

Anders Erik Røine

Rytmiske strukturer i norsk slåttemusikk

En sammenliknende studie av ansatspraksis på
munnharpe, tralling, langeleik og hardingfele

Doktorgradsavhandling
Kulturstudier

Fakultet for humaniora, idretts-
og utdanningsvitenskap

Anders Erik Røine

Rytmiske strukturer i norsk slåttemusikk

En sammenliknende studie av ansatspraksis på munnharpe, tralling,
langeleik og hardingfelendertittel

En doktoravhandling innenfor
Kulturstudier

© Anders Erik Røine, 2024
Universitetet i Sørøst-Norge
Rauland

Doktoravhandlinger ved Universitetet i Sørøst-Norge nr. 185

ISSN: 2535-5244(trykt)
ISSN: 2535-5252 (online)

ISBN: 978-82-7206-838-6 (trykt)
ISBN: 978-82-7206-839-3 (online)



Denne publikasjonen er lisensiert med en Creative Commons lisens. Du kan kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst format eller medium. Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort.

Se fullstendige lisensbetingelser på <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.no>

Trykk: Universitetet i Sørøst-Norge

Forord

Da jeg ble tipset om dette stipendiatet, hadde jeg i en periode kjent på et behov for en pause fra et hektisk liv som freelance musiker. Mer enn en gang har jeg tenkt at jeg gikk fra asken til ilden. Arbeidet med avhandlingen har imidlertid også lært meg at de kreative prosessene jeg har havnet i som forsker, er sammenliknbare med de jeg har havnet i som skapende musiker sammen med andre. Mange har hjulpet meg faglig og på andre måter gjennom disse årene. Min hovedveileder professor Mats Sigvard Johansson og min biveileder professor Per Åsmund Omholt fortjener en spesiell takk for sin nysgjerrighet og sitt utrettelige engasjement for prosjektet. Jeg kan ikke se for meg hvordan jeg skulle ha fått dette i land uten nettopp deres konstruktive bidrag. Jeg vil også takke venner og kollegaer som jeg over tid har diskutert tema som har relevans for denne avhandlingen med: Marit Karlberg, Tellef Kvifte, Annette Winkelmann og Ånon Egeland. Videre vil jeg takke instrument- og buemaker, Niels Jørgen Røine. Sammen har vi utviklet en langeleik der bl.a. tonerekka kan stilles inn trinnløst. Denne langeleiken har vært et avgjørende verktøy for studien og jeg kunne ikke ha utviklet den på egenhånd. Takk også til Anne Svånaug Blengsdalen, Anders Rønningen og Kjetil Klette Bøhler for inspirerende midtveis- og sluttseminar og Kristoffer Berntsen, Evy Beate Stykket og Kristin Østerholt for hjelp med litteratur, referanser, korrektur og layout. Noe som stadig har fått meg ned på jorda og på bedre tanker når stipendiattilstanden har vært på det mest frustrerende, er studenter og kollegaer ved USN-Rauland med instituttleder Stian Roland i spissen. Ting har blitt lagt til rette for meg, og jeg synes jeg har møtt forståelse for at det å skrive en doktoravhandling er ensomt og tidkrevende. Til slutt vil jeg sende en varm takk til alle som i forskningsperioden har vært fremragende eksempler på at livet handler om mer enn selvcentrert akademisk grubling, på godt og vondt. Det gjelder mer enn noen andre Ellinor, Konrad, Leonard og Annette.

Anders Erik Røine

Sammendrag

Denne avhandlingen er en studie av det jeg har valgt å kalle ansatspraksis på fire sentrale instrumenter i norsk folkemusikk – munnharpe, tralling, langeleik og hardingfele – med søkelys på slåttetyperne gangar, halling og springar. Ansatspraksis viser til hvordan toner/rytmiske bestanddeler bindes sammen gjennom kombinasjoner av strøkskifte (fele), snerteslag (langeleik), konsonantansatser (tralling) og slag på munnharpefjær. Ansatspraksis er en viktig side av rytmikken i norsk slåttemusikk. Den har likevel blitt viet lite vitenskapelig oppmerksomhet og må regnes som taus, eller håndbåren kunnskap blant utøvere. Formålet med undersøkelsen har vært å skaffe til veie ny empiri rundt fenomenet, samt å utarbeide forklaringsmodeller som kan belyse likheter og forskjeller i rytmikken tilknyttet munnharpe-, langeleik-, tralle- og hardingfeleslåtter.

Studien er forankret i en etnomusikologisk forskningstradisjon, noe som innebærer at de rytmiske praksiser som undersøkes, forstås i lys av kulturspesifikke begreper, forståelser og kontekstuelle forutsetninger. I studien brukes teoretiske begreper om *affordance* og *materiell agents* for å belyse hvordan ansatspraksis formes i den umiddelbare samhandlingen mellom instrument/teknologi og kropp. For å kontekstualisere at kunnskap om ansatspraksis i liten grad artikuleres eller formidles gjennom abstraksjoner, eksplisitte begreper eller teorier, betraktes resultatene også i lys av perspektiver rundt taus kunnskap og kunnskap i handling.

Min egen praksiserfaring med slåtter og de involverte instrumentene har vært en sentral forutsetning for å kunne danne problemstillingen og ikke minst i arbeidet med å utvikle nye begreper og metoder for å belyse denne. Gjennom bruk av programvare-basert ansatsgjenkjenning – *onset detection* – har jeg styrket presisjonen på tolkningen av ansatsformler og økt analysenes transparens og troverdighet. For å få ansatsene ut av den praktiske, klingende dimensjonen og over i et visuelt, abstrakt format har to beslektede notasjonssystemer blitt utviklet. Dette har forenklet transkripsjonsarbeidet, økt umiddelbarheten og styrket komparativiteten, og det bidrar til at presentasjonen av ansatsformler blir håndgripelig for leseren. Begreps- og metodeutvikling har slik sett vært en del av den problemløsende prosessen som avhandlingen representerer.

