

# 48 600 måter å spille en slått på – om variabilitet i Truls Ørpens transkripsjoner

Per Åsmund Omholt

## Abstract

This is the second article based on a research project at Telemark University College, where I have aimed to record the entire material of fiddle tunes that Truls Ørpen (1880–1958) wrote down from his own local community Krødsherad in the county of Buskerud, between 1915 and 1958. There are some significant differences between Ørpen's notation and what he plays on his own recordings. In this respect, the source material and my recording process raise important questions concerning documentation, interpretation and continuation. The article focuses on variability and how Ørpen assumingly write a potential of variation into his scores. 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. Especially when performing the music, it stands clear to me that this is meant by Ørpen as suggestions for choices and not as a strict and tide-up recipe of how to perform a tune. 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.

## Innledning

Dette er den andre av to artikler som bygger på et arbeid med å lydfeste slåttene Truls Ørpen (1880–1958) skrev ned etter sine kilder i hjembygda Krødsherad. Den første artikkelen (Omholt 2011) hadde et spesielt fokus på springarrytmen. Nå vil jeg ta for meg andre problemstillinger som har oppstått under prosessen med å spille inn slåttene. Tolkningen av Ørpens transkripsjoner reiser en rekke spørsmål omkring framføring og bruk av disse slåttene, særlig med bakgrunn i de til tider store forskjellene som det viser seg å være mellom det Ørpen skriver på notene og det han selv spiller på de mange opptakene som finnes. Et viktig stikkord her er variabiliteten, som ofte knyttes til utføringen av slåttemusikken. Ørpens notasjonsmessige løsninger aktualiserer en diskusjon om hvordan variabilitet kan formidles gjennom noter. Et sentralt formål med denne artikkelen er derfor å belyse noter som medium i bruk og videreføring av slåttemusikk. Det teoretiske fundamentet er først og fremst Tellef Kviftes arbeider om variabilitet (Kvifte 1985, 1994 og 2000), og jeg viser ellers til min hovedfagsoppgave (Omholt 2000) og doktorgradsavhandling (Omholt 2009, kapittel 3 og 4) fra Universitetet i Bergen.

Min hovedpåstand her innledningsvis er at Ørpens transkripsjoner gir informasjon om mulig variasjon i langt større grad enn det jeg har inntrykk av har vært oppfatningen tidligere når det gjelder de store slåttesamlingenes muligheter i så måte. Jeg vil hevde at det ligger en oppskrift for mulig variasjon implisitt i transkripsjonene, men at dette er erfaringsbasert og først blir fullt tilgjengelig via opplevelsene en får gjennom en bred, praktisk tilnærming til stoffet. Dette er også et viktig perspektiv i det foreliggende arbeidet, som for det første angår forskning på estetiske uttrykk, men som er aktuelt for alle disipliner som involverer praktikk: Vi tilegner oss dyp og innsiktsfull kunnskap gjennom å *gjøre*. Det utøvende bli avgjørende for å forstå, praksisen er basis i selve det meningssskapende.

## En frustrerende prosess

Materialet jeg tar utgangspunkt i, er Ørpens håndskrevne samling på noe over 550 nummer som befinner seg på Norsk Musikkksamling under Nasjonalbiblioteket. Av disse er i overkant av hundre slåtter fra Krødsherad, derav nærmere sytti springarslåtter, trettiseks halling-/gangarslåtter samt fire reiselåtter eller marsjer og en brudedans som er satt sammen av en marsj og en springar. Åttiseks av slåttene er trykt i det store standardverket kjent som *hardingfeleverket* (Gurvin mfl. 1958–81), der Ørpen for øvrig har bidratt med til sammen 292 nummer.

Jeg gikk igjennom dette stoffet første gang for omtrent 20 år siden, og jeg forsøkte da å lære alle slåttene fra Krødsherad på fela. Kildematerialet var Ørpens originaloppskrifter og opptak fra folkemusikkarkivet i Buskerud, Norsk Folkemusikkksamling ved UiO og NRKs folkemusikkarkiv. I overkant av halvparten av slåttene foreligger både som lyd og noter, og her sammenstilte jeg opptak og oppskrift. I de fleste tilfellene lot jeg nok opptakene være styrende i innlæringen, fordi jeg opplevde dem som lettere å lære av. Det viste seg at opptakene i svært mange tilfeller var enklere og mer entydige å forholde seg til enn notene. Ser en på de ulike musikalske elementene som melodikk, samklanger, buestrøk, rytmikk og ornamentikk hos Ørpen, oppdager en at motivene, «setningene» i musikken, kommer igjen i mange avskygninger og utgaver, men i langt større grad i noteoppskriftene enn på innspillingene. Motivene blir ofte repetert likt på opptakene, mens de blir variert i oppskriftene. Noen vil kanskje finne dette oppsiktsvekkende, nettopp fordi noter til tider har hatt litt dårlig rykte som kilde i folkemusikkretser med tanke på manglende informasjon om variabilitet. Slik sett er det fonografiske materialet en viktig nøkkel i denne sammenhengen.

Mitt inntrykk er ellers at opptak gjerne blir tillagt større vekt som kilde blant spelemenn enn noter. Holdningen kan være at man gjennom et opptak kommer kilden nærmere inn på livet, man hører hvordan kilden «egentlig» spiller. På én måte er det for så vidt riktig ved at man eksempelvis kan høre ekspressive kvaliteter som i liten grad lar seg notere, men man må likevel være klar over at et opptak med én gjennomspilling av en slått ikke

forteller mer om mulig variasjon enn en transkripsjon (Kvifte 1985:100–101).

Når jeg nå på nytt har tatt for meg originaloppskriftene til Ørpen med tanke på å spille inn slåttene, er det ikke til å stikke under en stol at prosessen til tider har skapt en god del frustrasjon. Det har vist seg svært vanskelig – for ikke å si umulig – å spille inn slåttene slik de er notert. Dette handler sikkert om at undertegnede ikke mestrer bladspill godt nok, men jeg tør påstå at hele svaret ikke ligger her. Det å skulle holde seg slavisk til et fastlagt forløp med et høyt detaljnivå i et stoff som – om vi tenker på slåttespel generelt – preges av stor variasjonsbredde, har gjort at innspillingsprosessen har blitt opplevd som svært krevende. Det mest irriterende er hvordan det å være helt bundet av et notebilde påvirker kvaliteten på selve spillingen. Når en ikke kan ta i bruk variasjonene fritt, blir notene en tvangstrøye i stedet for å være et uttrykkspotensial og en kilde for den variasjonsrikdommen jeg er overbevist om at Ørpens intensjon har vært å få fram.



