musikvermittlung begründen. Am prominentesten wurden folgende drei Punkte genannt:

1. Die Vorteile des persönlichen Kontaktes zu einer lebenden Quelle
2. Das lokale Traditionsbewusstsein und der Wunsch nach Bewahrung der Traditionslinien
3. Das Ideal der Variation und das Streben nach einem persönlichen Stil

Daneben zeigten sich noch weitere spiel- und gebrauchspraktische Ursachen, wie die bessere Festigung der Musik im Gedächtnis, die Adaptionsfähigkeit beim Spielen zum Tanz, die schlechten bis nicht vorhandenen Erfahrungen mit Noten, sowie die Flexibilität in Bezug auf andere Genres und Traditionen.

Die verstärkte Medialisierung der Gesellschaft nimmt natürlich auch Einfluss auf die Volksmusikpraxis, jedoch wird dies größtenteils nicht als Nachteil empfunden, sondern viel mehr als Möglichkeit verstanden. Tellef Kvifte ist beispielsweise der Meinung, dass sich Noten und Tonaufzeichnungen nicht nur gegenseitig ergänzen, sondern vielmehr verstärken können. Die modernen Aufnahmetechnologien machen es möglich, Details noch genauer zu hören und festzumachen als dies bei einer live Ausführung in Originaltempo möglich wäre. Um die Symbole und Zeichen einer Notation dann festzulegen, verlangt es eine Reihe an Beschlüssen darüber, was man hört und was davon notiert werden kann und muss.[430] Ruth Anne Moen gibt gleichzeitig zu bedenken, dass das ständig wachsende Musikangebot, bedingt durch die heute so einfache Zugänglichkeit von unterschiedlichsten Medien, die Musik aus ihrem ursprünglichen Gebrauch und Milieu löst und somit verändert.[431]

Nach all diesen Erkenntnissen macht für mich nun auch das folgende Zitat von Ragnhild Knudsen absolut Sinn und fasst gleichzeitig in gewisser Weise den Kern dieser Arbeit zusammen:

> Wenn sich das gesamte Repertoire eines Genres auf eine mündliche Überlieferung stützt, kommt dieser Aktivität eine spezielle Position zu. Dass die Musik direkt von einem Musiker zum nächsten weitergegeben wird, stellt sicher, dass Wertnormen und Ideen rund um die Musik gleichzeitig weitergegeben werden. Die Forderung nach der mündlichen Überlieferung kann auch mit dem Wunsch zusammenhängen, den fortlaufenden Besitzanspruch des Milieus zu sichern und die Kontrolle über die Entwicklung der Musik zu bewahren.[432]

[430] Kvifte, „Hva forteller notene?“, S. 6.
[431] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 64.
[432] Knudsen, „Lære på øret“, S. 36 (ÜdV).

Für mich persönlich war es besonders spannend zu beobachten und selbst zu erfahren, welche Wichtigkeit die Form der Musikvermittlung in der norwegischen Volksmusik hat. In der kunstmusikalischen Musikausbildung habe ich nicht das Gefühl, dass der Technik des Musikerlernens so viel Aufmerksamkeit geschenkt wird, wie dies in der norwegischen Volksmusikszene der Fall ist. Andere Parameter werden hier mehr diskutiert. Die kunstmusikalische Musikpädagogik beschäftigt sich beispielsweise oft lange Zeit hauptsächlich mit der Entwicklung der technischen Fertigkeiten, bevor die Schüler und Schülerinnen wirklich beginnen dürfen, erste „richtige" Stücke zu spielen. In der norwegischen Volksmusik ist der Unterricht viel weniger pädagogisch, als vielmehr sehr repetitionsbasiert gestaltet. Die Schülerinnen und Schüler müssen sich hier oft für viele Monate oder sogar Jahre mit einem *slått* auseinandersetzen, bevor sie diesen „wirklich schön" spielen können. Noch länger dauert es, einen eigenen, persönlichen Stil zu entwickeln, der aber gleichzeitig auch den Konventionen einer lokalen Traditionslinie entspricht. „Im Besonderen geben kleine Variationen in der Rhythmik, Klangintensität und Tonführung dem Musiker Möglichkeiten der Aufführung einen persönlichen Ausdruck zu verleihen."[433] Dabei gilt es jedoch zu beachten, dass der Grad der Freiheit, mit der ein Musiker oder eine Musikerin die Musik gestalten kann, immer abhängig davon ist, wie gut die musizierende Person mit der *slåtter*-Tradition und ihren Besonderheiten vertraut ist.[434]

„Heute finden wir eine große Breite innerhalb der Musiker – alles von denen die sich als traditionsverbunden bezeichnen, bis hin zu stark experimentellen."[435] Das spiegelt sich auch in den Haltungen der Studierenden wider, welche ich interviewen konnte. Einige fühlen sich aufgrund unterschiedlicher Aspekte stark mit ihrer lokalen Volksmusik verbunden und sehen sich verpflichtet, diese aufrecht zu erhalten und weiter zu pflegen. „Ich [habe] das Gefühl, dass ich diese Musik spielen muss."[436] Andere Studierende schätzen dagegen die Möglichkeit Musik aus unterschiedlichen Landesteilen frei wählen und lernen zu können. Ebenso ist es für diese Studierenden wichtig im Zusammenspiel mit unterschiedlichen Instrumenten und Ensembles experimentieren zu können und auf diese Weise ihren persönlichen Stil zu entwickeln – unabhängig von einer konkreten Traditionslinie.

Es liegt wohl in der Natur des Menschen zur Beurteilung von Eindrücken Vergleiche anzustellen. Auch wenn ich es verhindern wollte, suchte ich regelmäßig nach Gemeinsamkeiten

[433] Kvifte, „Hva forteller notene?", S. 4 (ÜdV).
[434] Moen, *Folkemusikkformidling*, S. 63.
[435] Knudsen, „Norsk Folkemusikk", S. 138 (ÜdV).
[436] Interview 10, am 06. Mai 2018, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 144 (ÜdV).

und Unterschieden zwischen dem in Norwegen erlebten und den mir bis dahin vertrauten Mustern. So auch bei der Frage des Werkbegriffs in der mündlichen Volksmusik im Vergleich zur verschriftlichten Kunstmusik. Ein Zitat von Ragnhild Knudsen spiegelt hier sehr gut meinen persönlichen Eindruck: „Die *slåtter*-Musik muss man zu etwas Eigenem machen, sie ist nichts die einfach so für sich selbst existiert und ihre selbstständige Existenz hat, sie ist davon abhängig, dass sie jemand spielt. Eigentlich gilt dasselbe für komponierte Musik, aber diese existiert als Kunstwerk, egal ob sie gespielt wird oder nicht.“[437]

Durch die Beschäftigung mit der norwegischen Volksmusikpraxis ist mir besonders deutlich geworden, wie stark die Funktion und der Gebrauch von Musik, ihre Form der Vermittlung beeinflussen. Zuvor hatte ich mir über diesen Aspekt nicht so viele Gedanken gemacht, obwohl das ein absolut logischer Zusammenhang ist.

> Die Struktur der Musik in den unterschiedlichen Genres hat sich gemäß der Art wie die Schrift und Technologie im Lernprozess, Vertrieb und Vermittlung verwendet wird entwickelt. So hat die Volksmusik, als mündlich kreierte und vermittelte Kultur eigene Erkennungsmerkmale in ihrer Struktur und eine mündliche Vermittlungsform kann besondere Rücksicht auf diese Merkmale nehmen. Das ‚Lernen nach Gehör‘ hat damit eine andere Funktion und Bedeutung und zusätzlich einen hohen Stellenwert innerhalb der Volksmusik.[438]

Selbst die Erfahrung machen zu können, norwegische *slåtter* nur nach Gehör zu lernen, war für mich oft herausfordernd und anstrengend. Dennoch habe ich noch im Lernprozess selbst verstanden, dass diese orale Form der Musikvermittlung wohl die beste Art und Weise war, um zumindest einen kleinen Eindruck vom „Seelenleben“ der Volksmusik zu erhalten. Gleichzeitig ist mir bewusst, dass es sich hier um eine Tradition handelt, die jahrelange Spiel- und Tanzerfahrung verlangt, bevor man wirklich die Sprache der Musik verstehen und ihre unterschiedlichen Dialekte voneinander unterscheiden kann.

Durch meinen klassischen Hintergrund wollte ich immer alles möglichst schnell verstehen – den Rhythmus, die Melodie, die Tonalität, die Ornamentierungen, die Phrasierungen, das Metrum, usw. aber in der norwegischen Volksmusik lassen sich diese Parameter oft nicht so eindeutig bestimmen. Und für mich vielleicht noch wichtiger zu verstehen, es geht nicht darum möglichst „schnell“ zu lernen. Vorher war ich es gewohnt einen schwierigen Rhythmus, ein besonderes Melodiemotiv, Saitenwechsel oder die Abfolge der Bogenstriche anhand der niedergeschriebenen Noten vor mir bereits bevor ich anfing zu spielen lokalisieren

[437] Knudsen, *Toner, tegn og tradisjoner*, S. 10 (ÜdV).
[438] Knudsen, „Lære på øret“, S. 44 (ÜdV).

zu können. Plötzlich hatte ich diesen fixen Anhaltspunkt jedoch nicht mehr. Ich musste alles im Kopf lösen oder genau auf andere Musizierende oder Videoaufzeichnungen schauen, um Lösungen für meine Unklarheiten zu finden. Diese Methode war besonders erfreulich, wenn ich endlich die Lösung für ein Problem fand, aber gleichzeitig brachte ich viele Stunden damit zu, einzelne Ausschnitte von Aufnahmen unzählige Male anzusehen, um den letzten noch fehlenden Ton einer Melodie endlich herauszuhören oder den einen falschen Bogenstrich zu eruieren. Ich gebe zu, dass ich mir in solchen Momenten nicht nur einmal wünschte einfach Noten vor mir zu haben, um das Problem mit einem Blick auf das Notat lösen zu können. Gleichzeitig ist mir nun bewusst, dass mich all diese Repetitionen wohl immer vertrauter mit der Form und dem Ausdruck der Musik gemacht haben und ich die Hardangerfiedel mit all ihren Eigenheiten dadurch sehr gut kennengelernt habe.

Wie bereits Ove Olaisen in seiner Forschungsarbeit *Hvorfor spiller du hardingfele?* („Warum spielst du Hardangerfiedel?“) festgestellt hat, erlebte auch ich in Gesprächen und im täglichen Gebrauch, dass die Volksmusik in Norwegen als etwas sehr Lebendiges und Aktuelles verstanden wird. In der Erhaltung und Weitergabe dieser lebenden Kultur liegt der Wunsch, eine bestimmte kulturelle Identität, einen ästhetischen Ausdruck weiterzugeben.[439]

Die Interviews waren eine ideale Möglichkeit, um die Studierenden und die Lehrenden über ihre Erfahrungen mit der oralen Musikvermittlung erzählen zu lassen. Anfänglich überraschte es mich doch, dass alle, auch die Musikerinnen und Musiker, die zuvor oder nach wie vor Musik aus anderen Genres, auch mit Noten spielen, die gehörsbasierte Musiktradierung als die absolut effektivste Art der Musikvermittlung für die Volksmusik empfinden. Diese Geschlossenheit in der positiven Beurteilung dieser Unterrichtsform habe ich so im Vorhinein nicht erwartet. Gleichzeitig verstand ich jedoch schnell, dass diese ausnahmslose Befürwortung über eine bloße Präferenz für einen musikpraktischen Prozess hinausgeht und viel mehr durch ideologische und sozio-kulturelle Parameter begründet oder zumindest gestützt wird. So scheinen die jungen, norwegischen Musikerinnen und Musiker nach wie vor die nationalromantischen Bestrebungen nach der Erhaltung und Pflege einer genuin norwegischen Kultur, mit der Hardangerfiedel in ihrem Mittelpunkt, weiter zu tragen und zu leben.

[439] Ove Olaisen, *Hvorfor spiller du Hardingfele? Kulturell identitets- og motivasjonsdannelse i et mindre lokalt folkemusikkmiljø.* Magisterarbeit Universitetet i Bergen 2002, S. 7.

Einige sprechen auch ganz bewusst von Respekt, den man der Tradition entgegenbringen muss, oder dass man diese „auf eine respektvolle Art weiterführen“[440] sollte.[441]

Wird in Bezug auf die Skepsis, welche Traditionalisten dem Gebrauch von Noten gegenüber haben, von einer Studentin als Argument genannt, dass die Volksmusikszene sich von allem abgrenzen will, das „klassisch“ ist, so kann das nach Omholt auch in Bezug auf die Lerntechnik gesagt werden. Er stellt fest, dass eine „anti-intellektuelle und anti-akademische Haltung“, wie sie in der Volksmusikszene anzutreffen ist, für viele auch der Grund für die Bevorzugung einer oralen Musikvermittlung ist. Dies habe laut Omholt vor allem mit dem lange anhaltenden Verständnis der Volksmusik als nationale Gegenkultur – zur Klassik, zur bürgerlich-städtischen Gesellschaft und zu ihrer Hochkultur, sowie zu Theoretikern und Akademikern – zu tun.[442] Weiters sieht Omholt die stark traditionalistischen Ansichten oft ausgelöst durch ein Gefühl von Unterdrückung und Minderwertigkeitskomplexen gegenüber anderen Genres und besonders gegenüber der klassischen Musik.[443] Gleichzeitig befindet sich die Volksmusik dabei aber in einem Teufelskreis, wenn gerade diese Elemente, die die Besonderheiten der *slåtter*-Musik ausmachen, überhaupt unartikuliert bleiben, nur indirekt vermittelt werden und eine Verschriftlichung abgelehnt wird. Dementsprechend appelliert Omholt dafür, dass sich die Volksmusik vor der Musiktheorie und dem Gebrauch von Noten nicht weiter sträuben sollte, sondern sie vielmehr als Möglichkeit wahrnehmen soll, durch welche die Tradition auf eine nützliche Art bewahrt und weitergegeben werden kann. [444]

In diversen Abhandlungen sprechen Autorinnen und Autoren ihre Einschätzungen über die Zukunft der oralen Volksmusikvermittlung in Norwegen aus. Bjørn Aksdal ist beispielsweise der optimistischen Meinung, dass sich die Volksmusik auch seit dem Anbruch des neuen Jahrtausends in einer erfreulichen Lebendigkeit präsentiert, wenngleich sich die Aktivität von Region zu Region natürlich unterscheidet.[445] Ähnliches konnte auch ich persönlich beobachten, wenngleich die Situation, so wie ich sie in Rauland und an der dortigen Universität vorgefunden habe, sicher nicht das gesamtnorwegische Kulturverständnis abbildet. Dennoch finde ich es bemerkenswert, mit was für einem Engagement, besonders in Rauland, daran gearbeitet wird, die Volksmusik und ihre unterschiedlichen Traditionslinien

[440] Interview 13, am 05. April 2019, siehe Kapitel 6.2.2. im Anhang, S. 150 (ÜdV).
[441] Interview 9, am 08. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 142.
[442] Omholt, *Hardingfeleopplæring*, S. 84.
[443] Ebd., S. 85.
[444] Ebd., S. 85–86.
[445] Aksdal, *Trollstilt*, S. 39.

zu wahren. Gleichzeitig werden aber auch moderne Einflüsse nicht außer Acht gelassen und es wird vielmehr versucht vorauszudenken, um den Wert der Tradition auch zukünftigen Generation deutlich zu machen und an diese weiterzugeben.

Eine Studentin hat in ihrer Aussage über die Charakteristika der norwegischen Volksmusik, meines Erachtens nach, in einem Absatz zusammengefasst, was die traditionelle Sicht auf den Traditionsbegriff ausmacht, gleichzeitig aber auch das widerspiegelt, was junge Akteurinnen und Akteure der Szene heute als wichtig empfinden:

> Die Besonderheit der Volksmusik ist für mich, dass sie dir eine Zugehörigkeit gibt. Wo man wohnt, hat man eine Tradition vor sich und es gibt viele Traditionsgebiete in ganz Norwegen. Es ist wichtig die Tradition zu bewahren. Und über viele Generationen wurde die Volksmusik in Norwegen durch die mündliche Tradierung weitergegeben, was dazu geführt hat, dass es viele Varianten und Variationen eines *slåtts*, eines Liedes oder eines Tanzes gibt. Eine Besonderheit ist auch die Hardangerfiedel, die eine norwegische Version der Violine ist und die *slåtter* Musik ist weit verbreitet.[446]

Eine weitere, für mich sehr zentrale Erkenntnis, welche ich während dem Schreiben an dieser Masterarbeit gewinnen konnte, ist die Tatsache, dass der Kern der Volksmusiktradition in Norwegen und darüber hinaus vielleicht einer jeden Tradition darin besteht, dass sie sich immer weiter verändert. Tradition ist kein einzelnes Relikt, welches im Museum ausgestellt werden kann, sondern ist vielmehr eine Fülle an einzelnen Elementen, die im Laufe der Zeit dazugekommen sind, sich verändert haben und irgendwann vielleicht durch andere ersetzt wurden. Nur so lange die Tradition in Bewegung ist lebt sie.[447]

Abschließend möchte ich noch einmal betonen, wie dankbar ich dafür bin, in der Kürze der Zeit, einen doch so intensiven Einblick in die Eigenheiten der norwegischen Volksmusik und ihrer Akteure und Akteurinnen gewinnen zu können. In diesem ständigen Prozess der Reflexion habe ich nicht nur sehr viel über eine mir zu Beginn fast fremde Kultur erfahren, sondern auch meine eigene viel besser verstehen gelernt.

[446] Interview 8, am 07. April 2019, siehe Kapitel 6.2.1. im Anhang, S. 140 (ÜdV).
[447] Bjørndal, - *og fela ho let*, S. 203.

6. Anhang

Im Folgenden findet sich die Dokumentation über zwei zentrale Quellenkomplexe dieser Arbeit. Zum einen folgen Beschreibungen zu meinen eigenen Erfahrungen, die ich entweder als aktive Teilnehmerin in Unterrichtsstunden und Konzerten oder als teilnehmende Beobachterin bei Konzerten und Proben gemacht habe. Zum anderen finden sich die Transkriptionen der 19 Interviews, welche ich für diese Arbeit durchgeführt habe.

6.1. Eigene Erfahrungen

Meine eigenen Erfahrungen habe ich in „aktive Teilnahme“ und „teilnehmende Beobachtung“ unterteilt. Diese Abschnitte gliedern sich noch einmal durch Hervorhebungen und Absätze in einzelne Abschnitte, welche sich auf einzelne Ereignisse oder regelmäßig stattgefundene Praktiken beziehen. Sprachlich habe ich dabei einen deskriptiven Stil gewählt, der dem Leser oder der Leserin einen möglichst konkreten Eindruck der Gegebenheiten verschaffen soll.

6.1.1. Aktive Teilnahme

Theoretisch-praktischer Unterricht an der Universität. Gemeinsam mit zwei anderen Studenten aus Frankreich und Belgien besuchte ich von Januar bis Juli 2018 den Kurs *Norwegian Folk Music 2*, welcher für internationale Studierende angelegt war und daher auf Englisch stattfand. Im Umfang von 30 ECTS hatten wir einen Stundenplan mit unterschiedlichen praktischen, wie theoretischen Kursen zur Instrumentenkunde, Vokalmusik, Ethnomusikologie, der norwegischen Volksmusikgeschichte und der heutigen Volksmusikszene allgemein. Besonders der Unterricht zur Vokalmusik und zur Instrumentenkunde war sehr praktisch gestaltet, so dass wir hier auch sangen oder die unterschiedlichen Instrumente selbst ausprobieren oder zumindest betrachten konnten. Zusätzlich dazu hatten wir gemeinsam mit den anderen norwegischen Studierenden Tanzunterricht und *samspel*. Für den Semesterabschluss mussten wir drei Prüfungsleistungen erbringen. Zum einen eine dreistündige, schriftliche Prüfung über den gesamten Stoff, den wir im Verlauf des Semesters erarbeitet hatten. Des Weiteren mussten wir eine sog. „*Guided Study*“ im Umfang von zwanzig Seiten, nach einem Thema unserer Wahl einreichen und abschließend eine fünfzehnminütige, praktische Prüfung ablegen, bei dir wir vor einer Kommission, aus Lehrenden der

Universität und einem externen Beisitzer ein Programm aus fünf bis sechs *slåttern* vortragen mussten. Auf alle diese Teilleistungen bekamen wir eine einzelne Note, welche schlussendlich zu einer Gesamtnote für das ganze Semester zusammengerechnet wurde. Für die norwegischen Studierenden verlief der Semesterabschluss exakt gleich.