*Truls Ørpen (foto: Folkemusikk-senteret i Buskerud)*

## Oppskriveren Truls Ørpen

Truls Ørpen lærte å spille hardingfele alt i guttedagene, og fikk sin første opplæring av eldre spelemenn i nærmiljøet (Støveren 1989, Omholt 2000 og 2011). Han valgte å ta utdanning, og fikk sin lærerskoleeksamen i 1901. Slik fikk han også en viss innføring i notekunnskap. Da Ørpen så fikk lærerpost i hjembygda, startet en Dr. Thoresen opp et bygdeorkester på 13 mann. Her fikk Ørpen være «1. fiolinist» og han skaffet seg praktisk erfaring med å spille etter noter. Etter hvert fikk Ørpen tilgang til spelemannen og innsamleren Arne Bjørndals tidlige noteutgivelser av hardingfelemusikk (Bjørndal 1907–1911). For Ørpens senere arbeid med innsamling av slåtemusikk var dette en utløsende faktor. Nå hadde han et grunnlag for selv å skrive ned slåtter.

Arne Bjørndals måte å notere slåttene på ble en mal for Ørpen. Bjørndal på sin side hadde trolig utviklet sin transkripsjonsteknikk ut fra den bøhmiske musikeren Carl Schart sine nedtegnelser etter Myllarguten fra 1860-tallet (Omholt 2009:90). Schart sine transkripsjoner (Schart 1865) er de første vi kjenner av norske slåtter med grepsnotasjon, der en note står for et grep, dvs. en fingerposisjon, og ikke en klingende tone, noe som gjør at en unngår å måtte transponere alle slåttene på omstilt fele (Gurvin mfl. 1958:xix eller Nyhus 1993:377). Videre har Schart også notert buestrøk og flerstemmighet.

Sammenligner en originalopptegnelsene til Arne Bjørndal og Truls Ørpen, vil en se at notebildet er temmelig likt. Noen detaljer som skiller de to fra hverandre, kan likevel nevnes: Bjørndal skriver i større grad énstemmig, altså at notasjonen foreskriver spill på én streng om gangen. Ørpens notasjon er nokså gjennomgående tostemmig, og i enkelte tilfeller trestemmig. Noen vil trolig hevde at dette reflekterer regional spillestil, eksempelvis at spelemenn på Vestlandet, som hovedvekten av Bjørndals materiale stammer fra, i større grad spiller på én streng om gangen. Anders Kjerland fra Granvin og Per Berge fra Voss er eksempler på godt dokumenterte kilder fra Vestlandet som har stor grad av enstrengsspill. Imidlertid ser vi betydelig grad av énstemmighet også i Bjørndals notasjon etter spelemenn både i Telemark og Setesdal, så jeg er tilbøyelig til å tro at dette

også handler om Bjørndals stilpreferanser. Videre er Ørpens notasjon gjennomgående taktslagsbasert, dvs. at bjelkene i åtte- og sekstendelsfigurer binder sammen tonene på hvert enkelt taktslag. Bjørndal på sin side lar buestrøket legge føringer for hvordan bjelkene binder noter sammen. Taktslagsbasert notasjon er for øvrig gjort til standard fra og med bind seks i hardingfeleverket og videre i verket for vanlig fele. På det rytmiske feltet viser det seg også en forskjell mellom Ørpen og Bjørndal som nok både kan handle om regional stil og personlige preferanser: Det todelte taktslaget er hos Ørpen svært ofte notert som punktert åttendedel + sekstendedel, mens Bjørndal langt oftere skriver to jevne åttendedeler (Omholt 2009:118):



*Eksempel 1: Typiske todelte taktslag hos henholdsvis Ørpen (til venstre) og Bjørndal (til høyre)*

Når en blar i Ørpens originalopptegetninger, finner en enkelte manuskripter som tydelig har vært igjennom en redigeringsprosess med tanke på trykking i hardingfeleverket. Disse har til dels betydelige innslag av markeringer, overstrekinger og rettelser med rød penn. Dette er åpenbart foretatt i det redaksjonelle arbeidet med å få til en enhetlig presentasjon av Bjørndal, Ørpen og Grovens transkripsjoner i det trykte verket.

Så viser det seg at det også finnes eksempler på avvik mellom Ørpens håndskripter og det som har kommet på trykk i hardingfeleverket, også når vi ser bort fra notasjonstekniske løsninger som ikke viser til musikalsk signifikante ulikheter. I en del tilfeller representerer ulikhetene i notasjon virkelige musikalske meningsforskjeller. Hva som ligger bak dette, er vanskelig å svare på. Noe av det kan nok skyldes at det på grunn av plassbesparelse er brukt hyppige repetisjonstegn i hardingfeleverket (jf. den røde pennen nevnt ovenfor), mens Ørpen så å si aldri bruker dette. Det kan virke som om enkelte av Ørpens variasjoner slik sett har blitt «ofret» i redigeringsprosessen. Gangaren «Rikanguten» i første bind er et eksempel (Gurvin

mfl. 1958–1981, bind 1:178f.); her blir første taket satt med repetisjons-tegn, mens det blir notert med to ulike strøkfignurer i originaloppteignelsen. I et par tilfeller har Ørpen notert hallingslåtter i 2/4-takt der det åpenbart skulle ha vært 6/8. Ørpens nr. 138 og 143 i originaloppteignelsene er notert i 2/4-takt, men står som henholdsvis halling 107c og 111f i første bind av hardingfeleverket (s.190 og 221), altså det bindet som tar for seg den treunderdelte gangartypen (6/8). Her må en regne med at Ørpen har godtatt denne endringen i redaksjonsarbeidet. På opptakene fra Norsk Folke-musikksamling spiller han dessuten halling 138 med tydelig tredelt underdeling. Siden det ikke foreligger referater eller lignende fra det redaksjo-nelle arbeidet som pågikk på 50-tallet, har vi for øvrig svært få muligheter til å kunne ha innblikk i prosessen fra håndskrift til trykt note.