Da neben meinem regulären Unterricht noch genügend Zeit blieb, besuchte ich einig der norwegischen Kurse für die Bachelorstudenten. Unter anderem Gehörbildung, Musiktheorie, Musikgeschichte, Stilkunde und ein Masterseminar, bei dem die Masterstudenten über den Stand ihrer Arbeiten sprachen.

Exkursion nach Utne. Im Zuge des Instrumentenkunde-Unterrichts machten wir drei internationalen Studenten, gemeinsam mit unserem Lehrer Benjamin Rygh, am 26. April 2018 eine Exkursion zum *Hardanger Folkemuseum* ins drei Autostunden entfernte Utne. Dazu mietete Benjamin Rygh ein Auto und wir fuhren um acht Uhr morgens los. Zur Unterhaltung hatte er einen Schuhkarton mit unterschiedlichen Volksmusik-CDs dabei, die wir auf der Hin- und Rückfahrt anhörten und rege diskutierten. Alleine die Fahrt mit dem Auto war für uns schon ein Erlebnis, da wir entlang beeindruckender Fjorde fuhren und ein Stück des Weges dann sogar mit der Fähre zurücklegen mussten, da unsere Straße auf dem Rückweg durch einen Erdrutsch verschüttet worden war.

Das Ziel unserer Reise, das *Hardanger Folkemuseum* hatten wir ganz für uns, da dieses im April eigentlich noch nicht geöffnet hatte. Dennoch durften wir uns unter der Leitung unseres Lehrers, der selbst auch Instrumentenbauer ist und sich daher sehr gut mit den Instrumenten auskannte, im ganzen Haus umsehen. Highlight waren die Hardangerfiedeln, die uns von der Leiterin des Musikarchivs Johanna Mjeldheim, selbst eine junge Volksmusikerin, gezeigt und erklärt wurden. Das Museum besitzt einige der ältesten, heute bekannten und erhaltenen Hardangerfiedeln, die bis ins frühe 18. Jahrhundert zurückdatiert werden können. Wir konnten diese Instrumente jedoch nicht nur durch das Glas der Vitrine sehen, sondern durften diese unter Anleitung selbst herausnehmen und von nahem betrachten. Johanna Mjeldheim spielte für uns auch auf einigen der gut erhaltenen Hardangerfiedeln, so dass wir die unterschiedlichen Klangeigenschaften der Instrumente hören konnten.

Hardangerfiedel Einzelunterricht bei Ragnhild Knudsen, von Januar bis Juni 2018. 16 Einheiten à 45 Minuten, nach persönlicher Vereinbarung, meistens am Donnerstagnachmittag, in einem Übungsraum oder Unterrichtsraum am Campus Rauland der USN.

Entsprechend dem Ideal der oralen Musikvermittlung, fand auch dieser Unterricht ausschließlich nach Gehör statt. Da ich bereits seit fast zehn Jahren Viola spiele, bereitete mir die reine Griff- und Bogentechnik des Hardangerfiedelspiels keine größeren Schwierigkeiten, so dass wir uns im Unterricht von Anfang an hauptsächlich mit der Erarbeitung von Stücken beschäftigten. Bis dahin hatte ich Musik jedoch noch nie ausschließlich nach Gehör gelernt, sondern immer mit Noten gespielt.

Im Unterricht spielte mir Ragnhild Knudsen die *slåtter* erst einmal ganz und im originalen Tempo vor und dann zerlegte sie das Stück in unterschiedliche Abschnitte und ich lernte Motiv für Motiv in einem langsameren Tempo. So erarbeiteten wir den ganzen *slått* und wiederholten zwischendurch immer wieder die vorangegangenen Teile. Mein Fokus lag dabei anfangs vermehrt auf den Fingern meiner Lehrerin. Mit der Zeit konnte ich die Melodien aber rascher nur durch das Hören erfassen und achtete dafür mehr auf die Bogenführung und die Verzierungen. Das prägnante Stampfen des Takts mit einem oder beiden Füßen kam ebenfalls erst später hinzu. Zu den *slåttern* erzählte mir Ragnhild Knudsen immer von wem sie diese gelernt hatte und ob es zur Herkunft oder dem Inhalt der Stücke eine bestimmte Geschichte gab. Oft hatten die *slåtter* bereits sehr sprechende Namen, die auf bestimmte Anlässe oder ihren Gebrauch hinwiesen, beispielsweise als Hochzeitsmarsch.

Am Anfang der Stunde wurde erst gestimmt, dann spielte ich vor was ich im Laufe der Woche erarbeitet hatte. Teilweise arbeiteten wir dann an weiteren Details des *slåtts* oder wiederholten *slåtter*, die ich bereits gelernt hatte, um diese zu festigen. Alle neuen *slåtter* nahm ich am Ende der Stunde mit meinem Mobiltelefon als Video auf. Ragnhild Knudsen spielte dabei den *slått* meist einmal in einem langsamen Tempo und ein zweites Mal in Originalgeschwindigkeit vor. Teilweise schafften wir es im Unterricht nicht den ganzen *slått* durchzugehen und dann versuchte ich den Rest des *slått* im Laufe der Woche selbst zu erarbeiten. Ich versuchte auch die Hardangerfiedel *slåtter* auf die Bratsche zu übertragen, dies gestaltete sich aufgrund der unterschiedlichen technischen Gegebenheiten (flacherer Steg der Hardangerfiedel) und der Quartenstimmung zwischen der dritten und vierten Spielsaite der Hardangerfiedel als sehr schwierig und klanglich wenig authentisch.

Langeleik lernte ich gemeinsam mit drei anderen Studentinnen, bei Ragnhild Kolsrud, einer Masterstudentin. Unsere Gruppe hatte sich aus privatem Interesse an diesem Instrument gebildet, Ragnhild hatte sich netterweise dazu bereit erklärt uns ungefähr einmal pro Woche eine Stunde zu unterrichten. Dieser Unterricht verlief ähnlich wie der Unterricht bei Ragnhild Knudsen: auch hier spielte uns die Lehrerin einen *slått* vor und wir versuchten ihr nachzuspielen. In der Gruppe dauerte dies teilweise aber länger, weil manche einfach länger brauchten gewisse Griffe zu erfassen, als andere. Am Ende der Stunde machten wir auch hier alle ein Video mit dem Smartphone, um mit diesem dann selbst weiter zu üben.

Samspel. Jede Woche stand am Mittwochnachmittag der sogenannte *samspel*-Unterricht auf dem Stundenplan. Dabei leitete immer ein Lehrer oder eine Lehrerin der Universität oder Musiker, die von außerhalb eingeladen wurden, den Unterricht. Dementsprechend unterschiedlich waren diese Stunden. Teilnehmen sollten alle Studierenden des ersten Jahrs Bachelor, sowie alle weiteren Musikstudenten, die sich dafür interessierten. Die Gruppe variierte zwischen 15 und 20 Studentinnen und Studenten. Ziel war es in der Gruppe ein Stück zu erarbeiten oder teilweise selbst zu komponieren. Jeder mit einem Instrument seiner Wahl. Ich spielte hier immer Bratsche, da ich dieses Instrument am besten kannte und es mir vor allem am Anfang leichter fiel, mich im Zusammenspiel zurechtzufinden. Die Ergebnisse dieser Stunden wurden am Ende des Semesters in einem Abschlusskonzert präsentiert.

Dans. Wie das *samspel,* stand auch jede Woche Tanzunterricht auf dem Stundenplan, an dem alle Studenten des ersten Bachelorstudienjahrs, sowie die Studenten aus dem Ausland und alle Studenten der anderen Studienrichtungen, die daran Interesse hatten, teilnehmen mussten, bzw. konnten. Unter der Anleitung des Institutsleiters Stian Roald wurde jede Woche ein neuer Tanz gelernt oder vergangenes wiederholt. Teilweise stützte er sich auch auf die Expertise einiger Studenten, wenn wir Tänze lernten, die nicht seiner eigenen, lokalen Herkunft entsprachen. Die Musik kam dabei zumeist von CDs, in einigen Fällen hatten wir auch geladene *spelemenn*, die für uns spielten und etwas zu den Besonderheiten der Tänze erzählten. Es gab keine fixen Tanzpartner, sondern es wurde im Verlauf der Einheit ständig gewechselt.

Felegruppe. Dieser freiwillige Gruppenunterricht fand wöchentlich am Mittwoch von 18:00-19:00 Uhr, nach dem Vorbild eines *spelemannslag* statt. Studierende mit unterschiedlichen Hauptinstrumenten lernten und wiederholten hier unter der Leitung von Ragnhild Knudsen neue *slåtter*. Die Gruppengröße variierte zwischen zwei und fünf Schülerinnen und Schülern, wobei diese alle Hardangerfiedel spielten. Knudsen spielte das Stück vor, unterteilte es dann in Motive und die Gruppe versuchte diese anschließend nachzuspielen. Komplizierte Motive oder Bogenstrichfiguren spielte teilweise jeder einzeln vor, manchmal nannte sie auch nur den Titel eines *slåtts* und wir mussten diesen ganz ohne ihr Mitwirken zusammenspielen. Das Ziel war es das persönliche Repertoire zu erweitern und ohne Hilfe der Lehrerin in der Gruppe homogen zu spielen.

Dansekveld. Jeden Mittwoch wurde in einem, an die Universität angeschlossenen Gebäude, durch den lokalen Volksmusikverein ein Tanzabend veranstaltet. Es wurde im Vorhinein ausgeschrieben welche Tänze an welchem Abend im Mittelpunkt stehen würden und wer zum Tanz aufspielen würde. Von 18:30 bis 19:30 Uhr wurde dann zumeist auch eine Einführung in den jeweiligen Tanz des Abends gegeben, bei dem bereits ein lokaler *spelemann* oder Studierende musizierten. Die geladenen Musiker oder Musikerinnen spielten jeweils eineinhalb bis zweieinhalb Stunden und anschließend stand es allen anwesenden frei selbst zu spielen. Viele Studentinnen und Studenten kamen hier immer mit ihren Instrumenten und die meisten spielten im Verlauf des Abends auch einige Stücke, teilweise aus freien Stücken, teilweise nach Aufforderung durch andere.

Der Raum in dem getanzt wurde war mit Sitzgelegenheiten versehen, hier nahmen die Spielleute Platz, aber auch die Zuschauer. Es konnte immer spontan in den Tanz eingestiegen werden, die Aufforderung zum Tanz lag nicht bei einem Geschlecht – Frauen forderten Männer auf, Männer ebenso Frauen, aber auch Frauen sich gegenseitig oder Männer untereinander, wobei letzteres meist mehr spaßig passierte und nicht die Regel darstellte. Die Anwesenden waren zu einem Großteil Studentinnen und Studenten der Universität, Lehrende, andere Angehörige der Universität, sowie lokale Personen, die in keinem direkten Kontakt zur Universität standen. Viele kamen erst im Laufe des Abends hinzu und es wurden bis Mitternacht auch Bier und andere Getränke ausgeschenkt. Die Abende dienten für viele vorwiegend dem sozialen Austausch, aber einige kamen auch, um den ganzen Abend zu tanzen.

Vinterfestivalen. (12.-18. Februar 2018 & 11.-17. Februar 2019) Die Universität in Rauland veranstaltet jedes Jahr im Februar das sog. internationale *vinterfestival*, bei dem eine Woche lang Workshops, Konzerte und Vorträge rund um Volksmusik und Volkskunst abgehalten werden. Dazu werden renommierte norwegische, aber auch ausländische Musiker und Künstler eingeladen, die in Workshops und Konzerten ihre Philosophien und ihr Können weitergeben. Ich selbst konnte hier ebenfalls an Workshops zu französischer, estnischer, irischer, slowakischer und kanadischer Musik und Tanz teilnehmen. Für die Studierenden der Universität in Rauland ist die Teilnahme an den Kursen nicht verpflichtend, aber die Angebote werden dennoch rege in Anspruch genommen. Zusätzlich zu den lokalen Studierenden kommen jedes Jahr einige Studentinnen und Studenten von anderen norwegischen Universitäten oder aus dem Ausland, um an dieser Woche teilzunehmen. Den Abschluss der Woche bildet ein großes Abschlusskonzert am Freitag, zu dem auch viele lokale Personen aus Rauland kommen und bei dem verschiedene Gruppen unterschiedlichster Genres auftreten. Am Samstag finden dann den ganzen Tag über die Wertungsspiele und Tänze des *kappleiks* statt. Am Abend gibt es neuerlich ein großes Tanzkonzert und die Verkündung der Ergebnisse des *kappleik*s, sowie eine Siegerehrung mit Sachpreisen und Urkunden.

Abb. 8: *Plakat zum vintervestival 2018. Abgebildet sind das offizielle Logo des Rauland vintervestival, ein Fiedel spielender Teufel, sowie die winterliche Ansicht von der Universiät auf den darunter liegenden Wald und den See Totak, Privates Foto des Plakats zum vinterfestival 2018.*

Fashion Fesjå. Die *Fashion Fesjå* ist zum Semesterabschluss eine Abschlusspräsentation der im Verlaufe des Semsters erarbeiteten Projekte, in Form einer Kooperation der Volkskunst- und der Volksmusikstudierenden. Während die norwegischen Studierenden des ersten Bachelorjahres zum Abschluss des Semesters einen großen Konzertabend mit Solo- und Gruppenaufführungen organisieren und gestallten mussten, ist es die Aufgabe der Studierenden des zweiten Bachelorjahres die sog. *Fashion Fesjå*, eine Art Modenschau, bzw. Präsentation der Volkskunststudierenden, die hier die Ergebnisse ihres Semesters präsentieren, musikalisch zu gestalten. Da der zweite Bachelorjahrgang in diesem Jahr nur eine einzige Studentin umfasste, taten wir drei internationale Studenten uns mit ihr zusammen, um zu viert die Musik für diese Show zu erarbeiten und aufzuführen. Uns war hierbei lediglich das Thema der Show (Umweltverschmutzung und der übermäßige Plastikverbrauch) vorgegeben, abgesehen davon konnten wir die Musik völlig frei gestalten. Wir hatten dazu ein Treffen mit einem Lehrer der Universität, der uns dazu wegweisend zur Seite stehen sollte. Schlussendlich erarbeiteten wir uns das Programm aber sehr selbstständig, innerhalb von privat organisierten Proben.

Die Zusammensetzung unserer Instrumente (Violinen, Viola, Hardangerfiedeln, Gesang, Mandoline, Mandola), sowie unsere unterschiedlichen musikalischen Vorerfahrungen, ermöglichten uns ein sehr individuelles Programm zusammenzustellen. Teile fanden ihren Ursprung in norwegischen *slåttern*, vieles haben wir aber entsprechend unserer Instrumente neu arrangiert und umgestaltet. Im Prozess der Erarbeitung des Programmes lernten wir sehr viel nach Gehör (jemand spielte eine Melodie vor, die anderen spielten sie nach). Für zwei Stücke hatten wir Noten als Basis, wobei eines unserer Mitglieder nicht Noten lesen konnte und er die Musik daher ganz nach Gehör lernte. Ich selbst fertigte mir für zwei weitere Stücke sehr rudimentäre Transkriptionen an, da ich für die Aufführungssituation zumindest gewisse Anhaltspunkte haben wollte. Beim Auftritt hatte jeder eine Setlist, mit der Reihenfolge der Stücke, die wir spielten, vor sich. Die sonstigen Aufzeichnungen waren bei jedem individuell. Der Mandolinenspieler hatte sich beispielsweise nur einige Akkordfolgen notiert. Ich hatte eine Seite mit Stichnoten zu einigen Stücken, ebenso wie Notizen zu Akkordfolgen. Ein Stück spielten wir mit drei Hardangerfiedeln und der Mandoline – hier handelte es sich um ein Arrangement eines Beatles Songs. Dieses Arrangement spielten wir alle mit Noten, bzw. Angaben zu den Akkordfolgen.[448]

[448] Videoaufzeichnung der *Fashion Fesjå 2018*, <https://www.youtube.com/watch?v=tHg5rfzWZrA&t=1502s>, letzter Zugriff: 03.04.2019.

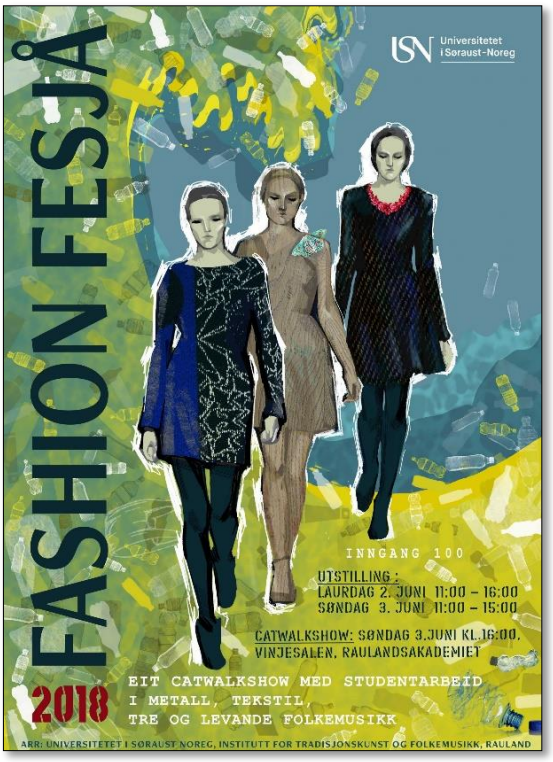

Abb. 9: *Plakat zur Fashion Fesjå. Abgebildet sind darauf drei Modelle, die für die präsentierten Projekte aus Textil, Holz und Metall, in Form von Schmuck, stehen. Der Hintergrund soll durch Plastikmüll verunreinigte Gewässer darstellen. Die prominent abgebildeten Plastikflaschen waren auch ein wesentlicher Bestandteil der Bühnendekoration (aus: Plakat der Fashion Fesjå 2018, <https://visitrauland.com/raulandsakademiet/avslutningsdagar-ved-usn/poster-2-ff18/>, letzter Zugriff: 03.04.2019).*

6.1.2. Teilnehmende Beobachtungen

***Kappleikene*.** Ich konnte als Beobachterin bei zwei *kappleiker* teilnehmen, die an der Universität in Rauland, durch die Studierenden organisiert und veranstaltet wurden (17. Februar 2018 & 16 Februar 2019). Die Wertungsspiele fanden immer samstags statt und dauerten von neun Uhr morgens bis in den frühen Abend. Unterbrechungen gab es nur recht kurze, die vor allem zur Stärkung der Jury dienten. Die Teilnehmer kamen vorwiegend aus der Region Telemark. Darunter waren auch einige „Größen“ der Szene, die beispielsweise bereits den *landskappleik* gewonnen hatten. Auch die meisten Studentinnen und Studenten der Universität maßen sich in den unterschiedlichen Klassen. Gespielt und getanzt wurde von den meisten Teilnehmerinnen und Teilnehmern in der traditionellen Volkstracht *bunad*. Dies war für mich auch sehr interessant zu sehen, da ich zuvor noch nie so viele unterschiedliche *bunads* an einem Ort miteinander vergleichen konnte. Das Tragen der Tracht ist für einen *kappleik* nicht verpflichtend, jedoch gehört es für viele für einen richtigen Auftritt dazu.

Falkeriset folkemusikklag. Ich habe selbst nie als aktive Schülerin bei der lokalen Spielmannsgruppe teilgenommen, konnte dieser jedoch als Beobachterin bei einer Probe am 07. Februar 2019 beiwohnen und sie live hören, wenn sie zum Tanz oder bei Konzerten gespielt haben. Einmal im Zuge des Abendkonzertes nach dem *kappleik* und einmal als Gruppe von vier Musikern am Mittwochabend zum Tanz. Mitglieder der Gruppe spielten zudem regelmäßig solistisch am Mittwochabend zum Tanz oder waren als Lehrer an der Universität beschäftigt.