Det har ellers blitt stilt kritiske spørsmål ved Ørpens notasjon. I sin ho-vedoppgave fra 1984 viser Leiv Solberg hvordan Ørpens oppskrift av Ola Mosafinns innspilling av springaren «Ljonoen» på grammofon avviker fra det som faktisk lar seg høre på de gamle platene (Solberg 1984:36ff.). Det er vanskelig å finne noe klart svar på hva disse avvikene egentlig skyldes, både når det gjelder Mosafinn-slåtten og stoffet fra Krødsherad. For kryl-lingstoffet sin del ville det være nærliggende å tenke at årsaken ligger i at det går mange år fra slåttene blir skrevet ned til de blir innspilt, og at han der-for mer eller mindre ubevisst har forandret på mange detaljer. Det er et spenn på førti år fra han startet med å notere, og til hovedvekten av inn-spillingene ble foretatt. Imidlertid får jeg ikke dette helt til å rime, særlig fordi han gjennom arbeidet med hardingfeleverket må ha hatt et oppda-tert forhold til sine egne transkripsjoner. I «Mi eia spelemannshistorie» skri-ver Ørpen: «Så omkring 1914 hadde je be'jynt å skrive opp slåttar på noter. De va noko trevali fysstanes, men litt etter blei de be're, ettersom tamen vaks» (Støvern 1989:4–5).

Tidspunktet for når Ørpen begynte å skrive ned, er egentlig noe usik-kert. Med utgangspunkt i kommentarene til slåttene i hardingfeleverket ser det ut til å ha vært før 1910, men selv sier han at det var ca. 1914. Jeg har en mistanke om at det som i dag foreligger som «originaloppteignelser», er renskrevne versjoner som er gjort noe senere enn det som er oppgitt i har-dingfeleverket (jf. «ettersom tamen vaks»). I det trykte verket er transkri-

beringstidspunktet tatt med i kommentarene til slåttene på slutten i hvert bind. En sammenstilling av disse kommentarene og de originalene som finnes seg i nasjonalbiblioteket, viser at «noe» ikke stemmer; det er ikke samsvar mellom Ørpens nummerering og de oppgitte årstallene i hardingfeleverket (Omholt 2000:11ff.). En slått som er oppgitt å være skrevet i 1918, er ført inn på samme ark som en slått fra 1910, og de to følger kronologisk etter hverandre i Ørpens samling. Dersom slåttesamlingen til Ørpen faktisk er ført i pennen på et senere tidspunkt, blir spørsmålet om Ørpen da kan ha justert transkripsjonene, og at eksempelvis Ørpens oppskrift av «Ljonoen» er et bilde av hvordan han selv spiller slåtten mange år senere enn det oppgitte tidspunktet 1912.

Spelemannen og felemaker Bjarne Øen i Bø, opprinnelig fra Krødsherad, kunne fortelle dette i 1994:

Han [Ørpen, forf. anm.] hadde sine personlige slåtteformer...Når jeg hørte for eksempel Kittil Flaglien eller Skogly'n (som) kunne spella ein liten kryllingslått, og jeg fekk høre igjen den av Truls...han hadde berika'n, veldig altså...han var mer begavet han, skjønna du...<sup>1</sup>

Her sies det nokså eksplisitt at Ørpen ikke spilte som kildene, og dette er et poeng som jeg tror kan belyse Ørpens tilsynelatende frie forhold til gjen-givelse av slåttene, nemlig at Ørpen, med inspirasjon fra andre framstående utøvere i samtida tidlig på 1900-tallet, ville presentere noe han oppfattet som «idealformer» i sine oppskrifter. I 1913 ble Ørpen kjent med Torkjell Haugerud (1876–1954), og han la ikke skjul på at Haugerud var et forbilde: «Han vart mitt ideal», sier Ørpen i «Mi eia spelemannshistorie» (Støveren 1989). Telemarkingen og konsertspelemannen Torkjell Haugerud var på denne tiden en ledende skikkelse i miljøet, og må kunne karakteriseres som både innovativ og stilskapende, dog med et solid ankerfeste i tradisjonene etter de sentrale 1800-tallsspelemennene i Telemark. Slåtteformene til Haugerud er nettopp preget av stor variasjonsbredde, og det er liten tvil om at Haugerud sto helt i spissen av en utvikling av hardingfelespelet mot det mange nok vil karakterisere som noe rikere, forfinet og høyere utviklet. Det ideologiske klimaet på denne tiden tilsa at spelemannen skulle framføre nasjonal kunst fra konsertscenen. Slik sett er det ikke vanskelig å tenke



seg at Ørpens transkripsjoner like mye er et forsøk på å vise hvordan en slått kan eller bør spilles etter samtidas kvalitetskrav, snarere enn en mest mulig nøyaktig gjengivelse av en kilde. Samtidig er jeg tilbøyelig til å mene at Ørpen så på sine skriftlige versjoner som *forslag* til en måte å framføre slåttene på, særlig fordi han selv så å si aldri følger sine egne oppskrifter på detaljnivå når slåttene har blitt lydfestet. Hans innspillinger er gjort i fra 1938 og framover, de fleste rundt 1950. Disse har jevnt over mindre bruk av variasjon enn det oppskriftene foreskriver. Som vi snart skal se eksempel på, blir slåttene spilt mer rett fram.

## Noterett?

Notene må betraktes som et begrenset sett av informasjon som må utfylles gjennom den erfaringskunnskap man sitter inne med. En nedtegner har således en viss valgfrihet med tanke på hvor mye som skal komme til uttrykk på papiret, avhengig av hva som er formålet. Det snakkes her om såkalt *deskriptiv* kontra *preskriptiv* notasjon (Hambraeus 1970:15–16). Det første innebærer å ta med mye informasjon og detaljer, eksempelvis når en er ute etter å dokumentere, mens man i det andre tilfellet tenker brukervennlighet, at man søker å la notene være foreskrivende, eksempelvis når notene skal benyttes i en framføringssituasjon. Da forutsettes det at en utøver – bokstavelig talt – må være i stand til å lese mer mellom linjene, og notebildet formes dermed med tanke på lesbarhet. Jan Petter Blom karakteriserer for øvrig notasjonen i hardingfeleverket generelt som pragmatisk, som «ja takk, begge deler» (Blom 2012:113–114). Man har forsøkt å få med mange detaljer, samtidig som det skal være mulig å bruke notene som et redskap for utøving. En bruker forutsettes uansett å ha innsikt i sjangeren.

Jeg har altså forsøkt å spille inn slåttene «rett», slik de er notert. Det er nødvendig å dvele litt rundt hva det vil si å spille noterett. Her handler det om ulike nivåer, men et sunt utgangspunkt er nok at det egentlig ikke er mulig å spille nøyaktig slik det står notert, og at det hele tiden må handle om å gjøre kompromisser. På én måte kan en note på papiret framstå som en matematisk eksakt størrelse. Med utgangspunkt i en kammertone og en

tempoangivelse kan vi lese en gitt note som et uttrykk for et bestemt antall svingninger (Hz) og en bestemt tidsverdi. Imidlertid er det rimelig åpenbart at det er umulig for et menneske å produsere en lyd med en så eksakt avgrensning akustisk. Dessuten består de lydene som faktisk må produseres for at det skal kunne oppfattes som «musikalsk lyd», av så mye mer enn bare svingetall og tidsavgrensning. Innenfor troverdig stil i felespel handler dette om attack, intensitet, klangfarge, variasjoner i måten vi setter ned fingrene på, måten vi bruker buen på, altså alle de subtile forhold som er knyttet til stilfortrolighet, og som i liten grad lar seg uttrykke gjennom et skriftsystem. Noter har således praktiske begrensninger, men kanskje like viktig er begrensningene som ligger på et mer prinsipielt nivå. Tellef Kvifte har i flere utgivelser diskutert notenes begrensninger og muligheter. I artikkelen «Hva forteller notene» i samlingen *Arne Bjørndals 100-årsminne* (Kvifte 1985) og senere i *Musikkteori for folkemusikk* (Kvifte 2000) belyses problemfeltet, og et grunnleggende poeng i denne sammenhengen er at noter representerer begrep om lyd og ikke lyden i seg selv. Notene skiller mellom tonehøyde- og -lengdeklasser, mens lyd i virkeligheten er noe kontinuerlig, både hva angår antall svingninger og varighet (Kvifte 2000:6, Kvifte 1985:98). Derfor vil det i praksis være nokså stor variasjonsbredde innenfor det som vil bli godtatt som den ene eller andre «klassen» av tonehøyder og varigheter. Mange ulike tidsverdier vil kunne bli akseptert som «en fjerdedel» så lenge den bare skiller seg fra de andre kategoriene «åttendedel», «halvnote» osv. På bakgrunn av dette er det egentlig meningsløst å forsøke å «spille rett» ut fra et notebilde. Nå er det riktignok det jeg har prøvd, men i den praktiske innspillingssituasjonen har det vært nødvendig å legge seg på et noe mer pragmatisk nivå, vel vitende om de prinsipielle innvendingene som kan og bør reises. Konkret har jeg forsøkt å få med den informasjonen som kan leses ut av notebildet hva angår meloditoner, samklangstoner, rytmisering, strøk og ornamentikk.

Akkurat når det gjelder det siste, ornamenteringen, gjør bruk av mer eller mindre standardiserte måter å notere dette på det umulig å være eksakt/entydig med tanke på framføring og utforming. Dersom en velger å problematisere, er det klart at ornamentikk er en del av musikken som er svært vanskelig å forholde seg til notasjonsmessig. Dette handler først og

fremst om to ting. I hardingfeleverket har oppskriverne til dels ulike løsninger, selv om man i utgangspunktet har lagt seg på en standardisert måte å notere for- og etterslag og triller på. I innledningen til bind seks i hardingfeleverket omtales problematikk knyttet til ornamentikk skrevet av Sven Nyhus (Nyhus 1979), som på dette tidspunktet var kommet med i det redaksjonelle arbeidet. Her slås det fast at notasjonen av ornamentikk viser både variasjon og uensartethet, og det vises til faktiske forskjeller i utførelsespraksis mellom lokale tradisjoner og spelemenn og til fortolkningsproblemer fra nedtegrerens side. Ornamentikken er i liten grad skrevet fullt ut, men i det nyere verket for vanlig fele har Olav Sæta gått noe lenger i å notere slag og triller som meloditoner (Sevåg og Sæta 1991:31). Her er vi også ved det ene hovedproblemet, nemlig å definere hva som er ornament og hva som er meloditone. I våre dager, der en med tekniske hjelpemidler kan senke farten på et opptak, har en for så vidt gode muligheter til å kunne skrive ut alt som melodi. Problemet er bare at notebildet fort blir alt for komplekst:



*Eksempel 2: utdrag fra springar, Bjarne Herrefoss*

Dette eksempelet er hentet fra Mats Johanssons doktoravhandling (Johansson 2009), der han har skrevet ut en takt fra en innspilling med Bjarne Herrefoss, slåtten er springaren «Livius Smiths minne». I analytisk sammenheng kan en såpass radikal deskriptiv framstilling kanskje ha verdi, men eksempelet demonstrerer vel i grunnen hvordan notesystemets adskilte klasser og kategorier ikke strekker til i alle sammenhenger.

Den andre utfordringen ligger i lokale og personlige særtrekk. Spelermenns fingerbruk er svært variabel, og måten å ornamentere på er utvilsomt ett av de trekkene som representerer det personlige. Jeg tør påstå at måten vi setter an tonen på, måten vi triller og forsirer på, er blant de mest signifikante stiltrekkene i spelet som har et individuelt preg. Samtidig vil det

være kvaliteter i disse detaljene som det ikke vil være mulig å feste på noter. Man kan nok, jf. det jeg diskuterer ovenfor, notere antall toner involvert i en figur og til en viss grad hurtigheten på utføringen, men hvordan få fram snerten, attakket og timingen i utførelsen? Dette er signifikante, personlige og viktige forhold i musikken som neppe lar seg feste på papiret.

Med dette som en forutsetning er det også svært problematisk å forholde seg til notert ornamentikk med tanke på å gjenskape en stil. For min del blir dette åpenbart når jeg skal bruke Ørpens noter som kilde: De konvensjonelle løsningene Ørpen har lagt seg på i sin notasjon gjenspeiler ikke fullt ut hvordan han faktisk ornamenterer. Løsningen blir derfor pragmatisk; jeg må forholde meg til den stilfølelsen jeg håper å ha fått inn gjennom å arbeide med opptak av denne tradisjonen over tid.