Konserter. Der lokale Volksmusikverein in Rauland organisierte mindestens einmal im Monat ein Konzert mit Volksmusikern und Volksmusikgruppen aus ganz Norwegen oder dem Ausland. Hier konnte ich einige in Norwegen bekannte *spelemenn*, aber auch Ensembles kennenlernen, die der Volksmusik teilweise sehr experimentell entgegentreten. Mit einigen dieser Musiker und Musikerinnen wurden im Vorhinein zu den Konzerten Workshops für die Studierenden angeboten, an denen ich regelmäßig teilnahm.

6.2. Transkriptionen der Interviews

Im Folgenden werde ich die, in der Arbeit herangezogenen Passagen aus den 19 Interviews, die ich zwischen dem 1. Mai 2018 und dem 8. April 2019 mit Studierenden und Lehrenden der Volksmusik in Norwegen durchgeführt habe, abbilden. Ein Interview wurde auf Deutsch geführt, zwei auf Englisch und die restlichen auf Norwegisch. Den norwegischen Wortlaut habe ich selbst übersetzt, die drei anderen in ihrer Originalsprache belassen.

14 Interviews fanden in Form von persönlichen Gesprächen in und rund um die Universität in Rauland statt und dauerten zwischen sieben und dreißig Minuten. Um auf noch weitere Erfahrungsberichte von jungen Hardangerfiedel-Instrumentalisten zurückgreifen zu können, habe ich im April 2019 noch einmal fünf junge Instrumentalisten und Instrumentalistinnen, die ich in meiner Zeit in Norwegen kennen gelernt habe, kontaktiert, um ihnen einige, für meine Arbeit relevante Fragen zu stellen. Ich habe ihnen diese in einem Word-Dokument geschickt, welches sie mir dann mit ihren Antworten wieder zurückgesendet haben.

Ich habe eine Form der Anonymisierung gewählt, die die Identität der betreffenden Personen zu ihrem eigenen Schutz nicht eindeutig bestimmbar macht. Die angegebenen Zusatzinformationen zum Hauptinstrument, dem Studienfortschritt, sowie der regionalen Herkunft in Form ihrer Heimatregion erlauben dem Leser oder der Leserin dennoch eine gewisse Einordnung der Personen, ohne deren Identität eindeutig nachvollziehbar zu machen. Ich habe diese Art gewählt, um zu verhindern, dass die Aussagen der Studierenden ihnen in irgendeiner Form nachteilig ausgelegt werden können. Gleichzeitig habe ich auf eine völlige Anonymisierung verzichtet, da ich die Interviewpartnerinnen und Interviewpartner nicht als eine gleichförmige Sammlung an Informationsquellen verstanden sehen will, sondern ihre Individualität entsprechend ihrer Herkunft und ihrer angegebenen Hauptinstrumente im Zusammenhang mit ihren Aussagen gewahrt werden soll.

Im Folgenden habe ich die, für diese Arbeit wichtigsten Aussagen und die dazugehörigen Fragen transkribiert. Die für diese Arbeit nicht direkt relevanten Aussagen sind nicht abgedruckt.

6.2.1. Interviews mit norwegischen Studierenden, die Hardangerfiedel oder Violine als ihre Hauptinstrumente angeben

Interview 1

Interviewpartner: Student, am Ende des Bachelorstudiums „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Stammt aus Telemark und wuchs mit Volksmusik auf. Gibt Hardangerfiedel als sein Hauptinstrument an, welches er auf traditionelle Weise erlernte, spielt gern auch experimentell und schreibt selbst Musik.

Datum, Ort und Dauer: Dienstag 01. Mai 2018, mittags, im Pausenbereich des Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 12 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview in norwegischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Hast du eine spezielle Technik um dir slåtter zu merken?

Ich erinnere mich, dass ich mir als Kind eine Art mentales Muster im Kopf gemacht habe – eine dreidimensionale Form, die mit den Fingern gekoppelt ist. Jetzt ist es mehr ein Gefühl von Intervallen und Akkorden und wo die eben sind.

Empfindest du es manchmal als Nachteil, dass du die Musik „nur im Kopf“ hast?

Ich kann Noten lesen, aber nicht besonders gut. Ich kann zum Beispiel nicht blattlesen, aber auf mich wirkt das unglaublich cool, wenn man das kann. Du kennst die Noten so gut, dass du einfach spielen kannst. Also das würde ich gerne können. In der Praxis, mit der Musik, die ich spiele, die regelmäßiger ist und viel vom Zusammenspiel und Improvisation handelt, da war es nie so wichtig Noten zu lernen. Aber natürlich, manchmal ist es auch einfach blöd, wenn man über die Musik spricht und einen bestimmten Akkord oder eine Note nicht benennen kann, weil man den Namen einfach nicht kennt. Das könnte oft so viel einfacher sein!

Aus meiner Perspektive sehe ich eigentlich nur Vorteile darin, Noten lesen zu können, weil es etwas ist, dass ich nicht so gut kann. Aber wenn ich das könnte, wäre ich beim Spielen nach Gehör vielleicht nicht so gut.

Je öfter ich in die Ensemblestunden und Workshops gehe, desto schneller kann ich neue Melodien aufnehmen. Wenn mehr Zeit dazwischen ist, merke ich, dass es langsamer geht. Das ist eine Übungssache. Je mehr du es brauchst, desto besser wirst du.

Nimmst du dich selbst manchmal auf oder schreibst du die Titel deiner Stücke nieder – was machst du um dir die Musik für die Zukunft merken zu können?

Das ist so praktisch mit Noten, du kannst sie einfach herausnehmen und ‚Ah, so war das!‘, im Gegensatz dazu, wenn du eine Aufnahme suchen und diese erst anhören musst, braucht das viel mehr Zeit.

Ein Vorteil wenn man sich selbst aufnimmt ist, dass man hören kann was man zur Zeit der Aufnahme gemacht hat, vielleicht hatte man eine gute Idee und hat viel Verschiedenes probiert, und beim erneuten Hören erkennt man, dass das ja sehr gut war.

Ist es für dich wichtig einen persönlichen Stil zu haben? Fühlst du dich einer Tradition zugehörig?

Es ist wichtig für mich einen Stil, einen persönlichen Stil zu haben. Ja das ist wichtig.

Ich habe das Gefühl, dass Tradition so eine ‚Gemeinschaftssache' ist. Allein auf Grund meiner Situation werde ich in die Volksmusiktradition eingebunden – ich bin an einer Volksmusikschule, die Leute um mich herum spielen Volksmusik auf Volksmusikinstrumenten. Es ist wichtig darüber zu reflektieren. Aber ich habe auch das Gefühl, dass man eigentlich keine Wahl hat – wenn man hier ist, dann wird man beeinflusst und man beeinflusst auch die anderen.

Über den persönlichen Ausdruck bin ich mir nicht ganz sicher. Wenn man gemeinsam mit anderen Personen spielt und man sich einig darüber ist, wie die Musik klingen soll, dann muss man nicht sehr persönlich spielen, aber man kann trotzdem eine große Freude am Zusammenhalt haben. Wenn man keine Gruppe findet, mit der man einig ist, dann muss man versuchen erst etwas eigens zu entwickeln, worüber andere dann denken, dass es cool ist, so kann man einen neuen Zusammenhalt finden – das ist ganz dynamisch. Ich denke, dass Zugehörigkeit sehr wichtig ist, vielleicht das Beste an der Tradition, wenn man eine Art Zugehörigkeit und Zusammenhalt findet.

Interview 2

Interviewpartnerin: Studentin, am Ende des Bachelorstudiums „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Aus Vest-Agder, Südnorwegen. Violine als Hauptinstrument, spielt aber auch Hardangerfiedel.

Datum, Ort und Dauer: Samstag 05. Mai 2018, nachmittags, in einem Übungsraum am Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 7 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview in norwegischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Wie war es für dich nach Rauland zu kommen und Musik nur noch nach Gehör zu lernen?

Das Lernen nach Gehör war für mich eine ganz neue Art zu lernen. Davor habe ich hauptsächlich improvisierte Musik gespielt und es war ja auch ein großer Unterschied plötzlich ganz auswendig ohne Noten zu spielen. Das war eine Herausforderung. Aber das kann man lernen und es geht mit der Zeit einfacher und einfacher.

Hast du bestimmte Techniken dir die Musik zu merken?

Ich habe keine feste Methode, an die ich mich halten kann. Aber [nach Gehör] festigt es sich leichter. Das merke ich, wenn ich einen neuen *slått* nach Noten lernen möchte, dann dauert das viel länger, bis ich ihn auswendig kann, als wenn ich es mir von anderen abschaue.

Die Art sich einen *slått* zu merken kommt sehr stark auf den *slått* selbst an, wie dieser aufgebaut ist.

Verwendest du Noten, wenn du neue slåtter lernst, du hast ja vorher mit Noten gearbeitet?

Ich kann Noten als eine Art Skelett verwenden, aber ich bevorzuge es mir die Musik anzuhören, um den *slått* ordentlich spielen zu können. Am liebsten lerne ich nach Gehör, auch um dieses zu trainieren. Von Ånon bekomme ich aber meistens Noten, nachdem ich einen *slått* gelernt habe.

Was denkst du generell über die Verwendung von Noten in der Volksmusik?

Bevor ich hierher kam dachte ich über Noten – okay, das sind die Noten, so hört sich die Musik an. Aber seit ich hier bin weiß ich, dass du nicht alles aus den Noten herauslesen kannst, wie zum Beispiel einen Stil oder ein Genre. Aber sie können helfen sich zu merken, wo die Finger hingesetzt werden sollen. Müsste ich zwischen Noten oder dem Lernen nach Gehör wählen, dann hätte ich die mündliche Form gewählt, weil du dabei vielmehr aus der Musik herausbekommst.

Ist es für dich wichtig einen eigenen Stil zu haben? Hast du das Gefühl, dass du einer Tradition angehörst?

Ich habe mich bisher am meisten auf die Musik aus dem Gebiet, aus dem ich selbst komme fokussiert, aber das ist keine Musik, mit der ich aufgewachsen bin, das ist nichts bei dem ich mir denke ‚Yes, das bin ich, auf eine Art‘. Aber sie ist das allmählich geworden und ich

finde, es ist eine Musik die schwierig zu spielen ist und darum spiele ich sie. Es ist immer eine Mischung aus, es ist ein bisschen meins, weil ich von diesem Ort komme und es ist anspruchsvoll. Aber wäre es Musik, die mir überhaupt nicht gefallen hätte, würde ich das sicher etwas anders sehen, dann hätte ich mir etwas anderes ausgesucht, dass mir Spaß macht zu spielen.

Interview 3

Interviewpartnerin: Studentin, im ersten Jahr Bachelor „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Aus Oslo. Hardangerfiedel als Hauptinstrument, lernt auch *torader*.

Datum, Ort und Dauer: Montag 07. Mai 2018, nachmittags, in einem Übungsraum am Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 7 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview in norwegischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Wie hat dein erster Hardangerfiedelunterricht ausgesehen?

Als erstes den Bogen richtig halten und danach die Saiten streichen, immer zwei und zwei zusammen. Und die erste Melodie, die ich gelernt habe war auch nur mit leeren Saiten. In der ersten Stunde ging es also nur darum eine Technik zu bekommen. Dann habe ich sehr schnell begonnen *slåtter* zu lernen, aber das waren natürlich sehr einfache *slåtter*.

Wie geht es dir damit slåtter nach Gehör zu lernen? Was für Erfahrungen hast du bisher mit Noten gemacht?

Ich habe das Gefühl, dass es mit Noten fast noch komplizierter ist, als nur nach Gehör zu spielen, also für mich passt es gut so. Ich habe keine Erfahrung mit Noten zu lernen, aber ich denke es ist sehr gut, wenn man es kann, aber es ist nichts was ich bisher gebraucht hätte.

Wenn du neue slåtter lernen willst, wie machst du das?

Wenn ich sie wirklich gut lernen will, dann mach ich das hier in der Schule in meinen Einzelstunden, aber ich habe auch schon versuche neue *slåtter* nur mit Aufnahmen zu lernen und das geht auch, aber es wird viel besser, wenn ich das gemeinsam mit einer anderen Person mache.

Hast du eine bestimmte Technik, dir die slåtter zu merken?

Ich merke mir die Finger und in der Regel den Beginn, dann fällt mir auch der Rest des *slåtts* wieder ein.

Ich habe Aufnahmen von allen *slåttern* die ich gelernt habe, aber ich merke, dass ich ab und zu vergesse, was ich schon alles kann. Aber ich habe sie nicht aufgeschrieben, obwohl das sicher gut wäre.

Was denkst du generell über den Gebrauch von Noten in der Volksmusik?

Ich habe das auch so verstanden, dass viele der traditionellen Musiker dagegen sind und ich verstehe das auf eine gewissen Weise, denn man soll sich auf das Alte und Authentische stützen und mündlich lernen und blabla. Es gibt ja auch viele, die stark dagegen sind, dass es jetzt eine Universität gibt, wo man Volksmusik lernen kann, weil es viele gibt, die glauben, dass das nur so gemacht werden sollte, wie es früher war, damit es echt ist, aber ich gehe ja jetzt hier an diese Schule und lerne es so, daher bin ich nicht dagegen. Und ich denke es ist gut das zu lernen.

Du hast zwar gerade erst begonnen, aber hast du das Gefühl, dass es wichtig ist einen persönlichen Stil zu haben?

Ja, das denke ich. Ich denke, sich die Musik zu eigen machen, das ist sehr wichtig. Obwohl ich das jetzt selbst noch nicht so sehr mache, weil ich noch Anfänger bin, aber ich denke definitiv, dass es wichtig ist einen eigenen Stil zu haben.

Ist es für dich wichtig einer Tradition anzugehören?

Ich denke es kommt am meisten darauf an, was man selber mag. Das ist ja das Wichtigste, dass man Spaß daran hat, was man spielt.

Interview 4

Interviewpartner: Student, im ersten Jahr Bachelor „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Aus Telemark. Spielt Violine und Hardangerfiedel.

Datum, Ort und Dauer: Dienstag 08. Mai 2018, nachmittags, im Park des Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 9 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview in norwegischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Wie war dein erster Violin/Hardangerfiedel Unterricht? Mit Noten oder nach Gehör?

In der Musik-/Kulturschule habe ich als erstes immer Noten bekommen. Aber das war ich ja eigentlich gewohnt, da ich bis dahin lange Saxophon gespielt habe. Aber als ich mit Violine begonnen habe, musste ich mir die Noten auf eine gewisse Weise abgewöhnen. Das war wie, wenn man nochmal aufs Neue zu spielen lernt. Die Noten ergaben nicht mehr länger einen Sinn, weil auf dem Saxophon wusste ich wo die Noten auf dem Instrument waren, aber als ich mit der Violine begann, dachte ich nur noch in Fingern und das war ein ganz anderes System. Die Noten, die ich da am Anfang bekam, ergaben für mich nicht wirklich einen Sinn. Erst wenn ich die Melodie hörte, verstand ich wie sie mit den Noten zusammenpasste, aber ich konnte nicht einfach nur nach Noten spielen, ohne die Melodie davor gehört zu haben.

Wie ist das heute?

Wenn ich die Melodie kann, dann kann ich Noten als Hilfsmittel verwenden, um zu sehen wo genau welcher Finger sein soll, um solche Details zu sehen, aber ich habe Probleme damit, wenn ich die Melodie zuerst nicht gehört habe.

Verwendest du hier an der Uni Noten?

Ja, nachdem ich den *slått* gelernt habe, erhalte ich normalerweise eine Transkription/Noten von Ånon.

Hast du eine bestimmte Technik dir die Musik zu merken?

Ich bin es so gewohnt, dass ich darüber eigentlich gar nicht so genau nachdenke. Aber ich glaube die Art wie ich einen *slått* lerne, hängt in der Regel von der Form des *slåtts* ab, wenn er sehr so ‚A4‘ aufgebaut ist, dann spiele ich ihn einfach viele Male durch und dann kann ich ihn irgendwann, aber wenn der *slått* eher unsystematisch aufgebaut ist, dann lerne ich zuerst die einzelnen Motive und setze sie anschließend zusammen. Dabei kann es mir auch helfen, wie es die Person macht, von der ich den *slått* gelernt habe, wie diese die Motive zusammensetzt. Aber das variiere ich dann auch von Mal zu Mal.

Und für die Zukunft? Schreibst du dir die Titel auf, machst du Aufnahmen?

Ja, ich habe alle Titel der *slåtter* die ich gelernt habe notiert und wie das Instrument gestimmt sein muss und von wem ich sie gelernt habe. In der Regel habe ich auch eine Aufnahme oder Video, davon hat man noch mehr, wie die Bogenstriche und andere Details.

Was denkst du über den Gebrauch von Noten in Volksmusik?

Noten sind als Hilfsmittel nützlich und es wurden ja auch viele *slåtter* in Noten aufgeschrieben. Ich bin ihm Umgang mit Noten leider viel zu schlecht, aber wenn ich das besser lernen würde, dann hätte ich zu noch viel mehr *slåttern* Zugang. Beispielsweise finden sich die meisten *slåtter* die vor dem Krieg gespielt wurden irgendwo auf Noten. Aber man muss wissen wie man die Noten gebrauchen kann. Man muss ein Ohr für die Volksmusik haben und verstehen wie es sich anhören soll, wenn man mit Noten spielt, dann machen Noten einen Sinn. Wenn du es dann auch schaffst dich von den Noten zu befreien und deine eigne Ornamentik hinzufügst und den *slått* selbst formst, aus deinem Gefühl heraus wie der *slått* sein könnte, aber auch aus dem Wissen, wie es sich anhören soll, dann sehe ich ein Argument darin Noten zu verwenden.

Ist es für dich wichtig einen eigenen Stil zu haben?

Mein Ziel ist es nicht komplett gleich zu spielen, wie die Person, von der ich den *slått* gelernt habe, weil das schaffe ich sowieso nicht. Mein Ziel ist es, die Musik auf meine Art und Weise interessant zu machen, sie auf meine Art zu spielen. Dann muss ich notwendigerweise z.B. etwas mit der Ornamentik machen. Wenn man ein Stück von einem Lehrer lernt, lernt man eine Art Grundform und diese muss man dann auf eine eigene Weise interpretieren.

Fühlst du dich einer Traditionslinie zugehörig?

Ich war immer schon am großen *slåtter*-Material hier aus der Umgebung in Telemark interessiert. Als ich hier angefangen habe, dachte ich, dass ich eigentlich große Lust habe mich auf das *telespel* zu fokussieren, aber mit der Zeit habe ich gemerkt, dass es noch interessanter ist, den Stoff aus Drangedal und Kragerø, dort wo ich herkomme, zu lernen, weil dort ist fast niemand, der die Musik noch spielt. Seit ich hier [in Rauland] bin habe ich mich eigentlich mehr und mehr auf die Tradition konzentriert, aus der ich eigentlich komme.

Ich versuche traditionell zu spielen, weil ich finde es ist wichtig die Traditionen zu erhalten. Gleichzeitig ist es etwas Besonderes, dass ich mit *slåttern* auftreten kann, die sonst niemand spielt. Darum glaube ich, dass die lokale Tradition noch ein gewisses Extra geben kann.

Interview 5

Interviewpartnerin: Studentin, im ersten Jahr Bachelor „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Aus Telemark. Spielt nur Hardangerfiedel.

Datum, Ort und Dauer: Montag 14. Mai 2018, nachmittags, in der Küche ihres Studentenwohnheimes, angeschlossen an den Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 12 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview in norwegischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Zum Unterschied zwischen dem Flötenunterricht als Kind und der späteren Wahl der Hardangerfiedel:

Als ich Flöte gelernt habe, da hatte ich kein Ziel und darum hatte ich auch irgendwann keine Lust mehr, aber das hast du ja mit der Hardangerfiedel, wenn du übst, um bei *kappleiker* spielen zu können.

Wie hat dein erster Hardangerfiedelunterricht ausgesehen?

Den ersten Unterricht hatte ich in der Kulturschule [vergleichbar mit unseren Musikschulen] bei Lars-Ingar Meyer Fjeld. Davor hatte ich schon eine Hardangerfiedel zu Hause und versuchte selbst mir Melodien beizubringen, die ich schön fand. Aber das hat nicht immer so ganz funktioniert, es hat zwar ähnlich geklungen, aber ich wollte vor allem auch den richtigen Takt lernen, den fand ich sehr ‚groovy‘ und dann habe ich mit regelmäßigem Unterricht angefangen. Ganz ruhig, er hat mir Finger für Finger gezeigt und das ging dann mit der Zeit immer besser. Man bekommt ein Gefühl dafür wo die Motive liegen. Teilweise finde ich es aber heute noch schwierig, wenn ich nur nach einer Aufnahme lernen soll, speziell wenn es um die richtigen Striche geht.

Wie sieht der Unterricht jetzt an der Universität in Rauland aus?

Mit Per Åsmund ist der Unterricht jetzt etwas anders, das war am Anfang ein schwieriger Übergang. Er ist sehr schnell und rast in der Stunde quasi durch den *slått*, das geht mir oft zu schnell. Darum filme ich ihn immer, damit ich die Finger und Bogenstriche sehen kann und dann versuche ich es mir danach selbst beizubringen. Aber ich merke, dass so, wie es vorher war, also dass ich immer einen Teil nach dem anderen gelernt habe, dass ich da weniger Probleme hatte. Jetzt muss ich viel mehr selber arbeiten, weil ich es nicht schaffe, den ganzen *slått* in der Stunde zu lernen. So ist es manchmal auch nicht ganz so einfach die Motivation für diese *slåtter* aufzubringen.

Hast du irgendwelche anderen Erinnerungstechniken?

Ich muss die *slåtter* einfach regelmäßig spielen. Es gibt einige, die ich vergessen habe und bei denen ich das Video wieder ansehen muss, um mich wieder an sie zu erinnern. Aber ich habe auch eine Liste auf dem Handy, wo ich alle Titel aufschreibe und wenn mich andere fragen, ob ich etwas vorspielen kann, dann schaue ich meistens auf die Liste und suche mir davon etwas aus. Manche hab ich schon wieder vergessen, aber andere setzen sich aus

irgendeinem Grund einfach viel besser. Und besonders die, die nicht in der gewöhnlichen Stimmung gespielt werden, merke ich mir besonders gut, ich weiß aber auch nicht warum das so ist. Die in der gewöhnlichen Stimmung vergesse ich am schnellsten, das ist schon sehr seltsam.

Siehst du es heute als einen Vorteil oder auch Nachteil, dass du nur noch nach Gehör spielst, obwohl du früher auch Musik nach Noten gelernt hast?

Nein, also es ist sicher super, wenn man mit Noten spielen kann und es gibt ja auch viele *slåtter*, die es nur noch in Form von Noten gibt, von denen es keine Aufnahmen gibt und dann ist es auch gut Noten zu verwenden, aber gleichzeitig kann auch nicht alles aufgeschrieben werden. Aber das ist ja eine ewige Diskussion, was besser ist. Aber ich bin Noten gegenüber sehr offen, aber benötige sie eigentlich gerade nicht wirklich, weil ich noch sehr abhängig von meinem Lehrer bin.

Ist es für dich selbst wichtig einen persönlichen Stil zu entwickeln oder in der Tradition zu spielen, in der du aufgewachsen bist?

Grundsätzlich möchte ich schon am liebsten die *slåtter* von dort lernen, wo ich herkomme, aber jetzt gerade ist es mehr so, dass wenn ich einen *slått* höre der mir gefällt, dann lerne ich diesen. Für mich spielt es also eigentlich nicht wirklich eine Rolle, wo die *slåtter* herkommen. Aber es kommt natürlich auch auf meine Lehrer an, da diese bisher alle von hier aus der Gegend sind, habe ich auch am meisten solche *slåtter* gelernt.

Und ein persönlicher Stil, das passiert einfach automatisch, denn es gibt niemanden, der genau gleich spielt. Ich habe schon von einigen gehört, die gesagt haben, dass ich meinen Lehrern ähnle und das sehe ich jetzt nicht als Nachteil, sie sind ja sehr gut. Meine Lehrer haben mir ja gezeigt, wie ich den Klang gestalten kann, darum finde ich es ziemlich naheliegend, dass die Musik dann vielleicht ähnlich klingt. Aber ein bisschen bleibt ja dennoch offen für eine persönliche Prägung. Und wenn es um die Form der *slåtter* geht, dann möchte ich diese aus Tinn [ihr Herkunftsort] nicht verändern oder umstellen, weil ich finde, dass sie so schön sind, wie sie sind. Bei anderen *slåttern* kann es aber schon sein, dass ich die Motive etwas umstelle oder austausche, aber es gibt auch *slåtter*, bei denen das eben viel einfach ist, als bei anderen. Das ist ganz unterschiedlich.

Interview 6

Interviewpartnerin: Lehramtsstudentin für Mathematik und Musik an der Universität in Oslo, aus Hardanger. Hardangerfiedel als Hauptinstrument.

Datum: am 03. April 2019, um 16:50 Uhr den Fragebogen zugesendet, am 03. April 2019, um 17:37 Uhr die Antworten erhalten.

Methode & Sprache: Fragebogen mit sechs offenen Fragen in norwegischer Sprache, als Word-Dokument über *facebook-Messenger* versendet, das Dokument wurde inklusive der betreffenden Antworten auf selbem Wege zurückgesendet. Eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Was sind deiner Meinung nach die Besonderheiten der norwegischen Volksmusik?

Persönlich, mündliche Tradition, Variation.

Wenn du neue slåtter nach Gehör lernst: Warum machst du das so und nicht beispielswiese mit Noten? Verwendest du manchmal auch Noten, Video- oder Tonaufnahmen, um neue slåtter zu lernen?

Als ich begonnen habe Hardangerfiedel zu spielen, lernte ich zuerst in dem ich meinen Lehrer nachgeahmt haben, also nach Gehör. Ich habe dann auch eine Art Griffsnotation bekommen, um zu wissen welchen Finger ich auf welche Saite setzen sollte, die Notenwerte verstand ich da aber noch nicht. Mein Lehrer hat die *slåtter* für mich auch eingespielt, so dass ich sie zu Hause üben konnte. Später bin ich von den Noten weg gegangen und bis jetzt ist es auch weiterhin so, dass ich am meisten nach Gehör lerne. Im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten habe ich manchmal Noten verwendet, um ein neues Stück zu lernen. Dazwischen verwende ich auch immer wieder Aufnahmen, um neue *slåtter* zu lernen.

Wie denkst du generell über den Gebrauch von Noten in der Volksmusik?

Ich denke es gibt positive und einige weniger positive Seiten beim Gebrauch von Noten. Ich kenne einige, die viele schöne *slåtter* gefunden haben, die nur weiter erhalten geblieben sind, weil sie aufgeschrieben wurden, ansonsten währen sie wohl verloren gegangen. In diesem Sinne ist es eine gute Art und Weise vieles von der Musik, die wir haben, zu bewahren.

Aber ich denke auch, dass man sich an den Noten zu sehr aufhängen kann? Dass die freie Deutung der Musik ein bisschen verschwindet?

Was charakterisiert für dich einen guten spelemann und Lehrer?

Als guter *spelemann* und Lehrer muss man ein guter Vermittler sein und Spielfreude ausstrahlen!

Wie wichtig ist ein persönlicher Stil für dich? Was bedeutet es für dich einen persönlichen Stil zu haben? Hast du das Gefühl, dass du einen persönlichen Stil hast?

Ich finde, dass ein persönlicher Stil viel davon ausmacht was die Volksmusik ist. Volksmusik ist die Musik des Volkes und das Volk besteht aus ganz vielen verschiedenen persönlichen Ausdrücken (*uttrykk*) und Interpretationen. Wenn es einen Stil gibt, den man besonders gerne mag, ist es erlaubt einige Stilzüge zu kopieren, so langes es natürlich bleibt, für den

der kopiert. Selbst habe ich in letzter Zeit vermehrt allein gespielt, darum glaube ich, dass ich einige eigene Interpretationen von *slåttern* entwickelt habe.

Hast du das Gefühl, dass du einer bestimmten Traditionslinie, bzw. einem lokalen Stil angehörst? Ist es für dich wichtig eine Traditionslinie zu repräsentieren?

Ich habe das Gefühl, dass ich einer bestimmten Tradition angehöre, da ich in einer Tradition aufgewachsen bin und in dieser *slåtter* gelernt habe. Ich habe auch *slåtter* aus anderen Traditionen gelernt, aber wenn ich Konzerte oder Wettbewerbe spiele, sind es immer *slåtter* aus meiner heimischen Tradition.

Interview 7

Interviewpartner: Student im zweiten Jahr Bachelor „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Aus Telemark. Spielt Hardangerfiedel, Maultrommel und Gitarre. Regelmäßige Teilnahme an *kappleiker* als Tänzer und Hardangerfiedel-Solist.

Datum: am 03. April 2019, um 16:47 Uhr den Fragebogen zugesendet, am 07. April 2019, um 16:18 Uhr die Antworten erhalten.

Methode und Sprache: Fragebogen mit sechs offenen Fragen, in norwegischer Sprache, als Word-Dokument über *facebook-Messenger* versendet, das Dokument wurde inklusive der betreffenden Antworten auf selbem Wege zurückgesendet. Eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Was sind deiner Meinung nach die Besonderheiten der norwegischen Volksmusik?

Variation, Improvisation innerhalb der *slåtter*-Form, mündliche Überlieferung, Mikrotonalität (‚*skeive toner*‘), asymmetrischer Takt/Rhythmus

Wenn du neue slåtter nach Gehör lernst: Warum machst du das so und nicht beispielswiese mit Noten? Verwendest du manchmal auch Noten, Video- oder Tonaufnahmen, um neue slåtter zu lernen?

Weil ich so von Anfang an unterrichtet wurde, in Verbindung mit der Volksmusik habe ich nie Noten gelernt.

Ich habe das Gefühl, dass das ein Teil der Tradition ist und dass man so lernen muss, wenn man den ganzen Gehalt der Musik erfahren will (zu Gründe der Präferenz).

Es geht um mehr, als nur die Musik zu lernen, auch der Hintergrund der Musik ist interessant und dazu ein Verhältnis aufzubauen. Das geht am besten, wenn man direkt von einem *spelemann* lernt.

Wie denkst du generell über den Gebrauch von Noten in der Volksmusik?

Ich denke sie können nützlich sein, aber dann muss man bereits ein Verhältnis zur Musik haben, so dass man ein Verständnis dafür hat, wie die Musik klingen soll. Die Noten geben ein Bild darüber wie es sein kann, aber zeigen nicht die ganze Wahrheit.

Man muss aufpassen, dass niedergeschriebene *slåtter* nicht an diese Form gebunden gesehen werden, sondern weiterhin variiert werden können. Die Noten müssen kein ‚Fazit‘ sein, die Musik muss einfach lebendig bleiben.

Was charakterisiert für dich einen guten spelemann und Lehrer?

Jemand, der ein gutes Verhältnis zu den *slåtter*-Formen, wie sie ursprünglich waren, hat, aber gleichzeitig auch keine Angst davor hat, zu variieren und die *slåtter* auf seine eigene Art zu interpretieren.

Jemand, der sich auch über das Verhältnis zwischen Musik und Tanz bewusst ist.

Wie wichtig ist ein persönlicher Stil für dich? Was bedeutet es für dich einen persönlichen Stil zu haben? Hast du das Gefühl, dass du einen persönlichen Stil hast?

Ich denke es ist wichtig einen persönlichen Stil zu haben, aber es ist auch etwas worüber man sich nicht zu viele Gedanken machen sollte, um ihn zu erschaffen. Der persönliche Stil soll als Resultat daraus entstehen, von wem man gelernt hat, worauf man selbst wert legt, wenn man Musik hört und worauf man selbst Wert in der Musik legen möchte (zum Beispiel die Ornamentik, Tonalität, Rhythmus, Asymmetrie, Klang usw.). Ich habe das Gefühl, dass der persönliche Stil ganz natürlich entstehen soll.

Ich weiß nicht ob ich auf diesem Niveau, welches ich gerade habe, einen so persönlichen Stil habe.

Hast du das Gefühl, dass du einer bestimmten Traditionslinie, bzw. einem lokalen Stil angehörst? Ist es für dich wichtig eine Traditionslinie zu repräsentieren?

Ich habe das Gefühl, dass ich generell der Tradition in Telemark angehöre, vielleicht noch mit dem Fokus auf Ost-Telemark.

Ich denke das wichtigste, wenn man eine Traditionslinie repräsentiert oder einer angehört, ist dass es dazu führt, dass du in die Tiefe der Musik gehst, im Gegensatz dazu, wenn du ein bisschen was aus verschiedenen Traditionen kannst. Es führt dazu, dass du ein tieferes Verständnis für genau diese Tradition bekommst. Ich denke, dass es wichtig ist, dass wir das so machen und die kleinen Variationen und Besonderheiten, die die Volksmusik so reich machen, bewahren.

Interview 8

Interviewpartnerin: Studierte ein Jahr lang „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Aus Telemark. Hardangerfiedel als Hauptinstrument. Rege Teilnahme an *kappleiker* als Tänzerin und Hardangerfiedel-Solistin. Unterrichtet bereits selbst Hardangerfiedel.

Datum: am 03. April 2019, um 16:47 Uhr den Fragebogen zugesendet, am 07. April 2019, um 23:22 Uhr die Antworten erhalten.

Methode und Sprache: Fragebogen mit sechs offenen Fragen, in norwegischer Sprache, als Word-Dokument über *facebook-Messenger* versendet, das Dokument wurde inklusive der betreffenden Antworten auf selbem Wege zurückgesendet. Eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Was sind deiner Meinung nach die Besonderheiten der norwegischen Volksmusik?

Die Besonderheit der Volksmusik ist für mich, dass sie dir eine Zugehörigkeit gibt. Wo man wohnt, hat man eine Tradition vor sich und es gibt viele Traditionsgebiete in ganz Norwegen. Es ist wichtig die Tradition zu bewahren. Und über viele Generationen wurde die Volksmusik in Norwegen durch die mündliche Tradierung weitergegeben, was dazu geführt hat, dass es viele Varianten und Variationen eines *slåtts*, eines Liedes oder eines Tanzes gibt. Eine Besonderheit ist auch die Hardangerfiedel, die eine norwegische Version der Violine ist und die *slåtter* Musik ist weit verbreitet.

Wenn du neue slåtter nach Gehör lernst: Warum machst du das so und nicht beispielswiese mit Noten? Verwendest du manchmal auch Noten, Video- oder Tonaufnahmen, um neue slåtter zu lernen?

Bevor ich nach Rauland kam, konnte ich keine Noten lesen, darum war es für mich ganz natürlich nach Gehör zu lernen. Die *slåtter* Musik ist individuell und beinhaltet viele verschiedene Varianten, welche man vielleicht nicht in den Noten findet, aber auf welche man achten sollte. Die Musik wird auf eine gewisse Weise lebendiger, wenn man sie nach Gehör lernt.

Wie denkst du generell über den Gebrauch von Noten in der Volksmusik?

Ein gutes Hilfsmittel um die *slåtter* Musik aufzubewahren oder alte *slåtter* wieder zu entdecken, welche vielleicht in Vergessenheit geraten sind. Werden vielleicht eher zu einem ‚Fazit‘, im Gegensatz zum Lernen nach Gehör, wo es etwas freier und nicht so fixiert ist.

Was charakterisiert für dich einen guten spelemann und Lehrer?

Ein guter *spelemann* ist jemand, der den Augenblick mit gutem Fluss, Takt, Variation, Feingefühl und Vorwärtsdrang ‚erfassen‘ kann, sowohl im *slått*, als auch als Erzähler.

Ein guter Lehrer ist jemand der darauf bedacht ist, die Tradition zu bewahren, in die man sich vertiefen möchte und die Tradition ernst nimmt und der jeden Einzelnen und seine individuellen Fähigkeiten sieht.

Wie wichtig ist ein persönlicher Stil für dich? Was bedeutet es für dich einen persönlichen Stil zu haben? Hast du das Gefühl, dass du einen persönlichen Stil hast?

Jeder hat seinen Stil und jeder hat ein oder mehrere Vorbilder, die dazu beitragen, dich als *spelemann* zu formen. Der persönliche Stil, einem *slått* eine eigene Persönlichkeit zu geben, das ist wichtig. Wenn es alle gleich machen würden, wäre die Musik doch sehr einseitig. Es ist wie beim Singen, jeder hat seine eigene Stimme. Ich habe meinen eigenen Stil, dadurch dass ich mir viele andere *spelemenn* anhöre und das mitnehme, das mir gefällt, zum Beispiel einen Griff von Hauk Buen oder Lars Ingar Meyer Fjell. Alle haben ihre eigenen Interpretationen, wenn sie spielen. Man wählt selbst wie man sich anhören möchte und wie man den *slått* vermitteln will.

Hast du das Gefühl, dass du einer bestimmten Traditionslinie, bzw. einem lokalen Stil angehörst? Ist es für dich wichtig eine Traditionslinie zu repräsentieren?

Ja, das Gefühl habe ich. Das hat aber auch viel damit zu tun wo man herkommt oder woran man interessiert ist. Beispielsweise kommt meine Familie aus Truddal und darum möchte ich mich in der Tuddal- und der Løndaltradition vertiefen. Wenn man aus Telemark kommt, dann spielt man diese Tradition. Dasselbe gilt für Valdres, Hallingdal usw. Dementsprechend ist das Gebiet, aus dem man kommt oder in dem man lebt, das Wichtigste. Aber es ist auch praktisch andere Traditionsformen zu lernen und sich nicht nur an eine einzige zu halten.

Interview 9

Interviewpartner: Studierte ein Jahr lang „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Aus Valdres. Rege Tätigkeit als Spielmann und Teilnehmer an *kappleiker*.

Datum: am 03. April 2019, um 16:47 Uhr den Fragebogen zugesendet, am 08.April 2019, um 23:25 Uhr die Antworten erhalten.

Methode & Sprache: Fragebogen mit sechs offenen Fragen, in norwegischer Sprache, als Word-Dokument über *facebook-Messenger* versendet, das Dokument wurde inklusive der betreffenden Antworten auf selbem Wege zurückgesendet. Eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Was sind deiner Meinung nach die Besonderheiten der norwegischen Volksmusik?

Die Besonderheiten in der norwegischen Volksmusik sind für mich der Respekt gegenüber der Tradition und das Interesse dafür, was in der Vergangenheit innerhalb der unterschiedlichen Traditionen gemacht wurde und wie sich diese entwickelt haben.

Wenn du neue slåtter nach Gehör lernst: Warum machst du das so und nicht beispielswiese mit Noten? Verwendest du manchmal auch Noten, Video- oder Tonaufnahmen, um neue slåtter zu lernen?

Ich lerne nach Gehör, mag das am liebsten. Das ist die Tradition und eine lebendigere Art sich die Musik anzueignen! Verwende selten Aufnahmen.

Wie denkst du generell über den Gebrauch von Noten in der Volksmusik?

Ich kann keine Noten lesen. Ich denke, dass die mündliche Tradierung die ‚richtigste‘ Art der Überlieferung in der Volksmusik ist, einfach ein Teil der Tradition.

Was charakterisiert für dich einen guten spelemann und Lehrer?

Ein guter *spelemann* und Lehrmeister hat ein breites Wissen über verschiedene Traditionen und kann dieses gut vermitteln. Wenn er oder sie ein guter Musiker [im Sinne von solistischen Auftritten] ist, ist das ein Bonus.

Hast du das Gefühl, dass du einer bestimmten Traditionslinie, bzw. einem lokalen Stil angehörst? Ist es für dich wichtig eine Traditionslinie zu repräsentieren?

Einen persönlichen Stil zu haben ist wichtig. Das sagt etwas darüber wer man ist und wo man herkommt, auf dieselbe Weise wie die Dialekte in der Sprache. Ich habe das Gefühl, dass ich das Spiel aus dem oberen Teil von Valdres repräsentiere.