## Om variabilitet

Variasjon og variabilitet er begreper som har flere betydninger og nivåer når vi bruker dem om slåttemusikken. På et generelt nivå kan vi si at gjentakelse og variasjon av motivene er noe av kjernen i progresjonen i slåttemusikken, og at det er typisk å gjenta et motiv likt, men like typisk ikke helt likt. I dette ligger det egentlig et slags paradoks eller definisjonsproblem: Kan vi egentlig snakke om gjentakelse når repetisjonen ikke er lik? Hva vil det si å gjenta? Når blir variasjonen så stor at det ikke lenger er samme setning, men en ny? Tellef Kvifte sier treffende: «Ofte er det jo slik at motiver ikke bare er *enten* forskjellige *eller* like, men faktisk *både* forskjellige *og* like» (Kvifte 2000:26).

Når en nærmer seg slåttemusikken, er variasjonsaspektet et vesentlig punkt i forståelsen og tolkningen av hendelsesforløpet. En viktig del av det å lære å spille denne sjangeren er å opparbeide forståelse for hvordan man kan variere. Samtidig er det meningsfullt å snakke om variasjoner som «ligger til slåtten», dvs. at slåtten er bygget opp av motiver som slekter på hverandre, som er variasjoner av hverandre, men som kan bli (og ofte blir) oppfattet og framført som et fastlagt forløp. Den additive formen, progresjonen, som er så typisk særlig i halling-/gangarmaterialet på hardingfele, er net-

topp basert på at motivet/setningene blir gjentatt og variert, men ikke nødvendigvis fritt. En slått kan bestå av fire–fem utgaver av samme musikalske setning eller idé som kommer i en fast rekkefølge. Men så: For det andre er det nettopp i gjentakelsen potensialet for variasjon ligger, noe som ulike spelemenn utnytter i ulik grad. Det er dette som trolig normalt forstås med variasjon, det at en spelemann under en framføring ikke følger et helt fastlagt forløp, men velger blant flere muligheter, ev. at hun/han improviserer over et motiv. Her vil mye være opp til *utøvertypen*. Kvifte skisserer to ytterpunkter, der det ene er «den varierende utøvertypen» som husker en slått som et sett regler/spilleforskrifter, og som velger fritt mellom variasjonene innenfor dette «regelverket». På den andre siden har vi da den typen som ikke varierer, og som husker en slått som en progresjon, der motivene kommer i en fast rekkefølge (Kvifte 1994:40–41).

Rammene for variasjon er normalt en ikke-artikulerbar kunnskap, en fortrolighetskunnskap. Det vil være uhyre vanskelig å kunne gi en fullstendig forklaring på det regelverket Kvifte refererer til, altså hvor rammene for variasjon i et gitt tilfelle ligger<sup>2</sup>. Snarere kommer slik stilfortrolighet til syne gjennom musikalsk praksis, og det vil hele tiden være subjektive oppfatninger og individuelle løsninger. Men et mulig poeng her er at i en skriftlig kilde, og for så vidt også på et opptak, vil et forløp være fastlagt i den forstand at det er «spikret» fra starten til slutten. Vi vil normalt ikke være i stand til å avgjøre hva som fra utøverens side i det konkrete tilfellet oppfattes som fast, og hva som er gjenstand for et valg underveis. Dette sier meg at vi kanskje må se på variasjon som et dynamisk begrep; at variasjon er uløselig knyttet til musikalsk praksis, og at en oppskrift derfor aldri representerer variasjon i seg selv. Derimot kan en oppskrift i større eller mindre grad *oppfordre til* variasjon.

## 48 600 måter å spille en slått på

Den første springaren i Ørpens samling, for øvrig nr. 477d i hardingfeilverket, egner seg godt til å illustrere problematikken rundt ulikhetene

## SPRINGAR

Etter Johan Kleven, Krødsherad, Buskerud. (Ø)

*Eksempel 3: Springar 477d etter Johan Kleven*

mellom Ørpens notasjon og innspillinger, og samtidig er transkripsjonen full av det jeg opplever som variasjonsmuligheter.

Eksempelen viser at nærmest ingen av motivene gjentas likt i oppskriften, mens de nettopp blir det på innspillingen. For å ta andre vek som begynner midt på andre linje i transkripsjonen ovenfor (veket er markert med klammer over notelinjene), og som kommer igjen i en rekke utgaver utover i slått: Dette veket blir spilt tilnærmet likt alle gangene i innspillingen

fra Norsk Folkemusikksamling. Små variasjoner forekommer riktignok her også når det gjelder ornamentikk og til dels medklingende strenger. En liten melodisk variasjon kan også nevnes: I triolen først i sjuende takt spilles noen ganger a i stedet for g. Sammenliknet med Ørpens oppskrift er likevel disse variasjonene relativt ubetydelige.



*Eksempel 4: Andre vek i springar etter Johan Kleven transkribert av forfatteren*

I oppskriften kommer veket, som består av et repetert firetaktsmotiv i en vanlig halv- helssluttkonstellasjon, tre ganger, og her florerer variasjonene i meloditoner, ornamentikk, samklangstøner og rytmiske løsninger. Dersom vi tar for oss åpningen av veket med de fire første slagene av veket, får vi disse seks alternativene:



d) 

e) 

f) 

*Eksempel 5: Seks alternativer av innledningen på andre vek i springar 477d*

Alternativ b, d og f har en strøkmessig åpning som henger sammen med plasseringen rett etter halvslutt i setningen, men likevel ser vi at det er seks ulike utforminger av det samme. Tenker vi oss denne innledningsfrasen brukt fritt, blir det 6 x 6, altså 36 mulige progresjoner i slåttene bare knyttet til dette utsnittet av det ene veket. Men tallene blir langt større dersom vi tenker oss så vide rammer for variasjon at vi kan bryte det ned på taktslagsnivå, altså at de ulike versjonene av taktslagsmotivene kan brukes fritt. Ut fra noten (eksempel 3) ser vi at andre slaget i veket, som starter på siste slag i tredje takt på andre linje, eksempelvis blir spilt på fem ulike måter (taktslaget er vist med piler). Første slag i veket har tre utforminger, det tredje fem osv. Ganger man således antall slag med antall variasjoner, viser regnestykket et femsifret antall kombinasjoner: Bare dette ene veket kan spilles på formidable 48 600 måter! Hvorvidt dette gjenspiler en virkelighet, er nok diskutabelt; det er slett ikke sikkert taktslaget er den rette kategorien å telle som uavhengig størrelse her. Det er sikkert mulig å argumentere for at visse utforminger av slagene er knyttet til en bestemt progresjon à la eksempel 5, slik at en ikke har fullstendig valgfrihet innenfor de noterte versjonene taktslag for taktslag.