6.2.2. Interviews mit norwegischen Studierenden, die andere Volksmusikinstrumente als Hardangerfiedel oder Violine als ihr Hauptinstrumente angeben

Interview 10

Interviewpartnerin: Studentin, im ersten Jahr Bachelor „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Aus Sogn og Fjordane, Westnorwegen. Volksmusikerfamilie. Akkordeon als Hauptinstrument und singt, spielte als Kind auch Hardangerfiedel.

Datum, Ort und Dauer: Sonntag 06. Mai 2018, mittags, im Pausenbereich des Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 15 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview in norwegischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Wie arbeitest du heute? Mit Noten, nach Gehör …?

Ich finde es auf beide Arten gut, weil wenn ich andere Musik spiele, dann kann ich mich technisch verbessern und dass ist dann auch ein Vorteil in der Volksmusik, dass ich mehr arrangieren kann, das ist ein Vorteil.

Ich nütze auch Noten in der Volksmusik, aber oft, weil sie arrangiert ist. Aber eigentlich mag ich es am liebsten nach Gehör zu lernen, wenn ich Volksmusik spiele, aber das ist nicht immer so einfach, darum ist es gut, wenn du beides kannst.

Ich verwende die Noten aber meistens eher als Kontrolle, um zu sehen, ob ich die richtigen Noten spiele. Wirklich lernen tu ich die Musik durch das Beobachten und Imitieren eines Lehrers.

Ich finde es ist leichter zu variieren, wenn man nach Gehör lernt.

Alleine geht es schneller nach Gehör, aber in der Gruppe spiele ich lieber mit Noten.

Gibt es auch Herausforderungen beim Lernen mit Noten?

Wenn man mit Noten spielt, ist die Gefahr, dass man sehr gebunden und abhängig vom Notentext wird. Für mich sind die Noten in der Volksmusik aber nichts heiliges, ich mag es auf meine eigene Art zu spielen und mache unterschiedliche Variationen, ohne richtig darüber nachzudenken.

Wenn ich allein bin, dann geht es schneller nach Gehör, bzw. mit Aufnahmen zu lernen, als mit Noten.

Hast du spezielle Techniken dir neue slåtter zu merken, wenn du keine Noten hast?

Ich mache immer Aufnahmen und versuche mir Muster auf dem Akkordeon vorzustellen: Vierecke, Dreiecke, Fingersätze, so dass es sich besser festigt. Aber ich muss den *slått* auch einfach sehr oft hören und wenn ich ihn am nächsten Tag nicht wiederhole, ist er wieder fast ganz weg.

Ich mag es am liebsten zuerst den ganzen *slått* zu hören und dann lerne ich Teil für Teil, aber wenn ich etwas arrangieren muss, dann mag ich es lieber mit Noten, weil es dann leichter geht eine Basslinie zu finden.

Was denkst du über die Vorbehalte der Volksmusikszene gegenüber dem Gebrauch von Noten?

Ich finde Noten als Erinnerungsstütze sehr gut, aber ich verstehe, dass die Volksmusikszene alles fürchtet das klassisch ist und Noten sind ja ein klassisches Phänomen. Aber es gibt ja viele *spelemenn*, die alt sind und nicht mehr im Land herumreisen können und etwas taub sind. Da finde ich es sehr gut, dass man in ein Archiv gehen kann und sich Noten ansehen kann und so lange man mit dem Genre gut vertraut ist und selbst gewisse Entscheidungen treffen kann ist es doch gut mit Noten zu spielen. Ich glaube sie haben eigentlich am meisten Angst vor einer Vermischung von Genres und dass die Volksmusik verschwindet.

Wie wichtig es für dich einen persönlichen Stil zu haben? Fühlst du dich einer Traditionslinie zugehörig?

Das schöne heute ist, dass du jede Tradition spielen kannst, die du möchtest. Aber wenn du bei *kappleiker* spielst, musst du wirklich eine bestimmte Tradition sehr genau studieren und in dieser spielen.

Ich bin ein bisschen lokalpatriotisch, weil es sonst niemanden gibt, der die Musik aus Flora spielt, darum habe ich das Gefühl, dass ich diese Musik spielen muss. Um für den Tanz zu spielen, ist es sehr praktisch *slåtter* aus Valdres, Telemark oder Nordland spielen zu können. Einfach ein weites Spektrum an Stücken zu haben. Aber das verlangt mehr Zeit, um die Musik zu verstehen, wenn man darin nicht so geübt ist. Es braucht mehr Zeit um in der Musik sicher zu werden. Aber du musst nicht notwendigerweise an einem Ort aufwachsen, um diese Musik spielen zu können.

Ich finde man hat eine extra Verantwortung für die Volksmusik aus der Gegend, aus der man kommt, aber man muss sie ja trotzdem nicht spielen, wenn sie einem nicht gefällt, aber man sollte sich auf jeden Fall einmal mit ihr auseinandersetzen. Ich finde es gut nicht nur in den bekanntesten Traditionen zu spielen, wie die aus Telemark, dann wird es ein bisschen einseitig.

Interview 11

Interviewpartner: Student, im ersten Jahr Bachelor „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Stammt aus Südwestnorwegen. Hat bereits einen Bachelor in Musikwissenschaft von der Universität in Oslo. Sehr interessiert an Jazz und Neuer Musik. Spielt Akkordeon und Klavier.

Datum, Ort und Dauer: Sonntag 06. Mai 2018, nachmittags, in einem Übungsraum am Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 7 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview in norwegischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Wie hat dein erster Unterricht ausgesehen?

Ich habe sehr früh gelernt nach beidem zu spielen, also mit Noten und nach Gehör und fand beides sehr gut.

Wie ist es heute?

Es ist eine Mischung, aber schon sehr viel nach Gehör. Ich verstehe die Dinge mittlerweile sehr schnell, aber ich versuche auch Hardangerfiedelnoten zu nehmen und diese auf dem Akkordeon zu spielen, das wird dann natürlich anders als das Original. Bevor ich begonnen habe Volksmusik zu spielen, habe ich Jazzklavier gespielt und da ging schon vieles nach Gehör.

Hast du eine Präferenz? Magst du eine bestimmte Unterrichtsmethode mehr als die andere?

Es kommt ein bisschen darauf an. Oft ist es gut, mit Noten zu beginnen, so sehe ich visuell was ich spielen soll und ich verstehe die Dinge schnell, in Kombination mit dem Gehör. Das Notenbild zu haben, hilft sehr am Anfang, aber man muss das ja zu einem gewissen Zeitpunkt weglegen und dann kann ich mich eigentlich mehr auf das rein phrasierungsmäßige konzentrieren. Also ich mag es, mit Noten zu beginnen, aber das Ziel ist es immer, schlussendlich alles auswendig spielen zu können.

Hast du bestimmte Techniken dir die slåtter zu merken?

Ein Lehrer hat uns einmal eine Technik gezeigt, die ich aber nicht ganz konsequent befolge. Es funktioniert ungefähr so, dass ich mir den Beginn, die ersten zwei bis drei Töne merke. Danach gehe ich durch das Stück und versuche mir alle anderen Töne zu merken, aber nur die Töne, ohne Rhythmus und wo sie innerhalb der Skala liegen und welchen Finger du auf dem Instrument dafür brauchst – ich gehe durch alle Kategorien. So merke ich mir den *slått* am besten.

Ich schreibe die *slåtter* auch auf, besonders die, die etwas speziell sind. Das ist wichtig für mich.

Ich verwende zwar Aufnahmen von anderen, nehme selbst aber nichts auf.

Was denkst du generell über den Gebrauch von Noten in der Volksmusik und dem Problem der Verschriftlichung?

Ich finde es funktioniert gut Noten in der Volksmusik zu verwenden. Ich glaube das es möglich ist.

Ist es für dich wichtig einen persönlichen Stil zu haben? Spielst in einer Tradition?

Nein, überhaupt nicht. Vorher hatte ich keine Verbindung zur Volksmusik. Ich fühle mich sehr frei und kann einfach alles spielen. Ich denke nicht viel über einen persönlichen Stil nach, das kommt mit der Zeit.

Interview 12

Interviewpartnerin: Studentin, im ersten Jahr Bachelor „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Aus Hordaland, Mittel-West-Norwegen. *Torader,* als Hauptinstrument, spielt aber auch Hardangerfiedel. Unterrichtet bereits selbst.

Datum, Ort und Dauer: Montag den 07. Mai 2018, in einem Übungsraum am Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 10 Minuten, Interview wurde nach ca. sechs Minuten durch einen Feueralarm unterbrochen, kurz darauf jedoch vorgesetzt.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview in norwegischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder,* eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Wie verwendest du Noten?

Ich benütze Noten, bzw. eine Griffschrift um mir das Gelernte zu merken.

Ich lerne zwar das meiste nach Gehör, aber ich transkribiere auch *slåtter,* die ich Lust habe zu lernen und arrangiere sie dann auch schriftlich für mein Instrument.

Wie wählst du die Stücke aus, die du lernen möchtest?

Ich möchte auch Stücke für Hardangerfiedel lernen, weil ich das Gefühl habe, dass die *gammeldans* Literatur für Akkordeon nicht immer so schön ist. Aber es ist hier schwierig die gleiche Ornamentik und Phrasierung zu finden.

Wie sieht der Lernprozess aus, wenn du ein neues Stück lernst?

Ich höre mir oft Aufnahmen an und arrangiere diese dann selbst.

Was sind die Unterschiede beim Lernen von torader und Hardangerfiedel?

Beim Akkordeon beobachte ich die Finger meiner Lehrerin oder meines Lehrers, welche Knöpfe er oder sie drückt und versuche mir eine Art Knopfmuster vorzustellen, ist es eher ein ‚L‘ oder ein Viereck oder solche Dinge, aber auf der Hardangerfiedel liegen die Töne ja nebeneinander und da ist es so, wenn ich nur den Klang höre, schaffe ich es nicht so ganz, diesen mit den Tönen zu verbinden. Ich muss da eher eine Zahl wissen, ist es nun der erste Finger oder ein anderer. Dann wird es automatisch viel leichter zu lernen.

Was denkst du über den Gebrauch von Noten in der Volksmusik?

Ich denke auch, dass man nicht alles niederschreiben kann, also man kann schon, aber das wird dann viel zu kompliziert, als dass man diese Noten dann gebrauchen könnte. Wenn du dich in einer Tradition gut auskennst, dann kannst du Noten als Hilfsmittel verwenden, wenn du auf eine gewisse Weise weißt, wie es sich anhören soll. Ich finde nicht, dass wir so skeptisch sein müssen, wie es viele sind. Man muss sich einfach bewusst sein, dass nicht alles in den Noten steht und dass du dein Ohr, dass du für die Volksmusik hast, selbst gebrauchen musst.

Wie merkst du dir die slåtter, die du schon gelernt hast?

Ich schreibe mir die Titel aller *slåtter* auf, die ich gelernt habe, einige habe ich als Noten, jetzt mache ich immer Aufnahmen, und wenn das Stück sehr kompliziert ist, filme ich auch. Aber ich verwende teilweise auch nur Aufnahmen, um neue *slåtter* zu lernen.

Ist es für dich wichtig einen persönlichen Stil zu haben?

Für mich ist es heute wichtig einen persönlichen Stil zu haben. Früher war es mehr so, dass ich so gut wie mein Lehrer sein wollte. Da haben die Leute auch gesagt, dass man hört, bei wem ich lerne, aber seit ich nicht mehr länger nur einen fixen Lehrer habe, merke ich, dass ich versuchen muss meinen eigenen Ausdruck zu haben. So wird man automatisch viel authentischer.

Hast du das Gefühl, dass du einer bestimmten Tradition angehörst?

Ich habe eigentlich nicht das Gefühl, dass ich zu einer geografischen Tradition zugehörig bin, denn in Hardanger ist die Hardangerfiedel das Traditionsinstrument. Ich glaube es gibt viele die *torader* spielen, die in dieser Situation sind. Man hat an vielen Orten nicht wirklich eine starke Traditionsgrundlage. Das hat zur Folge, dass ich das Gefühl habe, dass ich eigentlich spielen kann was ich will. Es macht nichts, wenn ich etwas aus Valdres oder Telemark spiele, wenn ich es so spiele, wie es für sie richtig scheint. Aber in letzter Zeit habe ich darüber nachgedacht, dass es doch interessant wäre ein bisschen davon zu lernen, was sie in der Region, aus der ich komme auf der Hardangerfiedel spielen. Ich bin jetzt mehr interessiert an diesen Stücken und finde sie schön, aber das ist nicht unbedingt so, weil ich von dort komme. Ich finde ja auch, dass die Tradition in Gudbrandsdal ebenso schön ist, aber ich komme ja nicht aus Gudbrandsdal. Das ist also mehr ein persönliches Interesse.

Interview 13

Interviewpartnerin: Studentin an der Ole Bull Akademie in Bergen, derzeit auf Auslandssemester in Newcastle, GB. Aus Hardanger. *Torader* als Hauptinstrument.

Datum: am 03. April 2019, um 16:50 Uhr den Fragebogen zugesendet, am 05. April 2019, um 12:25 Uhr die Antworten erhalten.

Methode und Sprache: Fragebogen mit sechs offenen Fragen in norwegischer Sprache, als Word-Dokument über *facebook-Messenger* versendet, das Dokument wurde inklusive der betreffenden Antworten auf selbem Wege zurückgesendet. Eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Was sind deiner Meinung nach die Besonderheiten der norwegischen Volksmusik?

Ich würde sagen in der Musik selbst sind es der Takt (symmetrischer/asymmetrischer Dreiertakt), die Tonalität (viertel- bzw. dreiviertel-Tonabstände und der oftmalige Gebrauch der lydischen Skala), die Form der *slåtter* (z.B. die ‚Hardangerfiedelform' bei der die Anzahl und Länge der Teile variiert) und die Ornamente (besonders die Triller und ähnliches auf der Hardangerfiedel und der Gebrauch eines Borduns) sind wichtige Besonderheiten in der norwegischen Volksmusik.

Die *kappleiker* und die starke Solotradition würde ich auch als sehr typisch für die Volksmusik in Norwegen bezeichnen.

Wenn du neue slåtter nach Gehör lernst: Warum machst du das so und nicht beispielswiese mit Noten? Verwendest du manchmal auch Noten, Video- oder Tonaufnahmen, um neue slåtter zu lernen?

Ja, ich lerne absolut am meisten nach Gehör, einfach weil ich damit aufgewachsen bin. Ganz am Anfang, als ich als Neunjährige zu spielen begonnen habe, da habe ich Akkordeonnoten bekommen, die ein eigenes Tabulatursystem hatten, aber dann bin ich schnell dazu über gegangen nur nach Gehör und durch Imitation zu lernen. ‚Gewöhnliche' Noten habe ich erst später gelernt, als ich an der Ole Bull Akademie zu studieren begonnen habe, aber ich bevorzuge es nach wie vor *slåtter* nach Gehör zu lernen, einfach weil es viel schneller geht! (Und ich mir den *slått* besser merke.)

Wenn ich in Notenbüchern nach neuen *slåttern* suche, komme ich natürlich nicht darum herum Noten zu lesen, und dann ist es auch sehr gut, dass ich Noten lesen kann. Ich verwende oft Tonaufnahmen, wenn ich einen *slått* lernen will, aber kein ‚Lehrmeister' an Ort und Stelle ist, und ich filme oft die linke Hand eines Akkordeonisten, um den Bass richtig zu lernen. Die Bassakkorde können oft schwierig sein, genau herauszuhören, wenn man nur eine Tonaufnahme hat.

Wie denkst du generell über den Gebrauch von Noten in der Volksmusik?

Ich denke, dass Noten generell ein gutes Hilfsmittel sein können, aber das gehörsbasierte Lernen ist am wichtigsten. Wenn man einen *slått* transkribiert, besteht die Gefahr, dass der *slått* statisch wird und dass man glaubt, dass nur noch die niedergeschriebene Form, die

‚richtige' Form ist, obwohl die Variation einer der Grundfaktoren in einer lebenden Tradition ist!!

Wenn ich selbst unterrichte, wünsche ich mir, die Stücke nur nach Gehör weiter geben zu können und teilweise durch *torader*-Noten, für die, die mit so einem Hilfsmittel etwas anfangen können. Jungen Schülerinnen und Schülern möchte ich gerne eine grundlegende Kenntnis in ‚gewöhnlicher' Notation vermitteln, so dass sie einfacher mit anderen Musikern kommunizieren können und sich *slåtter* durch Noten aneignen können, wenn es notwendig ist. (Und nicht völlig hilflos sind, so wie ich es oftmals selbst war!)

Was charakterisiert für dich einen guten spelemann und Lehrer?

Ich denke, dass ein guter *spelemann* und ein guter Lehrer zwei unterschiedliche Dinge sind und dass jemand ein guter *spelemann* sein kann, ohne ein guter Lehrer zu sein und umgekehrt. Ich finde, dass ein Lehrmeister ein guter Pädagoge (was nicht unbedingt bedeutet, dass er eine pädagogische Ausbildung haben muss) und inspirierend, respektvoll, geduldig, positiv und engagiert sein soll und individuell auf die einzelnen Schüler eingeht und sich auf ihr Niveau anpasst.

Wie wichtig ist ein persönlicher Stil für dich? Was bedeutet es für dich einen persönlichen Stil zu haben? Hast du das Gefühl, dass du einen persönlichen Stil hast?

Das finde ich ist eine interessante Frage, weil soll man einen bestimmten Spielstil/Person kopieren, weil man seinen/ihren Stil besonders gut findet oder soll man das Gewicht auf eine eigene Spielweise legen? Ich für meinen Teil wünsche mir, meinen eigenen persönlichen Stil zu schaffen. Dieser soll aber seinen Ursprung in der Tradition haben und diese auf eine respektvolle Art weiterführen. Wenn Leute mich spielen hören, dann wünsche ich mir, dass sie sagen können ‚Das hier ist Ingrid, die gerade spielt' und nicht einfach ‚hier ist jemand der *torader* spielt'. Mein Ziel ist es das beste von allen meinen Lehrern mitzunehmen und daraus meinen eigenen Stil zu entwickeln.

Hast du das Gefühl, dass du einer bestimmten Traditionslinie, bzw. einem lokalen Stil angehörst? Ist es für dich wichtig eine Traditionslinie zu repräsentieren?

Während meiner Studienzeit an der Ole Bull Akademie habe ich mich generell in die Hardangerfiedeltradition aus meiner Heimatregion Hardanger vertieft und mich speziell mit der Musik aus meiner Kommune Kvam Herad beschäftigt. Bevor ich zu studieren begonnen habe, hatte ich kein besonderes Verhältnis zu meiner eigenen Tradition, da es auf dem Akkordeon auch nicht wirklich richtige Traditionen gibt. Erst hier durch das Studium habe ich mich richtig mit der Musik- und Gesangstradition in Hardanger auseinandergesetzt und ich habe viel damit gearbeitet, diese auf das Akkordeon zu übertragen. Ich hatte unter anderem Alexander Røynstrand (Hardangerfiedel) als Lehrer. Vielleicht ist es möglich, mich in einer Traditionslinie nach ihm zu sehen? Alexander kommt aus einer starken Traditionslinie mit Hardangerfiedelspielern aus Granvin und er kann seine *slåtter* weit in die Vergangenheit, über viele Stationen zurückverfolgen. *Toradaren* hat eine gebrochene Tradition (außerhalb von Hallingdal und in Teilen von Gudbrandsal und Valdres) und darum ist es schwierig richtige Traditionslinien für *torader* zu finden. Viele meiner Lehrer hatten Tom Willy Rustad als Lehrer und ich hatte ihn selbst auch. Vielleicht spiele ich auch in einer Tradition nach

ihm? Wenn mich Leute als ‚Traditionsbewahrer' bezeichnen möchten und mich in einer Traditionslinie, egal ob Hardangerfiedel oder Akkordeon, verortet sehen, empfinde ich das als große Ehre und versuche meine Arbeit mit großem Respekt zu machen!