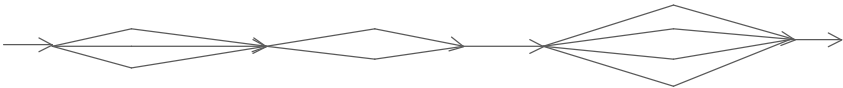
På den annen side ville antall mulige variasjoner vært enda mye høyere hvis vi hadde tatt utgangspunkt i hver enkelt meloditone, og ikke i takt-



slagsmotiv. Det regnestykkene først og fremst viser, er at variasjonsmulighetene i musikken fort blir enormt mange når vi tillater oss å behandle elementene fritt. Samtidig gir tallene oss – så lenge vi aksepterer at vi har frihet til å variere – en klar pekepinn på at det blir svært problematisk å se på en vanlig notenedtegnelse av en slått som en oppskrift det er hensiktsmessig å forsøke å følge slavisk. Det blir rett og slett feil «å spille rett»!

## Framover eller rundt og rundt?

En modell som kan beskrive variabiliteten i et forløp med alternativer kan se slik ut:

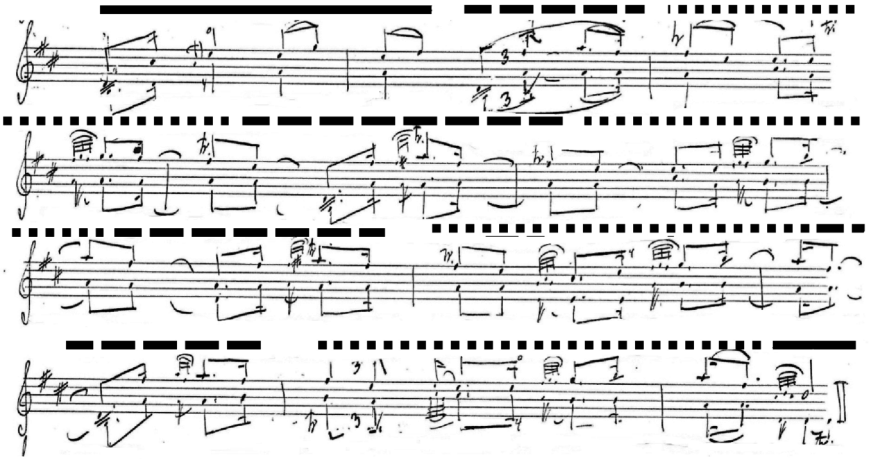


*Figur 1: Variabilitet illustrert som veivalg*

Her handler det altså om at man kan gjøre ulike veivalg underveis, eller at «veien» veksler mellom én eller flere antall filer. Men en slik modell fanger ikke opp all variabilitet.

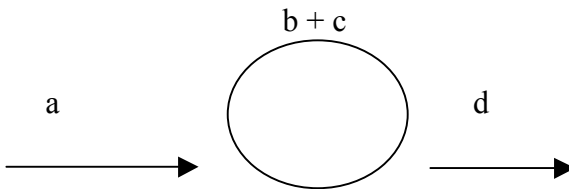
La oss ta for oss et annet noteeksempel, der variabiliteten kan beskrives på en litt annen måte, som i eksempel 6.

Utdraget i eksempel 6 er klippet fra Ørpens originaler nr. 57, slåttene «Vara ungar og gå fri», en form som ikke er trykt i hardingfeleverket. Dette veket kan beskrives som variasjon over et grunntema/motiv som blir presentert i starten av slåttene, og som utgjøres av de fire første og det siste taktslaget i veket. I eksempel 6 ser vi dette markert med hel linje. Bitene eller delmotivene som er markert med stiplede og prikkete linjer, utgjør sammen nye motiver/setninger som bygger på grunnmotivet. Ingen av dem er like. Her er nok grensesettingen mellom bitene diskutabel, og det er lett å tenke på progresjonen her som en sirkel, noe som går rundt. De to delene av grunnmotivet utgjør da en inngang (a) og en utgang (d). Bitene med henholdsvis stiplede og prikkete markering kan vi kalle b og c. Sirkelen, eller kretsløp («circuits»), er nettopp en modell som Morten Levy har brukt i sine analyser av de gorrlause slåttene i Setesdal (Levy 1989:96f.). En fram-



Eksempel 6: utdrag fra springaren «Vara ungar og gå fri»

stilling av forløpet i «Vara ungar...» kan da se slik ut, der et poeng er at det ikke er fastlagt hvor mange ganger man kan bevege seg rundt sirkelen:

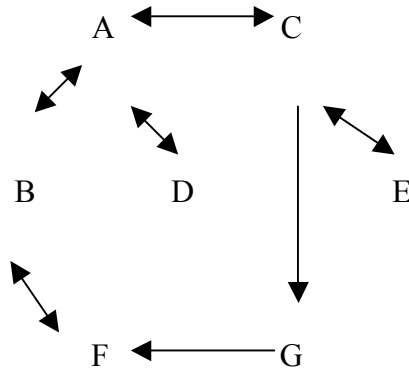


Figur 2: Variabilitet illustrert som kretsløp

Forløpet er altså åpent i den forstand at man kan velge hvor mange ganger man vil gjenta b og c, men modellen fanger ikke opp at b og c varieres. Man kunne så tenke seg en kombinasjon av disse to modellene, der veien har lagt inn rundkjøringer, eventuelt også med flere filer.

Nok en type variabilitet og en måte å beskrive den på er det Kvifte kaller «nettverk» (Kvifte 2000:23f.), der en slått består av et knippe definerte, selvstendige motiver, men at det ikke er en entydig progresjon, altså at en

utøver kan stokke motivene i større eller mindre grad hvordan han/hun vil. Spellemannen har et antall motiver som han/hun oppfatter hører hjemme i en slått, men både startsted og progresjon kan variere fra framføring til framføring. Figur 3 illustrerer en tenkt slått av denne typen i en nettverksmodell. Bokstavene står for motiv, men modellen forteller heller ikke her hvor mange ganger et motiv kan gjentas. Som det går fram av pilene, kan man gå fram og tilbake mellom enkelte av motivene, andre progresjoner er «ulovlige».



Figur 3: Variabilitet illustrert som nettverk

Denne typen variabilitet er det vanskelig å lese og høre ut av Ørpens materiale. Det virker som om Ørpen foretrekker en fast progresjon, og jeg har ikke et eneste eksempel å vise til der ulike motiver tydelig bytter plass i rekkefølgen der det foreligger flere utgaver av samme slått. Det nærmeste jeg kommer, er en gangar etter Wilhelm Sorteberg, der Ørpen på innspillingen i NRKs arkiv starter på et punkt i slåtten som er mot slutten i nedskriften<sup>3</sup>. Det oppstår altså tvil om hva som er startpunktet i denne slåtten, men rekkefølgen av motivene er likevel den samme. Slik sett kunne vi sagt noe om Ørpen som utøvertype med tanke på variabilitet: Han er opptatt av rik variasjon i realiseringen av motiv og musikalske setninger i kryllingslåttene, men han holder seg til en fast form i betydning samme rekkefølge på motivene.

## Ørpen foreskriver variasjon

At en slåtteoppskrift er «åpen» og legger opp til rom for tolkning, står i en kontrast til det Kvifte i artikkelen fra 1985 refererer til som et kunstsyn eller en holdning til slåtteoppskriftene som «verk» med bakgrunn i den europeiske kunstmusikktradisjon:

Grunnen til at variasjoner er så lite behandlet [i hardingfeleverket, forf. anm.], mens varianter stadig nevnes, tror jeg er å finne i synet på folkemusikk som kunst, og folkemusikere som kunstnere, etter modell fra den europeiske kunstmusikktradisjonen.. Noe av det som preger kunstverket i denne tradisjonen er at det er et ferdig produkt. Hvis det virkelig har høy kvalitet, så må det være slik det er med nødvendighet, og det kan ikke være annerledes. (...) på en slik bakgrunn tror jeg det er vanskelig å godta at slåtter ikke har ferdige, faste former, men tvert om endres fra gang til gang...(Kvifte 1985:100)

Kvifte refererer her til et syn på det nasjonale felespelet som et likeverdig, alternativt uttrykk til kunstmusikkens komposisjoner. På den tiden da Bjørndal og Ørpen begynte å skrive ned slåtter, var det utvilsomt et ideologisk klima der norskdomsbevegelsen var pådriver for å skape aksept for bygdekultur som fullverdige, kunstneriske uttrykk (Storås 1985:76). Slik sett er det ikke urimelig å anta at de to hedersmenn delte et slikt tankegods. Ellers skriver Kvifte:

Variasjoner er så godt som oversett. Bortsett fra noen sjeldne fotnoter i oppskriftene, kommer dette fenomenet ikke til uttrykk, enda store og viktige deler av variasjonene godt kan noteres. Oppskrivertradisjonens notemateriale kan derfor ikke fortelle noe om spørsmål som hvilke utøvere varierte; hvor mye og hvordan varierte de? (Kvifte 1985:99)

Etter å ha arbeidet med oppskrifter fra hardingfeleverket og Ørpens transkripsjoner i særdeleshet gjennom mange år, er jeg grunnleggende uenig på dette punktet. Tvert om er det all grunn til å hevde at Ørpens noter viser en stor mengde variasjonsmuligheter av den typen Kvifte mener kan noteres, og jeg tror dette også har vært bevisst fra Ørpens side. Når Kvifte sier at viktige deler av variasjonene kan noteres, forstår jeg det slik at varia-

sjonsmulighetene kan presenteres eksplisitt som alternativer gjennom eksempler i fotnoter, eller at variasjonene av motivene skrives ut som separate linjer/bolker/avsnitt der det tydelig går fram at disse kan velges mellom. Slikt er det riktignok svært lite av i feleverkene, selv om det i den nyere serien, med verket for vanlig fele, er forsøkt å vise en del variabilitet i strøk og intonasjon gjennom alternative strøkfigurer markert med stiplede linjer og ulike symboler/fortegn plassert til dels over notelinjene. Dette betyr likevel ikke at oppskriverne ikke kan ha hatt til hensikt å vise variasjonsmulighetene. Hos Ørpen framstår ikke disse mulighetene umiddelbart som alternativer, men som deler av et fastlagt forløp. Men dette skyldes vel snarere måten vi har lært å tolke notene på, og ikke notasjonen i seg selv? Min magefølelse sier at notene fra Ørpens side ikke er tenkt å nødvendigvis skulle spilles fra a til å akkurat slik de er notert. Oppskriftene bør oppfattes som veiledende, der variasjonene er *muligheter*, og jeg påstår dette særlig fordi (1) det er nesten umulig å spille slåtten nøyaktig likt fra gang til gang, og (2) Ørpen spiller ikke selv det han har skrevet inn i notene. Jo mer jeg spiller på slåttene etter Ørpen, jo klarere opplevs dette.

Ørpens notasjon appellerer således til «den varierende utøvertypen». Å skrive ned en slått er derfor ut fra dette perspektivet ikke å foreskrive et bundet forløp, men å kunne presentere et åpent forløp med visse rammer for variasjon. Når en får slåttene under huden, er jo nettopp poenget at variabiliteten blir en del av den motorisk-mentale «pakken»; den blir en naturlig del av slåtten. Og slik jeg var inne på innledningsvis: Nøkkelen til å oppdage rammene for og dynamikken i variabiliteten og forståelsen av det improvisatoriske potensialet innenfor dette rammeverket, ligger i den praktiske tilnærmingen.