6.2.3. Interviews mit Lehrenden an der Universität in Rauland

Die folgenden drei Interviews mit Lehrenden der Universität in Rauland habe ich, im Gegensatz zu den Interviews mit den Studierenden, nicht anonymisiert. Die drei Personen stellen Institutionen ihres Faches dar und sind meiner Ansicht nach durch ihre Aussagen leicht wiederzuerkennen. Nicht zuletzt, da sich viele ihrer in den Interviews getätigten Aussagen, mit denen in ihren Publikationen zu findenden, decken.

An dieser Stelle möchte ich auch etwas zur norwegischen Sprache und meiner Wahl diese zu übersetzen allgemein sagen. Im Norwegischen wird seit einigen Jahrzehnten auf eine Höflichkeitsform, gemäß dem „Sie" im Deutschen verzichtet. Alle Personen, unabhängig von Alter und Stand werden per du und dem Vornamen angesprochen, einer Redensart zufolge auch der König. Dementsprechend war ich im Dialog mit den Lehrenden auch per du und habe sie mit ihren Vornamen angesprochen. Da diese Art der Kommunikation zwischen einer Studentin und einer Lehrperson im Deutschen jedoch nicht üblich ist, habe ich in den Übersetzungen auch darauf verzichtet. Auf Deutsch induziert die Verwendung des „du" eine persönliche, freundschaftliche Verbindung, wohingegen das „Sie", besonders auf universitärer Ebene, eine Abgrenzung zwischen hierarchischen Ebenen darstellt und als eine Frage des Respekts betrachtet wird. In der norwegischen Gesellschaft herrschen grundsätzlich sehr flache Hierarchien und besonders an der Universität in Rauland war das Verhältnis zwischen den Lehrenden und den Studierenden sehr kollegial, wenn gleich nicht weniger respektvoll.

Interview 14

Interviewpartnerin: Ragnhild Knudsen, Lehrende am Campus Rauland der USN und aktive Musikerin. Hat klassische Violine und Bratsche, sowie Pädagogik an der Musikhochschule in Oslo und dem Musikkonservatorium in Bergen studiert, ist erst später durch das *spelemannslag* Seljord mit Volksmusik in Kontakt gekommen. Regelmäßige Auftritte und CD Einspielungen mit dem Volksmusikensemble *Glima*. Ursprünglich aus Oslo, lebt jedoch seit langem in Seljord. Aktive Publikationstätigkeit.

Datum, Ort und Dauer: Mittwoch 02. Mai 2018, nachmittags, in einem Unterrichtsraum am Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 27 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Experteninterview in norwegischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Wie hat Ihr erster Instrumentalunterricht ausgesehen?

Bei meinem Violinlehrer spielte ich mit Noten, aber zu Hause spielte ich zum Spaß auch ohne, einfach Dinge die ich hörte und mochte. Am Konservatorium mussten wir dann sehr viel auswendig spielen, gelernt haben wir die Stücke aber immer mit Noten. Es ist mir aber nicht schwer gefallen auswendig zu spielen.

Wie sieht die Arbeit mit Ihrem Trio Glima aus, wie erarbeiten Sie sich neue Stücke?

Ich arrangiere das meiste, teilweise notiere ich die Stimmen, aber nicht immer. Bei Konzerten spielen wir immer auswendig und auch beim Üben legen wir die Noten immer sehr schnell beiseite.

Ich habe das Gefühl wir fokussieren uns auf die wesentlichen Dinge viel schneller, wenn wir keine Noten haben, dass wir viel besser auf einander und die Nuancen hören können.

Erzählte von sich aus weiter…

Als ich nach Seljord gekommen bin und Hardangerfiedel zu spielen begonnen habe, war ein Mann Leiter des *spelemannslag* und er spielte auch Violine im Rundfunkorchester in Oslo. Und er ist mit Noten gekommen und ich habe die Noten für einen *springar* bekommen, aber das hörte sich nicht wie ein *springar* an, als ich diese spielte. Ich verstand nicht wie ich spielen sollte. Für mich war die einzige Möglichkeit den Stil zu verstehen die Noten weg zu legen.

Auch ein starkes Erlebnis: Wenn ich Noten habe versuche ich nicht mir diese zu merken. Weil dann weiß ich, dass ich immer auf die Noten sehen kann, weil ich weiß, dass die Noten immer da sind. Um den Stil zu erfassen war es für mich daher absolut notwendig die Noten weg zu legen.

Wenn man Noten hat, nimmt man die Musik oft als ein fertiges Kunstwerk war. Aber wenn es sich um eine mündliche Tradition handelt, wenn man die ersten *slåtter* gemeistert hat, dann versteht man wie man diese variieren kann. Man kann eine Sache zehn Mal ein bisschen unterschiedlich spielen oder die Musik auf eine andere Weise gebrauchen, weil es gibt keinen Mozart, der gesagt hat, dass es so sein soll, nein es ist mündlich, ich kann es so machen wie ich will. Aber natürlich muss man diese Sprache zuerst lernen und sich in der Kultur zurechtfinden. Und hier sind sicher auch einige, die sagen werden, so ist das nicht ganz richtig. Du hast ja auch immer so etwas wie eine Definitionsmacht; jemanden der steuert was richtig ist.

Wie haben Sie die ersten slåtter gelernt?

Neben dem Studium in Oslo hatte ich Glück und konnte erst einige Jahre direkt von Tarjei Romtveit lernen und dann besuchte ich noch eine alte Dame, Torbjørg Ås Skravali und lernte viele *slåtter* aus ihrem Repertoire.

Im *spelemannslag* in Seljord hatten wir Aufnahmen, die alle versuchen mussten zu lernen. Ich erinnere mich, dass einige dachten, dass ich das sicher so gut spielen würde, weil ich ja Noten lesen konnte. Es gab Spielleute, die viel besser waren als ich, die aber wollten, dass ich ihnen einen *slått* beibrachte, weil ich ja Noten lesen konnte. Für mich war das aber ganz

falsch, für mich war es am effektivsten ganz ohne Noten *slåtter* zu lernen. Um den ersten *springar* zu lernen brauchte ich vier Monate.

Wie fixieren Sie ihr Repertoire? Machen Sie Aufnahmen, schreiben Sie Dinge auf?

Ich finde es ist das Beste Aufnahmen zu machen und nur wenig niederzuschreiben. Ich versuche meine Schüler dazu zu bringen, sich verschiedene Einspielungen anzuhören, damit sie unterschiedliche Interpretationen hören, denn ich bin selber noch ganz neu, spiele erst seit 27 Jahren Hardangerfiedel.

Für junge Schüler mache ich CDs mit denen sie üben können, denn nicht alle haben ein Smartphone. Ich und eine andere, mit der ich gemeinsam unterrichtet habe, wir haben 52 *slåtter* eingespielt, ganz einfache mit nur leeren Saiten und dann immer schwerere.

In welchem Ausmaß nützen Sie heute Noten im Unterricht?

Einige Male hatte ich Schüler mit klassischem Hintergrund und da dachte ich, dass es wichtig ist, dass sie zu Beginn keine Noten nutzen. Manchmal haben sie Noten bekommen, wenn sie den *slått* konnten.

In Gehörbildung und Musiktheorie, da denke ich, dass die Schüler ohne Erfahrung mit Noten, verstehen, dass Noten für sie in unterschiedlichen Zusammenhängen von Nutzen sein können. Aber das ist auch ein wenig zweischneidig: Auf der einen Seite denke ich, dass es am besten ist ohne Noten zu lernen, aber ich denke auch, dass es falsch ist zu sagen, dass die Noten etwas kaputt machen. Ich kann jetzt sehr gut entsprechend einem Stil nach Noten spielen, aber vor zwanzig Jahren konnte ich das nicht. Aber ich denke, dass sie ein nützliches Hilfsmittel sind.

Wie sieht der Unterricht mit sehr jungen Schülern aus?

Am Anfang beginnen alle mit Violine und bekommen auch sehr vereinfachte Noten. Nach einem Jahr können sie wählen, ob sie mit Hardangerfiedel weitermachen möchten und dann ist der Unterricht nur noch nach Gehör. Aber ich finde es eigentlich schade, dass ich keine Zeit habe ihnen beides zu lernen, wenn sie dann 14, 15 Jahre alt sind denke ich mir oft, dass es gut wäre, wenn sie auch Noten lesen könnten. Mit den Violinschülern spiele ich auch manchmal nur nach Gehör, weil ich finde, dass sie dann besser auf ihren Ton hören.

Ich denke diese 14, 15-jährigen hätten dann auch Freude daran nach Noten zu spielen. Aber es ist einfach zweischneidig. Einerseits habe ich großes Verständnis dafür, dass man diese mündliche Überlieferungsform weiterführen soll, aber vielen von ihnen wurde auch vermitteln, dass die Noten etwas Gefährliches sind und das ist so schade, weil wir haben sieben große Bände mit hunderten von schönen *slåttern*. Und ich glaube es gibt sehr viele, sehr gute *slåtter*, die nicht gespielt werden, weil sich die Spielleute denken, ‚nein, wir sollen nicht nach Noten lernen!'. Aber es ist schwierig. Wenn zu viele Noten verwendet werden, dann gibt es schnell eine ‚richtige' Version eines *slåtts* und damit zerstörst du die Vielfalt. Genauso wie es passiert ist als Asbjørnson und Moe die norwegischen Märchen aufgeschrieben haben. Da gab es plötzlich eine richtige Form und nicht mehr länger eine mündliche Tradition, die sich von Ort zu Ort und Familie zu Familie unterscheidet.

Haben Sie sich beim Lernen neuer slåtter manchmal Noten gewünscht?

Für mich hat es nicht am längsten gedauert die richtigen Töne zu finden, sondern den richtigen Stil. Das dauert sehr lange, aber gleichzeitig waren die ersten Stücke natürlich sehr schwer. Aber ich denke das ist wie, wenn man eine neue Sprache lernt, das dauert einfach sehr lange, denke ich. Ich denke über die Volksmusik wie über eine Sprache, mit all ihren Nuancen, die es gibt.

Verwenden Sie selbst die großen slåtter Sammlungen?

Viel zu wenig, aber manchmal verwende ich sie in der Gehörbildung und lasse die Studenten die Hardangerfiedelstimme singen. Die einen die Melodie und die anderen die Bordunsaiten, damit sie ein Verständnis dafür bekommen, wie die *slåtter* niedergeschrieben werden. Wenn ich in Pension bin, kann ich mich dann hinsetzen und die *slåtter* aus den Sammlungen lernen. Vorläufig denke ich, dass ich auf eine gewisse Weise, genug in meinem Repertoire habe, ich wende nicht mehr so viel Zeit auf, neue *slåtter* zu lernen.

Was für einen Stellenwert hat es für Sie einen persönlichen Stil zu haben? Und fühlen Sie sich zugehörig zu einer bestimmten Tradition?

Ich denke, dass ich in der Tradition des *telemarkspil* spiele, da ich *slåtter* aus Seljord und Rauland spiele. Wir haben ein so genanntes *vesttelemark stor spelemanslag*, weil sich viele *spelemannslag* nicht mehr so oft treffen, aber es trotzdem einige gibt, die finden, dass es schön ist zusammenzukommen. Dort spielen wir die *slåtter*, bei denen alle mitkommen und diese *slåtter* sind ja gewandert in Westtelemark – Seljord hat von Rauland gelernt usw., so dass man das heute als eine Region bezeichnen kann. Aber ich würde sagen, dass ich im Telemarkstil spiele. Ich denke, dass das ein sehr begrenztes Gebiet ist, aber ich wollte nie ein großer Solist sein und den *landskappleik* gewinnen, ich werde sehr nervös. Ich habe zwar einige Male *landskappleik* gespielt, aber mir macht das Musizieren in der Gruppe mehr Spaß.

Haben Sie das Gefühl, dass es für die Studenten heute wichtig ist einer Tradition anzugehören oder ist das eher ein altmodisches Denken?

Nein, ich denke, dass es heute nach wie vor für viele wichtig ist, wir haben ja einige, denen es sehr wichtig ist, den Gedanken an eine Tradition weiter zu pflegen. Es ist nicht so, dass sie an einem Tag *slåtter* aus Valdres spielen und am nächsten von wo anders. Sie spielen wirklich in einer Tradition und genau da ist heute auch ein bisschen die Diskussion. Wir können die Tradition ja quasi selbst wählen – ich bin aus Oslo, aber spiele Musik aus Seljord, kann aber auch *slåtter* aus Westnorwegen. Aber wir hatten diese Diskussion mit den Studenten hier, dass wir gerne möchten, dass sie sich in einer Tradition vertiefen, entweder in dieser, aus der sie kommen, oder sie wählen eine andere. Aber es gibt jetzt auch einige, die viele verschiedene Sachen spielen und mischen, das ergibt so einen ‚post-modernen Mix'. Manchmal wird das dann sehr als eine Sache der Identität gesehen.

Ich hatte eine junge Schülerin, die sehr begabt war und das Gefühl hatte, dass ich so richtig im Seljordstil spiele, sie hatte das ja von mir gelernt, aber ich bin ja aus Oslo. Sie ist in Seljord aufgewachsen, aber hat immer von mir gelernt. Ich weiß nicht ob das dann ganz richtig ist zu sagen, dass das was ich mache das ‚richtige' *seljordspil* ist.

Ich denke Identität ist etwas das wir im Laufe der Zeit erschaffen und die Kultur- und Traditionsunterschiede sind etwas, dass wir weiter mitnehmen und irgendwann glauben wir dann, dass es so schon immer gewesen ist. Aber ich denke nicht, dass es immer schon so war.

Interview 15

Interviewpartner: Per Åsmund Omholt, Lehrt am Campus Rauland der USN Hardangerfiedel und Musiktheorie. Aktiver *spelemann* im *falkeriset spelemannslag*. Aus Südnorwegen. Spielt Violine und Hardangerfiedel. Aktive Publikationstätigkeit.

Datum, Ort und Dauer: Dienstag 08. Mai 2018, in seinem Büro am Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 14 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Experteninterview in norwegischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Wann begannen Sie ein Streichinstrument zu lernen?

Ich habe ja zuerst Kornett und Posaune gespielt und erst mit ungefähr 25 Jahren mit Violine begonnen. Zu dieser Zeit war ich sehr neugierig auf das Volksmusikgenre und hab selbst die Initiative ergriffen um einen Lehrer zu finden, der mir das lernen konnte. Mit ihm habe ich dann nur nach Gehör gearbeitet, weil das einfach ganz natürlich war, es auf diese alte Weise zu lernen.

Sie haben zuvor immer mit Noten gespielt, diese haben Ihnen nicht gefehlt?

Nein, daran habe ich eigentlich nie gedacht. Ich war es auch gewohnt abzuwechseln, weil ich sehr viel verschiedene Musik gespielt habe – Tanzorchester, Revue Musik – manchmal haben wir da Noten verwendet, aber vieles passierte da bereits nach Gehör. Daher war ich es bereits gewohnt Musik nach Gehör zu lernen.

Wie haben Sie sich Ihr Repertoire gemerkt?

Ich hatte meistens Aufnahmen.

Ich versuche immer die Struktur der Motive zu verstehen. Ich kann nicht sicher sagen, dass ich das am Anfang auch schon so gemacht habe, aber ich denke es ist zentral die Struktur der Musik und der Motive zu verstehen.

Lernen Sie heute immer noch neue slåtter? Und wenn ja, wie?

Ja, mittlerweile lerne ich nicht mehr so viele neue, aber wenn dann meistens nach Aufnahmen oder Noten oder am besten einer Kombination aus beidem. Das ist denke ich eine sehr gute Kombination. Aber ich merke auch sehr deutlich, dass wenn ich versuche *slåtter* nach Noten zu lernen, dann ist es schwierig sich diese zu merken. Es ist viel leichter sich einen *slått* zu merken, wenn du ihn von einer anderen Person lernst, weil dann spricht man über die Musik. Besonders wenn der Lehrer ein guter Pädagoge ist und den *slått* gut strukturiert und aufteilt, dann lernst du und merkst dir die Musik wirklich.

Wenn du mit einer Aufnahme lernst, dann musst du diese wiederholen und wiederholen und wiederholen. Das ist auch eine Möglichkeit, die Musik zu erfassen, aber mit Noten, da braucht es einfach länger, bis sich die Musik festigt.

Was denken Sie als Lehrer über die Skepsis gegenüber dem Gebrauch von Noten in der Volksmusik und dem Problem der Transkription?

Man muss sich bewusst sein, was für Begrenzungen das Notensystem hat, aber wenn man sich darüber bewusst ist, dann funktionieren Noten sehr gut. Ich denke, dass sehr viel Wertvolles niedergeschrieben wurde, die Sammlungen, die wir heute haben, sind eine Schatzkammer, aus denen sehr viel zu holen ist. Also es ist wirklich ein Vorteil, die Noten verwenden zu können, aber man muss die Musik bereits im Vorhinein ‚können', man muss wissen was die Noten für Schwachstellen haben, man muss das Genre wirklich kennen und hier geht es sowohl um die Tonalität und den Rhythmus, aber auch um die Form, Struktur und Variabilität der Musik. Das kann schwierig sein mit Noten, weil man weiß nicht genau in welchem Grad du die Form z.B. variieren darfst und sollst, das weiß man nicht sicher, aber ich denke auch über die *slåtter* Musik, dass du so viel Freiheit hast, dass du das selbst entscheiden kannst. Ich denke es ist ein großer Vorteil Noten zu können, aber man muss die Begrenzungen des Systems kennen.

Wie sieht der Unterricht aus, wenn Sie unterrichten? Verwenden Sie da Noten?

Sehr, sehr selten. In manchen Fällen, wenn der Student Noten lesen kann, dann können die Noten eine Merkhilfe sein, oder dass man Dinge anhand des Notenbilds diskutieren kann, aber zu mindestens 90% ist der Unterricht nur nach Gehör. Und die meisten Studenten machen dann Aufnahmen oder filmen sogar. Es sind mehr und mehr die filmen, was ja auch ein Vorteil ist, weil so kann man die Striche und solche Dinge noch besser sehen.

In der Musiktheorie verwenden Sie aber Noten?

Ja, das musst du fast. Es ist sehr schwierig ohne Noten über Musiktheorie zu sprechen. Aber es ist auch klar, dass das eine Herausforderung und ein Problem ist, mit dem wir hier im Haus konstant arbeiten müssen. Auf der einen Seite bevorzugen wir es nach Gehör zu arbeiten, aber wenn wir über die Musik sprechen, dann müssen wir fast bestimmte Begriffe haben und die Musik fixieren und Noten sind ja auch Begriffe. Sie können zeigen wofür die Begriffe, die wir haben stehen. Aber es gibt ja auch vieles in der Musik wofür wir keine Worte oder Begriffe haben und die wir auch nicht in Noten fixieren können, was aber dennoch nicht weniger wichtig ist.

Haben Sie das Gefühl, dass es die Musik verändert, wenn es plötzlich so einfach ist ständig Aufnahmen machen zu können?

Man muss sich bewusst sein, dass man schnell dieselben Begrenzungen antreffen kann, die wir in den Noten finden. Wenn man eine Aufnahme von einem *slått* macht und dieser einmal gespielt wurde, dann weißt du auch nicht, wie dieser variiert werden kann. Beispielsweise der Rhythmus oder die Tonalität können auf andere Weise gespielt werden, als es gerade in dieser Aufnahme der Fall ist. Also auch Aufnahmen erzählen nicht alles, darüber muss man sich bewusst sein. Aber es ist auch klar, dass man näher an die Dinge herankommt, die nicht so leicht in Worte zu fassen sind, wenn man eine Aufnahme macht. Aber ich denke nicht, dass sich dadurch notwendigerweise etwas in der Musik verändert. Aus einer etwas größeren Perspektive denke ich, dass die Volksmusik nach und nach mit besseren technologischen Möglichkeiten eingespielt wurde, auch auf CDs, also wurde auch die technische Qualität

besser und besser und das hat meiner Meinung nach auch den technischen Standard in der Musik angehoben. Da kann man nun selbstverständlich darüber diskutieren, ob das eventuell auf den Einfluss durch andere Genres zurückzuführen ist, das weiß ich nicht, ob da etwas passiert ist.

Ist es für Sie wichtig einen persönlichen Stil zu haben?

Ich denke, dass das wichtig ist und ich möchte auch die Studenten dazu auffordern die Musik auf ihre Art zu gestalten. Es kann schnell passieren, dass es ein Idel gibt, vielleicht einige Stars, denen sich alle annähern möchten, dann können schnell alle gleich spielen, aber es wird auch nie gleich, weil alle haben ein eigens Wesen, aber ich denke es ist sehr schön, wenn man hört dass junge Musiker einem Stil folgen und dabei ihre Art haben sich die Musik zu eigen zu machen. Das macht die ganze Musik reicher, denke ich.

Ist es in diesem Zusammenhang wichtig einer Tradition anzugehören oder ist das heute freier?

Das ist sehr schwierig sich strikt nach einer Linie zu halten, zum Beispiel an die Musik aus der Gegend, aus der man kommt. Das geht bald einfach nicht mehr, denn wir sind heute so mobil und die Kommunikation hat sich so geöffnet, dass es irgendwie nicht mehr möglich ist, denke ich. Das gilt auch für mich selbst. Ich komme ja nicht aus einem Ort, der eine reiche Volksmusiktradition hat, darum spiele ich auch ein bisschen unterschiedliche Musik. Aber wenn du tief in die Musik hineinkommen willst, quasi unter die Haut der Musik, dann musst du tief graben und dich auf einen bestimmten Stoff lange und gründlich konzentrieren. Daher würde ich empfehlen, dass man sich an eine Tradition hält, weil wenn man ein bisschen was von hier und ein bisschen was von dort nimmt, dann wird das schnell zu oberflächlich, du kommst nicht richtig auf den Grund der Musik. Man findet mehr Reichtum und Qualität, durch eine intensive und zeitaufwendige Beschäftigung mit der Musik, da gibt es keinen Zweifel.

Interview 16

Interviewpartner: Ånon Egeland, Lehrender am Campus Rauland der USN. Daneben zahlreiche Auftritte als Violinist und CD Einspielungen. Aus Aust-Agder. Aktive Publikationstätigkeit. Spielt Violine und Maultrommel.

Datum, Ort und Dauer: Mittwoch 09. Mai 2018, vormittags in seinem Büro am Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 25 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Experteninterview in norwegischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription und Übersetzung.

Wie hat Ihr erster Violinunterricht ausgesehen?

Da war ich ungefähr 16-17 Jahre alt und das ging da bereits nach Gehör, aber der Lehrer gab mir auch Noten, als Merkhilfe. Ich habe schnell gemerkt, dass das sehr gut ist, weil wenn man nicht ständig jemanden fragen kann, wie es funktioniert, dann steht es in den Noten. Und so habe ich dann auch Noten lesen gelernt, aber das war keine bewusste Wahl, die ich getroffen habe.

Aber den Unterricht, den ich hatte, der war immer nach Gehör. Das merke ich jetzt auch, wenn ich ein Stück nach Noten lernen möchte, dann dauert das sehr lange. Ich kann vom Blatt spielen, aber das merke ich mir dann gar nicht, das setzt sich nicht.

Ich würde nicht sagen, dass ich die Erfahrung habe, um die beiden Lernmethoden [nach Gehör und nach Noten] vergleichen zu können. Ich versuche so zu unterrichten, wie ich selbst unterrichtet wurde, quasi ein audio-visueller Unterricht – zeigen und hören. Und manchmal bekommen sie danach Noten zum Selbststudium.

Wenn man Noten als Merkhilfe verwendet, dann empfinde ich das als eine gute Idee. Auch wenn man daran denkt, dass man an einer Universität nicht ewig Zeit hat, um die Musik zu lernen, 45 Minuten Unterricht und der Rest ist alles im Selbststudium. Für die, die Lust haben Noten zu lernen, ist das sicher eine gute Möglichkeit. Hier hat man dazu auch keinen Druck, was vielleicht noch einmal eine eigene Frage ist. Aber ich denke, für die, die Noten verwenden möchten, beinhalten sie die praktischen Details wie Fingersätze und Striche. Die mehr subtilen Eindrücke, wie der Rhythmus und das Tempo stehen sehr oft nicht in den Noten und kommen dann durch das Gehör.

Also ich kann nicht sagen, dass ich eine Methode besser als die andere finde. Das Lernen nach Gehör macht man einfach immer schon so. Und ich kann auch sagen, dass ich neues oft transkribiere, einfach um es nicht zu vergessen. Aber ausschließlich nach Noten zu lernen funktioniert gar nicht für mich. Die wenigen Male, die ich es versucht habe, hat es immer sehr, sehr lange gedauert. Oft musste ich sie einspielen und hab sie mir dann angehört und um sie so zu lernen, dass ich sie mir auch merke.

Empfehlen Sie Ihren Studenten auch mit den großen Sammlungen an slåttern zu arbeiten?

Ich habe ja sehr viel selbst transkribiert und viele, der vor allem älteren Transkriptionen in den Sammlungen sind eher schwer zugänglich. Die neueren, die nach Aufnahmen gemacht wurden, können gemeinsam mit der Aufnahme als Hilfe durchaus verwendetet werden. Aber ich empfehle diese Noten nicht als erste Quelle um neue *slåtter* zu lernen. Da sind Aufnahmen schon zu bevorzugen, aber grundsätzlich fordere ich die Leute immer auf, auch mit Noten zu arbeiten.

Aber diese Haltung, dass man ein besserer Spielmann ist, wenn man keine Noten lesen kann, finde ich absurd. Das ist reine Koketterie.

Noten sind Kodes, wie eine Sprache. Wenn du Französisch oder Englisch kannst, kannst du nicht auch automatisch Norwegisch, du musst die norwegische Aussprache und die norwegischen Regeln erst lernen. Und so ist es auch in der Musik.

Die Sammlungen sind eine reiche Quelle, wenn man selbst bereits sehr viel Wissen hat, aber ich ermuntere auch, selbst zu transkribieren. Nicht vordergründig um noch weitere Sammlungen zu erstellen, sondern, weil es ein Prozess ist, der dich dazu zwingt, genau zuzuhören. Und das denke ich, ist sehr wertvoll, es schärft das Gehör ungemein.

Besteht bei der Transkription nicht die Gefahr, dass das Transkript dann als fertiges, unveränderliches Werk angesehen wird?

Doch, wenn du genau das transkribierst, was du hörst, aber es kommt auch auf den Musiker an, weil es sehr wenige gibt, die zwei oder drei Runden eines *slåtts* genau gleich spielen. Daher denke ich, dass eben die Transkription eine Art Aha-Erlebnis sein kann, wenn man sieht was und wie der Musiker variiert. Und wenn du zusätzlich noch mehrere Aufnahmen desselben *spelemann* hast, dann wird es noch aussagekräftiger.

Ich denke eine Transkription ist eine vertiefte Stilstudie, bei der du dir selbst über die Details bewusst werden kannst. Und damit, dass du dich hinsetzt und es aufschreibst, zwingst du dich dazu, festzulegen, was du gehört hast. Und da kann es passieren, dass du mit dir selbst nicht einig wirrst, was du gehört hast, das kann auch passieren. Und da merkst du dann auch, dass du das was du hörst nicht unbedingt für gegeben ansehen kannst. Es gibt viele Filter, wenn wir den Umweg über eine Aufnahme, dem Abspielen und dann dem Hören gehen. Aber ich denke, das passiert beim Lernen von einer lebenden Quelle auch – man hört nicht immer das was man denkt. Jeder hört anders.

Sind Sie mit den Möglichkeiten der Niederschrift, die sie haben zufrieden? Oder gibt es Probleme, bestimmte Details zufriedenstellend zu notieren?

Das kommt darauf an. Viele Sammlungen sind sehr pädagogisch ausgelegt und sollen als Merkhilfen für die Studenten dienen, also es ist klar, dass du gewisse Dinge abändern musst, dir selbst überlegen musst, was an der ein oder anderen Stelle wohl richtig ist.

Wenn ich den Musiker sehr gut kenne, von dem ich einen *slått* transkribiere, dann kann ich das sehr genau machen, weil ich seinen Stil sehr gut kenne. Aber dann lege ich die Transkription auch weg und mache meine eigene Musik daraus, wenn ich weiß was der Ausgangspunkt war.

Ich habe das Gefühl, dass die meisten nicht mehr voneinander lernen, sondern nach Aufnahmen und dadurch kommt es sicher zu Änderungen, wenn man die Quelle nicht fragen kann, wie sie bestimmte Sachen macht und immer nur den *slått* in originalem Tempo hört. Da gehen sicher Details verloren. Wenn man den Musiker zumindest sieht, dann vielleicht weniger.

Aber es gibt auch viel Romantisierung rund um die alte Art des Unterrichts. Zumindest in Hardanger, mit ihrem Lehrerdiszipel und einer Stammtafel. Aber so extrem war es wahrscheinlich in der Wirklichkeit nicht. Die Leute haben zwar für den Unterricht bezahlt oder waren verwandt mit den Lehrern und das war ja auch sicher so, aber es gibt so viele Geschichten, von Leuten, die vor dem Fenster gestanden sind und den Spielmännern gelauscht und die Musik regelrecht gestohlen haben. Besonders in der Zeit des Rock'n Roll, in der du die Musik für dich behalten wolltest, um eine eigene Spezialität zu haben, die dir Vorteile verschaffte, um einen Spielauftrag zu bekommen. Und wenn man dann versucht hat gegenseitig die Musik voneinander zu stehlen, in dem man heimlich zugehört hat, dann war das auch kein genaues Lernen. Das ist sicher ein Grund, warum es bei einigen *slåttern* enorme Abweichungen gibt. Und das ist auch spannend, denn die Gefahr heute ist eher, dass man fast zu genau lernt. Aber das stilistische erfassen wir durch so eine Art nicht mehr wirklich: *skeive toner* verschwinden und auch die rhythmischen Besonderheiten werden eher stilisiert und karikiert, zumindest in einigen Fällen.

Ich denke wir werden ständig von allen möglichen Eindrücken beeinflusst und nehmen diese unbewusst auf. Wenn wir die Besonderheiten der norwegischen Musik wirklich bewahren wollen würden, würde das wahrscheinlich eine andere Art zu arbeiten verlangen. Ich habe das Gefühl, dass es jetzt mehr in Richtung eines nationalen Hardangerfiedel- und Violinstils geht. Und das wird eigentlich ziemlich steril und langweilig, ohne Persönlichkeit, denke ich, wenn du etwas kritisch sein möchtest. In gewissem Grad hat das auch mit Idealen an gewissen Institutionen zu tun. Es ist zum Beispiel kein Geheimnis, dass die norwegische Musikhochschule, wohl ohne darüber richtig reflektiert zu haben, heute der Meinung ist, dass eine gewisse, moderne Violintechnik die beste ist und alle so spielen sollen. Und das denke ich ist falsch, besonders auf der Hardangerfiedel, aber auch auf der gewöhnlichen Violine. Alles hört sich gleich an und es ist kein Raum für Persönlichkeit und einen persönlichen Stil, aber da geht es ja nicht um den Notengebrauch.

Wie ermuntern Sie Ihre Studenten an einem eigenen Stil zu arbeiten?

Ich versuche es. In der Regel kommen die Studenten mit dem Wunsch sich in einem lokalen Stil oder einem lokalen Repertoire zu vertiefen. Da versuche ich sie zu ermuntern mit Stilzügen zu arbeiten, die besonders für diese Musik sind und dass sie auch etwas unorthodox arbeiten, wenn es darum geht zu beurteilen, dass es gut ist, so wie die Quellen spielen, im Unterschied zu anderen Orten, an denen wohl unbewusst etwas ganz eigenes, mit sehr viel Wiederstand in eine glatte, violinistische Art übersetzt wird, bei der dann jeder Stil irgendwann gleich klingt.

Ich habe ja gesagt, dass ich als Hilfsmittel oft Noten austeile, aber ich gebe eigentlich noch lieber Aufnahmen, mit meinen Quellen weiter. Mein Ziel ist es nicht, dass meine Schüler so klingen wie ich, ich sehe mich vielmehr als Vermittler.

Als Sie selbst begonnen haben Volksmusik zu spielen, waren Sie da besonders interessiert an einem Stil oder worauf haben Sie sich fokussiert?

Ich mochte quasi alles, das ist auch immer noch so, aber auf den Stil, der mich heute auszeichnet, die Musik aus Aust-Agder, darauf bin ich eher durch Umwege gekommen. Ich war sehr glücklich, dass ich sehr früh von dem großen Helden, Andres Rystad lernen konnte, der zu dieser Zeit schon ein sehr alter Mann war. Mit ihm hat auch der persönliche Kontakt zu den Musikern begonnen. Als ich mit der Szene dann besser bekannt wurde, erfuhr ich auch von einigen *spelemenn* die von den Sammlern bis dahin völlig missachtet wurden. So suchte ich diese auf, besonders aus der Region, in der ich geboren wurde und da saßen Leute mit einem riesigen Repertoire, das niemand kannte und das wurde dann meine Sache, dieses Repertoire zu verbreiten.

6.2.4. Interviews mit internationalen Studierenden, die in Rauland Volksmusik studieren

Die folgenden drei Interviews habe ich zum einen mit zwei Studenten geführt, die wie ich das Programm „*Norwegian Folk Music 2*“ für ausländische Studierende besucht haben, sowie einer deutschen Studentin, die sich zu dieser Zeit im zweiten Jahr des Bachelorstudiums „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN befunden hat.

Obwohl sich meine Betrachtungen in dieser Arbeit vorrangig auf die Sicht norwegischer Studierender konzentriert, ist es gleichsam von Interesse, wie andere Studierende, die wie ich selbst keine Norweger sind, den Stellenwert der Oralität in der Volksmusikvermittlung wahrgenommen haben. Wie zuvor bei den norwegischen Studierenden habe ich auch hier eine Form der Anonymisierung gewählt, die die Identität der betreffenden Personen zu ihrem eigenen Schutz nicht eindeutig bestimmbar macht, die angegebenen Zusatzinformationen dem Leser aber dennoch eine gewisse Einordnung der Personen in ein geografisches, wie auch musikalisches Feld, auf Grund ihrer Instrumente, erlaubt.

Interview 17

Interviewpartner: Student aus Frankreich, besuchte das Programm „*Norwegian Folk Music 2*“ für ausländische Studierende am Campus Rauland der USN. Abgeschlossenes Masterstudium in Geschichte. Spielt Mandoline, autodidaktisch.

Datum, Ort und Dauer: Mittwoch 02. Mai 2018, nachmittags, in einem Übungsraum am Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 11 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview in englischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription.

How did you learn to play the guitar and the mandolin?

I taught myself guitar with the magic of internet. But my guitar teacher considered it important that I could also read scores. I also learned with tablatures, but I don’t think it is a good way to learn an instrument and don’t use them anymore, in scores there is more information.

How do you practice today? How do you learn new music?

Today I work a lot with scales, that helped me a lot to find new melodies. Or I learn with videos and watch the fingers of the players closely. And I can find pretty much everything and copy what other people are playing.

Where do you see for yourself the differences in working with scores and learning by ear?

Scores or learning by ear are for me two totally different approaches to learn music. Scores are not really an option for me, because it would take me one hour to learn a melody, whereas it takes just 10 minutes if someone plays it for me. But I think it is like reading a book and learning poetry by reading it or by hearing and repeating it in my head. I wouldn't say one way is better that the other, it depends really on your personal preferences. It is two different feelings.

Do you have special technics to remember and safe your music?

I think I forget a lot, but there is also something like muscle-memory at some point. I try to keep the music in my fingers. I just have to remember a short piece of the music and then the rest also comes back naturally. I just started here with using recordings.

Is it important for you to have a personal style or play in a tradition?

I am not at all coming from a traditional field. So this whole learning by ear thing was the only possibility because I had no musical education. So I feel like my personal style now starts to involve more traditional aspects, but also other stuff. I feel like my own personal identity is my own tradition, I have been inspired by a lot of stuff.

How do you choose the people you are playing with? Does it depend on the style they play?

I wanted to start playing music, to play together with other people, it wasn't really about the style. I just love to find someone who plays an instrument and try to play together with them. My goal would be to be able to play with everybody and never mind the style.

Interview 18

Interviewpartner: Student aus Belgien, besuchte das Programm „*Norwegian Folk Music 2*" für ausländische Studierende am Campus Rauland der USN. Studiert derzeit *World Music* in Schweden. Ist wegen einem bestimmten Lehrer nach Rauland gekommen. Spielt hauptsächlich Violine, aber auch andere Saiteninstrumente und Hardangerfiedel. Viel Auftrittserfahrung.

Datum, Ort und Dauer: Sonntag 06. Mai 2018, nachmittags, im Pausenbereich des Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 10 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview in englischer Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription.

How do you usually learn new music, by ear or with sheet music?

It depended on the music, if by ear or with sheet music. I think in folk- and rock music it is the best by ear, because than everybody can catch up. I think that is also the reason why there is so much by ear in folk music.

I prefer learning by ear, because when I work with people which don't speak my language or English, for example Russian or Asian people, then it is very obvious to communicate only by music and sharing the music by ear. And I think that's where it is coming from. To just share the music by ear.

How do you experience learning music here in Norway?

It is quite the same really. This might be maybe, because the music comes from the farmers or people who are not really used to write or read music. So even in a close tradition like here, they do it by ear eventually.

Do you have special methods to remember your music?

Usually recordings, normally I don't write something down, only when I want so share details, then I write it down in a way that everybody can understand it. I want to be understandable for everyone.

How do you think about the believing, that is not possible to write down all the details in folk music?

That is interesting, because with my teacher Mats Edén in Malmö, we learn how to write down 'unsteady' metre or 'random' ornaments. It is common to do that in Sweden. I find that really interesting. It works. I feel it is important to be able to write that down. It makes a lot of sense for me.

What are your thoughts on having a personal style?

Personal identity in music is very important, it is all about having an own sound independent on what music you play. I have a certain identity in my playing, no matter if I play Scandinavian folk music or eastern European music. It is just all about making your own sound.

Interview 19

Interviewpartnerin: Studentin im zweiten Jahr Bachelor „*Folkemusikk*“ („Volksmusik“) am Campus Rauland der USN. Aus Deutschland. Spielt Violine und Hardangerfiedel und singt.

Datum, Ort und Dauer: Montag 07. Mai 2018, nachmittags, im Pausenbereich am Campus Rauland der USN (Norwegen), ca. 22 Minuten.

Methode und Sprache: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview in deutscher Sprache, Audio Aufnahme mittels *ZOOM H1 Handy Recorder*, eigene wörtliche Transkription.

Wie hat dein erster Unterricht hier in Rauland ausgesehen?

Ganz typisch, so wie es hier halt läuft. Er spielt mir einen *slått* vor, ich nehme es auf und üb dann fleißig zu Hause mit der Aufnahme. Dann spielen wir es auch mal zusammen und dann bekomme ich das nächste Stück.

Wie unterscheidet sich die Hardangerfiedel für dich von der Geige?

Erstmal ist es einfach irgendwie eine andere Musik. Auf der Geige habe ich hauptsächlich im *samspel* und mit dem *Myllargutten dansorkester gammeldans* gespielt. Das ist ja ganz viel auf einer Saite. Das find ich einen großen Unterschied. Auf der Hardangerfiedel spielst du immer auf zwei Saiten gleichzeitig und machst gleichzeitig mit den Fingern so viel. Das war am Anfang eine große Schwierigkeit. Aber dann auch in die Musik, die *telespringar* und *telegangar*, da muss man erst einmal hineinkommen.

Du hast ja vorher auch schon mit Noten gespielt, hättest du dir die irgendwann im Laufe des Unterrichts mal gewünscht, oder spielt das für dich keine Rolle?

Nicht so sehr. Ich fand das Lernen nach Gehör eben super spannend. Es war am Anfang zwar mega, mega schwer, ich tu mir da auch nach wie vor teilweise noch sehr schwer. Ich hab da in den ersten Monaten im *samspel* richtig krass gelitten, aber ich hab mir nie gedacht, ‚ach, kannst du mir nicht einfach die Noten geben!‘. Weil ich das einfach so lernen wollte und vor allem auch gesehen habe wie die anderen das machen und mich hat das total fasziniert. Und auch die ganze Kultur drum herum, das Jammen und voneinander ein Stück lernen und improvisieren und so. Und gleichzeitig waren meine Notenlesekenntnisse nicht so gut, als dass es mir jetzt so viel geholfen hätte. Es hat mir zwar schon auch geholfen und ich bin total froh, dass ich Noten lesen kann und es ist ein großer Vorteil finde ich. Ich finde es total gut wenn man beides kann. Manche hier können ja nicht notenlesen und das ist manchmal etwas schwierig, aber ich hab da nicht so viel drüber nachgedacht.