Jeg tror det er sunt å betrakte hele feleverket, både bindene for hardingfele og vanlig fele, som et notemateriale som foreskriver muligheter til variasjon. Selv om *dokumentasjon* har vært en viktig drivkraft bak utgivelsene, og oppskriftene etter fonografisk materiale i senere tid utvilsomt og eksplisitt er forsøk på å gjengi musikk med de detaljer som har blitt forespilt, må en bruker i dag som vil omsette transkripsjonene i klingende musikk, foreta valg og spille slåttene på sin måte. Uansett må man forutsette at en bruker av notene har innsikt i musikken på forhånd. Noen vil da

hevde at en enklere og mindre detaljrik måte å skrive på ville ha vært å foretrekke, og at man sjøl uansett må legge til detaljer og variasjon ut fra sin forhåndskunnskap om musikken. Jeg mener likevel at man godt kan forsvare en deskriptiv notasjon og detaljerte slåtteoppskrifter. Riktig nok er terskelen litt høyere i selve innlærings situasjonen, men mange detaljer kan også gjøre at valgmulighetene blir mange samtidig som notene kan fungere som god rettledning. Rammene for variasjon og musikalsk utfoldelse blir tydeligere, og sjansen for bevisst eller ubevisst å videreføre verdifulle, signifikante trekk i en musikktradisjon øker. Og til slutt litt om det å lære av opptak kontra noteoppskrifter: Antropologen Henrik Sinding-Larsen sier følgende i en artikkel fra 1988:

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 flavor (Sinding-Larsen 1988:108).

Dette kan vi ta til inntekt for at dersom personlig preg er et mål – noe de fleste vil være enige om at det bør være – kan notene faktisk ha fordeler som medium på den måten at en del informasjon blir «holdt tilbake» sammenlignet med opptak. En utøver er altså tvunget til å legge mer av seg sjøl i tolkninger av noter.

Mye av materialet i hardingfeleverket etter Arne Bjørndal, Eivind Groven og Truls Ørpen er ikke skrevet ned etter opptak, og kan således ikke kontrolleres mot førstehånds klingende materiale. Her er en dermed mer overlatt til seg sjøl, og i dette kildematerialet burde det ligge et særlig potensial til kreativ tilnærming som trolig mange flere kunne ha benyttet seg av.

## Noter

1. Intervju forfatteren sammen med Christian Borlaug gjorde med Øen våren 1994.
2. Morten Levys doktorgradsarbeid (Levy 1989) om de gorrlause slåttene i Setesdal må kunne kalles et godt forsøk, men selv i denne 900 sider lange avhandlingen er langt på nær alle sider ved variabiliteten behandlet.

3. Slåtten kan høres på CD fra Ta:lik / NRK 2006, «Truls Ørpen – spel under Norefjell», kutt 23, og står i hardingfeleverket bind 1 nr. 4.

## Referanser

- Bjørndal, Arne 1907–1911: *Norske Slåttar. Springar, gangar, halling, vossarull*.
- Blom, Jan Petter 2012. «Sven Nyhus og hardingfeleverket», i B. Aksdal og R. Stauri (red.), *Bergrosa, festskrift til Sven Nyhus 80 år*: 109–116. Oslo: Novus Forlag.
- Gurvin, Olav mfl. (red.) 1958–1981. *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar*, serie 1, bind 1–7. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hambraeus, Bengt 1970. *Om notskrifter*. Stockholm: Nordiska musikförlaget.
- Johansson, Mats 2009. *Rhythm into style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*. PhD-avhandling, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Kvifte, Tellef 1985. «Hva forteller notene?» I *Arne Bjørndals 100-årsminne*: 92–102. Bergen: Forlaget Folkekultur.
- 1994. *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter – og paradigmer i folkemusikkforskningen*. Magistergradsoppgave 1978 med tillegg 1994. Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.
- 2000. *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*. Oslo: Norsk Musikkforlag.
- Levy, Morten 1989. *The World of the Gorrlaus Slåtts*. Acta Ethnomusicologica Danica 6. København: Forlaget Kragen.
- Nyhus, Sven 1993. «Notasjon av folkemusikk». I B. Aksdal og S. Nyhus (red.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 377–383. Oslo: Universitetsforlaget.
- Omholt, Per Åsmund 2000. *Form og struktur i norsk slåttemusikk*. Hovedoppgave, Griegakademiet, Universitetet i Bergen.
- 2009. *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk*. Doktoravhandling, Griegakademiet, Universitetet i Bergen.
- 2011. «Rytmen i kryllingspringar». *Musikk og tradisjon* 25:47–65.

- Schart, Carl 1865. *VIII Norske slåtter for hardangerfele*. Bergen: C. Rabe Musikforlag.
- Sevåg, Reidar og Sæta, Olav 1992. *Norsk folkemusikk, Slåtter for vanlig fele*. Serie 2, bind 1. Oppland, Halling – springleik – springar – springdans. Oslo: Norsk Folkemusikksamling/Universitetsforlaget.
- Sinding-Larsen, Henrik 1988. «Notation and music: The history of a tool of description and its domain to be described». I H. Sinding-Larsen (red.), *Artificial intelligence and language: Old questions in a new key*. Complex 7. Oslo: TANO.
- Solberg, Leiv 1984. *De eldste grammofoninnspillinger med hardingfele*. Hovedoppgave, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Storaas, Randi 1985. *Å velja fortid – å skapa framtid*. (Hovedoppgave, Universitetet i Bergen). Bergen: Forlaget Folkekultur.
- Støveren, Håvard (red.) 1989. *Under Norefjell*. Lokalhistorisk tidsskrift for Krødsherad og Sigdal nr. 1 og 2.

### *Håndskrifter*

Ørpen, Truls: Håndskrevet notesamling med diverse kildeopplysninger og annet tradisjonsstoff. Eske 325, 325a, 326 og 1059, Norsk Musikksamling, Nasjonalbiblioteket, Oslo.

### *Fonogram*

- Gausemel, Gunn Sølvi (red.) 2006: «Truls Ørpen – spel under Norefjell», CD. ta:lik/NRK/Folkemusikksenteret i Buskerud.
- Norsk Folkemusikksamling, Universitetet i Oslo, NFSTd-0099: 4 – 13
- , NFSTd-0100: 1–10
- , NFSTd-0101: 1–12
- , NFSTd-0102: 1–12
- , NFSTd-0103: 1–12
- , NFSTd-0104: 1–2
- NRKs historiske arkiv, bånd 917: 3
- , 970: 5, 7, 11
- , 1055: 3
- , 2592: 2–5, 8–11



—, 53296/3: 1, 8

—, 53297/2: 1, 4, 6

Privat kassettopptak, samtale med Bjarne Øen, mai 1994.