In welchem Zusammenhang hast du die Erfahrung gemacht, dass es schwierig ist mit Leuten zusammen zu arbeiten die keine Noten lesen können?

Schon öfter im *samspel*, wenn wir dann doch Noten bekommen haben und dann drei Leute mit denen was anfangen können und einer nicht, dann hab ich nicht so viel Erfahrung damit, wie man da am besten damit umgeht. Wenn man so verschiedene Grundlagen hat.

Hast du bestimmte Techniken wie du am liebsten neue slåtter lernst?

Ich hab mir ein Programm gekauft, um die Aufnahmen verlangsamen zu können und das hilft unglaublich viel. Normalerweise habe ich einfach eine Video- oder Audioaufnahme und hör sie mir immer wieder und immer wieder an. Schwierig ist es in Gruppensituationen, wenn die Levels von den Leuten verschieden sind, da ist es mir dann manchmal zu schnell und manchmal frag ich dann auch, ob wir es nochmal langsamer spielen können. Und ich mags lieber wenn es in kleine Teile eingeteilt ist, als wenn man größere Teile einfach hundert Mal loopt. Aber ich glaube, dass das was ist was man über viele, viele Jahre lernt und ich mach das ja jetzt erst seit eineinhalb Jahren, das ist ja noch nicht viel Zeit. In 10 Jahren reicht es mir vielleicht auch, dass ich den A-Teil dreimal gehört hab, um ihn zu können.

Wie bewahrst du dir die gelernten slåtter für die Zukunft auf?

Ich hab ne Liste mit den Titeln und ich archiviere die Video- und Tonaufnahmen auf google-Drive. Aber ich schreibe nichts auf, also keine Noten.

Aber das wichtigste ist es sie auch einfach immer wieder zu wiederholen. Das mache ich oft, wenn ich übe, dass ich einfach ganz oft Repertoire spiele. Dass ich es nicht vergesse. Aber keine Ahnung wie lange das anhält.

Hast du auch Aufnahmen von dir selbst, oder nur von anderen Leuten?

Ich hab hauptsächlich Aufnahmen von anderen Leuten, aber auch von mir selbst.

Was hast du für einen Eindruck vom Stellenwert der Notation in der norwegischen Volksmusik und dem Problem, dass Details nicht aufgezeichnet werden können?

Ich finde es total schwierig von Noten zu lernen, wenn es ein Stil ist den man nicht beherrscht. Also wenn man einen Stil sehr gut kennt und dann einen *slått* aus diesem Stil aufgeschrieben findet und den dann nach den Noten spielt, bekommt man das wahrscheinlich auch hin, den dann stilgerecht zu spielen. Aber, und das hab ich schon probiert, ein Stück aus einem mir eher unbekannten Stil nach Noten zu lernen, dann ist das für mich super schwer das hinzubekommen. Aber ich bin deswegen nicht dagegen, sondern ich glaube, dass das alles nur eine Frage der Übung und des Gebrauchs ist. Und wenn wir hier im Unterricht mehr mit Noten arbeiten würden, dann könnten wir vielleicht auch besser damit umgehen und es eben als Hilfsmittel besser verwenden. Es ist einfach eine Übungsfrage. Und ich glaube für viele sind Noten eine wichtige Arbeitsgrundlage. Ich glaube nicht, dass da etwas verloren geht. Das gehört einfach alles dazu.

Ist es für dich persönlich wichtig einen eigenen Stil zu haben?

Ich hätte total gerne einen eigenen Stil, ich hab nicht das Gefühl dass ich einen habe und das ist aber etwas woran ich arbeite. Und das bildet sich ja meistens daraus, was man hört und was einem gefällt und ich fühl mich relativ frei darin zu wählen, was ich spielen möchte, gerade auch weil ich vorher noch nichts mitgebracht habe. Das find ich total schön, das ich quasi von Grund auf die Musik und den Spielstil zu lernen und nicht hier her zu kommen und dann mit einem Stil, z.B. aus Schweden Hardangermusik zu spielen.

Ist es ein Ziel für dich in einer gewissen Tradition zu spielen?

Ich denk darüber nach, aber ich wähl den Stil nicht danach aus, welche Region das ist, sondern ich wähle das danach aus was ich cool finde. Und ich finde halt Setesdal Musik ultra cool und Ånons Stil ist super, also so etwas möchte ich gerne lernen. Weil es sich einfach cool anhört und ich mega viel Spaß beim Spielen habe. Die Region gibt für mich keinen Ausschlag, aber es hat natürlich auch etwas damit zu tun, was die Möglichkeiten sind. Ich hab ja nur die Lehrer die gerade hier sind zur Verfügung und kann von ihnen lernen, was sie mitbringen und wenn ich jetzt z.B. den Valdres Stil lernen wollen würde, müsste ich eben wo anders einen guten Lehrer finden. Aber ich bin total zufrieden mit dem was ich hier hab.

6.3. Abstract

Diese Masterarbeit befasst sich mit der Oralität in der Vermittlung von instrumentaler Volksmusik in Norwegen. Auf Basis einer klassischen Literaturrecherche, 19 Interviews mit Lehrenden und Studierenden der *Universitetet i Sørøst-Norge* am Campus Rauland, sowie meinen persönlichen Erfahrungen und Beobachtungen, welche im Zuge eines achtmonatigen Studienaufenthaltes an der Universität in Rauland entstanden sind, bin ich der Frage nachgegangen, was die traditionelle Lehrmethode der schriftlosen Weitergabe von Musik nach Gehör heute für einen Stellenwert unter jungen Musikerinnen und Musikern der Volksmusikszene hat.

Wie sich gezeigt hat, greifen die Akteurinnen und Akteure seit einigen Jahrzehnten immer mehr auf schriftliche, wie auch audio-visuelle Quellen für die Erarbeitung von neuen Stücken zurück, jedoch bleibt das persönliche Lernen von einer anderen Person nach wie vor über alle Generationen hinweg die ausnahmslos bevorzugte Vermittlungsform. Die mündliche Tradierung wird als ein zentrales Charakteristikum für die Volksmusik angesehen und soll die Besonderheiten der norwegischen *slåtter*-Tradition als einzige Form der Überlieferung ihrem Wesen entsprechend zufriedenstellend abbilden können. Die Argumentation stützt sich hierbei zu einem großen Teil auf musikpraktische Ursachen, aber auch soziokulturelle Aspekte, wie die Abgrenzung zur Kunstmusik, die Idealisierung der einfachen Bauernkultur, sowie der Wunsch der Bewahrung einer musikalischen Vielfalt, entsprechend der Vielfältigkeit der norwegischen Bevölkerung, spielen eine wichtige Rolle.

Ziel dieser Arbeit ist es, durch die Herausarbeitung unterschiedlicher Aspekte, die nach wie vor zu beobachtende Präferenz für eine orale Musikvermittlungspraxis innerhalb der norwegischen Volksmusikszene zu erklären.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Selbstständige Schriften

Aksdal, Bjørn & Nyhus, Sven (Hrsg.): *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*, Oslo: Universitetsforlaget 1993.

Aksdal, Bjørn & Buljo, Klemet Anders & Fliflet, Anders & Løkken, Anton: *Trollstilt. Lærebok i tradisjonsmusikk*, Oslo: Gyldendal 1998.

Aksdal, Bjørn: *Hardingfela. Felemakerne og instruments utvikling*, Bergen: Fagbokforlaget 2009.

Andersson, Gregor: *Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden. Aus dem Schwedischen von Axel Bruch, Christine von Bülow und Gerlinde Lübbers*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2001.

Asheim, Håkon & Stubseid, Gunnar: *Ole Bull og folkemusikken*, Bergen: Vigmostad & Bjørke AS 2010.

Berge, Rikard: *Myllarguten. Håvard Gibøen*, Skien: Fylkesmuseet for Telemark og Grenland 1998.

Bjørndal, Arne & Alver, Brynjulf: *-og fela ho let. Norsk spelemannstradision*, Bergen: Universitetsforlaget 1985.

Buen, Knut: *Som gofa spølå. Tradisjonen rundt spelemannen Knut Dahle 1834-1921*, Tuddal: Rupesekken forlaget 1983.

Dalaker, Ingrid Loe: *Nostalgi eller nyskaping? Nasjonale spor i norsk musikk. Brustad, Egge og Groven*, Trondheim: Tapir Akademisk Forlag 2011.

Egeland, Rebecca: *Treng vi eigentleg spelemannslag? Ein casestudie av seks spelemannslag i Telemark i lys av rekruttering, opplæring, sosial arena og institusjonalisering*, Masterarbeit Universitetet i Søraust-Noreg 2018.

Findeisen, Peer: *Instrumentale Folklorestilisierung bei Edvard Grieg und Béla Bartók. Vergleichende Studie zur Typik der Volksmusikbearbeitung im 19. Versus 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1998 (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte, Band 2).

Goertzen, Chris: *Fiddling for Norway. Revival and Identity*, Chicago: The University of Chicago Press 1997.

Haugan, Anne Svånaug: *Hardingfeleopplæring*, Tuddal: Buen kulturverkstad 1990.

Herresthal, Harald: *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*, Oslo: Universitetsforlaget 1993.

Jelmert, Jon: *Opplæring i hardingfelespel. Nybyrjarslåttar*, Valestrandsfossen: Osterøy Songelag 1996.

Knudsen, Ragnhild: *Toner, tegn og tradisjoner. Om mål og metoder i fiolin- og hardingfeleopplæring*, Magisterarbeit Universitetet i Oslo 1998.

Kvifte, Tellef: *What to listen for in Norwegian folk music*, Oslo: Taragot Sounds Tellef Kvifte 2008.

Ledang, Ola Kai: *Folkemusikk i dag. Innlegg på Norsk Folkeminnelags seminar i innsamlingsteknikk og feltarbeid*, Voss 1975. (unveröffentlicht)

Moen, Ruth Anne: *Folkemusikkformidling – noen sider ved problematikken omkring formidling av norsk folkemusikk, med Rogaland som utgangspunkt*, Magisterarbeit Bergen Lærerhøgskole 1990.

Nasjonalt Fagråd for Musikk, *Høyere utdanningstilbud i folkemusikk. En utredning om behovet for en nasjonal koordinering med vekt på teori-, instrktør- og utøvervirksomhet*, Trondheim: Nasjonalt Fagråd for Musikk 1991.

Nyhus, Sven: *Lyarlåttene i Valdres. Notenedtegninger og utgreiing om en hardingfeletradisjon*, Oslo: Musikk-Husets Forlag A/S 1996.

Olaisen, Ove: *Hvorfor spiller du Hardingfele? Kulturell identitets- og motivasjonsdannelse i et mindre lokalt folkemusikkmiljø*, Magisterarbeit Universitetet i Bergen 2002.

Omholt, Per Åsmund: *Hardingfeleopplæring – en analyese. Årsoppgave i musikkpedagogikk*, Stavanger: Rogaland Musikkonservatorium 1993.

Ong, Walter J.: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London & New York: Routledge 2002.

Ruud, Sven: *Musikken – vårt nye rusmiddel?*, Oslo: Norsk Musikkforlag A/S 1983.

Sindre, Gunnhild: *Ungdom og Tradisjonsmusikk. Opplærings- og rekrutteringssituasjonen*, Bø: Rådet for Folkemusikk og Folkedans 1986.

Skar, Johannes Olsen: *Gamalt or Sætesdal*, Oslo: Norske Samlaget 1961.

Stubseid, Gunnar: *Frå Spelemannslære til Akademi. Om folkemusikkopplæring i Norge, med hovudvekt på slåttemusikken på hardingfele*, Bergen: Forlaget Folkekultur 1992.

Susegg Austad, Liv Elin: *Hvordan lærer en folkemusiker? Om folkemusikkopplæring på Innherred*, Masterarbeit Høgskolen i Nesna/Høgskolen i Nord-Trøndelag 2013.

Svånaug Haugen, Anne: *Hardingfeleopplæring*, Notodden: Buen Kulturverkstad 1990.

7.2. Artikel in wissenschaftlichen Zeitschriften und Sammelbänden

Aksdal, Bjørn: „Samspillformer innen folkemusikken – et historisk perspektiv. Innlegg på Norske folkemusikklags årsmøte i Oslo, 15.-16. mars 1986“, in: *Norsk folkemusikklags skrift* 2 (1986), S. 71–85.

Aksdal, Bjørn: „Hardingfela i kunstmusikken“, in: International Council for Traditional Music (Hrsg.), *23. Norsk Folkemusikklags skrifter [årets skrift]*, Bergen: Norsk Folkemusikklag 2009, S. 136–149.

Blengsdalen, Anne Svånaug: „Gunnar og eg. Om hardingfeleopplæring før og no“, in: Johan Vaa (Hrsg.), *Årbok for Telemark 2014*, Vinje: Telemark Mållag 2014, S. 30–36.

Dahl, Per: „Skriftlighetens vekst og fall i klassisk musikk“, in: Randi M. Selvik (Hrsg.), *Studia Musicologica Norvegica. Norsk Årsskrift for Musikkforskning* Vol 34, Oslo: Universitetsforlaget 2008, S. 51–67.

Haugan, Anne: „Hvorfor skrive om hadringefleopplæring? “, in: *Norsk folkemusikklags skrift* 3 (1987), S. 16–23.

Herder, Johann Gottlieb: „Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“, in: ders., *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburg: Bey Bode 1773, S. 4–70.

Knudsen, Ragnhild: „Norsk Folkemusikk. Tradisjoner og Terskler“, in: Jon Helge Sætre & Geir Salversen (Hrsg.), *Allmenn Musikkundervisning. Perspektiver på praksis*, Oslo: Gyldendal 2010, S. 126–141.

Knudsen, Ragnhild: „Lære på øret. Om muntlige tradering i folkemusikk og i andre sjangre.“, in: Gjermund Kolltveit (Hrsg.), *Musikk og Tradisjon. Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans*, Nr. 27, Oslo: Novus AS 2013, S. 32–46.

Knudsen, Ragnhild: „Norsk Folkemusikk. Tradisjoner og Terskler“, in: Jon Helge Sætre & Geir Salversen (Hrsg.), *Allmenn Musikkundervisning. Perspektiver på praksis*, Oslo: Gyldendal 2010, S. 126–141.

Kvifte, Tellef: „Hva forteller notene? “, in: Opprinnelig i Alver, B (Hrsg.), *Arne Bjørndals Hundreårsminne*, Bergen: Forlaget Folkekultur 1985, S. 1–9.

Kvifte, Tellef: „Teknologien og tradisjonen. Noter og opptak, nok en gang“, in: *Musikk og tradisjon* 28 (2014), S. 7–26.

Myhren, Magne: „Spelemenn på hardingfele“, in: Bjørn Aksdal & Sven Nyhus (Hrsg.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*, Oslo: Universitets Forlaget 1993, S. 285–316.

Omholt, Per Åsmund: „48 600 måter å spille en slått på – om variabilitet i Truls Ørpens transkripsoner“, in: *Musikk og Tradisjon* 26 (2012), S. 68–92.

Salvesen, Geir: „Klassisk Musikk“, in: Jon Helge Sætre & Geir Salversen (Hrsg.), *Allmenn Musikkundervisning. Perspektiver på praksis*, Oslo: Gyldendal 2010, S. 89–106.

Sevåg, Reidar: „Hva er folkemusikk?“, in: *Norsk folkediktning og folkemusikk*. NRK (Textheft zu einer Radiosendung für das Schülerradio, 1975/76).

Sinding-Larsen, Henrik: „Notation and music. The history of a tool of description and its domain to be described”, in: Henrik Sinding-Larsen (Hrsg.), *Artificial intelligence and language. Old questions in a new key. Complex 7*, Oslo: TANO 1988, S. 91–114.

Skarprud, Johannes: „Norwegian Folk Music“, in: *Spelemannsbaldet* 6 (1951), S. 8 – 9.

Vaa, Johan: „Jon Stuvøy (1915-2003) og folkemusikkopplæringa i Telemark“, in: *folkemusikk. Tidskrift for folkemusikk og folkedans* 3 (2015), S. 79–84.

7.3. Online Ressourcen

FolkOrg: *Resultate landskappleiken in Vågå, 26.-30. Juni 2019,* <https://resultat.folkorg.no/klasser/?kid=43>, letzter Zugriff: 30.06.2019.

Link zum Plakat der *Fashion Fesjå 2018*, <https://visitrauland.com/raulandsakademiet/avslutningsdagar-ved-usn/poster-2-ff18/>, letzter Zugriff: 03.04.2019.

Ledang, Ola Kai & Græsvold, Hans Magne & Aksdal, Bjørn: „hardingfele“, in: *Store norske leksikon,* <https://snl.no/hardingfele>, letzter Zugriff: 11.06.2019.

Lundbo, Sten & Selland, Svein-Gunnar: „Telemark“ in: *Store norske leksikon*, <https://snl.no/Telemark>, letzter Zugriff: 11.06.2019.

Netzwerk für norwegische Volksmusikarchive (*Nettverk for norske folkemusikkarkiv*), <http://www.folkemusikkarkivet.net/#home>, letzter Zugriff: 24.07.2019.

Offizielle Homepage der USN, <https://www.usn.no/>, letzter Zugriff: 01.07.2019.

Universitet i Oslo: *Feleverkene*, <http://app.uio.no/hf/imv/feleverk/>, letzter Zugriff: 26.07.2019.

USN: „Rauland, et studiested fylt med lidenskap, inspirasjon og et unikt studentmiljø“, in: *Offizielle Homepage der USN*, <https://www.usn.no/hub/studietips/rauland-et-studiested-fylt-med-lidenskap-inspirasjon-og-et-unikt-studentmiljo-article223587-33288.html>, letzter Zugriff: 03.07.2019.

Videoaufzeichnung der *Fashion Fesjå 2018*, <https://www.youtube.com/watch?v=tHg5rfzWZrA&t=1502s>, letzter Zugriff: 03.04.2019.

7.4. Interviews

Interview 1: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 01. Mai 2018, S. 126–127.

Interview 2: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 05. Mai 2018, S. 128–129.

Interview 3: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 07. Mai 2018, S. 130–131.

Interview 4: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 08. Mai 2018, S. 132–133.

Interview 5: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 14. Mai 2018, S. 134–135.

Interview 6: schriftliches Interview, Fragebogen online versendetet, übersetzt und transkribiert, Antworten am 03. April 2019 erhalten, S. 136–137.

Interview 7: schriftliches Interview, Fragebogen online versendetet, übersetzt und transkribiert, Antworten am 07. April 2019 erhalten, S. 138–139.

Interview 8: schriftliches Interview, Fragebogen online versendetet, übersetzt und transkribiert, Antworten am 07. April 2019 erhalten, S. 140–141.

Interview 9: schriftliches Interview, Fragebogen online versendetet, übersetzt und transkribiert, Antworten am 08. April 2019 erhalten, S. 142.

Interview 10: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 06. Mai 2018, S. 143–144.

Interview 11: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 06. Mai 2018, S. 145–146.

Interview 12: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 07. Mai 2018, S. 147–148.

Interview 13: schriftliches Interview, Fragebogen online versendetet, übersetzt und transkribiert, Antworten am 05. April 2019 erhalten, S. 149–151.

Interview 14: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 02. Mai 2018, S. 152–156.

Interview 15: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 08. Mai 2018, S. 157–159.

Interview 16: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 09. Mai 2018, S. 160–163.

Interview 17: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 02. Mai 2018, S. 164–165.

Interview 18: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 06. Mai 2018, S. 166.

Interview 19: persönliches Gespräch geführt von Anna Lakowitsch, Audioaufnahme übersetzt und transkribiert, Rauland (Norwegen) am 07. Mai 2018, S. 167–169.