Undersøkelsen presenteres i tre hoveddeler. Den første delen består av komparative analyser av ansatsstrukturer i et omfattende innspillings- og transkripsjonsmateriale. Her belyses to forhold: Analysene viser at ansatsstrukturer i vesentlig grad finnes igjen på tvers av instrumentene, og at denne tverrinstrumentale ansatspraksisen bygger på det jeg har valgt å kalle *asynkron ansatsrytmikk*. Asynkron viser her til at det ikke er systematisk sammenfall mellom ansatser og taktslag, og at ansatsstrukturene varieres gjennom en framføring. Samtidig viser analysene at deler av munnharpeempirien og mye av langeleikempirien skiller

seg ut med *synkron* ansatsrytmikk. Synkron viser til et systematisk sammenfall mellom ansatser og taktslag, og at ansatsstrukturene ikke varieres gjennom en framføring.

I del to rettes søkelyset mot formative mekanismer i skjæringspunktet mellom instrumentet og kroppen. Undersøkelsen viser hvordan de involverte instrumentenes idiomatikk og spilleteknikk legger ulike føringer for hvordan ansatskombinasjoner utføres, noe som delvis speiles i analyseresultatene. Samtidig deles i stor grad noen grunnleggende strukturer på tvers av instrumentene. Analysen peker derfor mot at en felles grunnleggende ansatspraksis er et resultat av forhandling mellom tekniske løsninger knyttet til svært ulike instrumenter i dialog med skiftende musikalske normer over lang tid.

Når det gjelder de deler av analyse materialet som skiller seg ut med synkron ansatsrytmikk, så finner jeg ingen åpenbare trekk ved instrumentenes spilletekniske egenskaper som gjør dem mer eller mindre egnet til å spille hverken synkron eller asynkron ansatsrytmikk. Del tre undersøker derfor alternative forklaringer på disse avvikene, i form av formative prosesser som kan knyttes til instrumentteknologisk utvikling, institusjonalisering av spilleteknikk, sentrale utøvere og praksisfelleskap i endring. Resultatene viser at den synkrone ansatsrytmikken som ble funnet i langeleik- og munnharpematerialet, bør sees i sammenheng med utvikling og spredning av nye modifiserte instrumenter, kurs og konsertvirksomhet, institusjonalisering av spilleteknikk, svekkede læringsmiljøer og nye musikkestetiske impulser.

Studien dokumenterer og synliggjør en sentral, men lite studert dimensjon av rytmisk praksis i norsk slåttemusikk. Den bidrar også til ny innsikt rundt forhold som kan tenkes å forme og påvirke denne praksisen, inkludert en bredere forståelse av uttryksmuligheter til ulike slåtteinstrumenter fra et utøverperspektiv. I tillegg er det blitt utviklet metodiske redskaper, et transkripsjonssystem, analysekategorier og perspektiver som potensielt legger grunnen for videre studier av ansatspraksis, også i andre musikkformer.

Nøkkelord: Ansatspraksis, ansatsformel, strøkfigur, synkron ansatsrytmikk, asynkron ansatsrytmikk, spilleteknikk, slåttetrelling, munnharpe, langeleik, hardingfele, rytmeforskning, groove, frasering, slåttemusikk, slåtter, folkemusikk.

Abstract

This dissertation is a study of what I have chosen to call phrasing practice (“ansatspraksis”) on four central instruments in Norwegian folk music - Jew's harp, Liling, Norwegian dulcimer (“langeleik”), and Hardanger fiddle - with a focus on the traditional tune genres (“slåtter”) "gangar," "halling," and "springar." In this context, phrasing practice refers to how notes/rhythmic components are tied together through combinations of onsets, that is, bowing changes (fiddle), pluckings (“langeleik” plectrum), consonant onsets (Liling), and strikes on the Jew's harp lamella. Phrasing practice is an important aspect of the rhythmic life in Norwegian traditional dance music that has received little scholarly attention and can be considered tacit or orally transmitted knowledge among practitioners. The purpose of this study has been to produce more and new empirical data on the phenomenon and to develop explanatory models that can illuminate similarities and differences in the rhythmic structures associated with Jew's harp, Norwegian dulcimer, Liling and Hardanger fiddle tunes.

The study is grounded in an ethnomusicological research tradition, which means that the investigated rhythmic practices are understood considering culture-specific concepts, understandings, and contextual conditions. Additionally, theoretical concepts of affordance and material agency are used to shed light on how phrasing practice are shaped in the more immediate interaction between instrument/technology and the body. To contextualize that knowledge of phrasing practice is rarely articulated and conveyed through abstractions, explicit concepts, or theories, the results are also considered in light of perspectives on tacit knowledge and knowing-in-action. My personal hand-on experience with traditional tunes and instruments has been a central prerequisite for the developing of research questions and in developing new concepts and methods to explore these questions. Through the use of software-based onset detection, I have improved the precision of the experiential and practical interpretation of phrasing formulas and also increased the transparency and credibility of the analyses. To transpose the phrasing structures from the practical sounding dimension to a visual, abstract format, two related notation systems have been developed. This has simplified the transcription work, increased immediacy and comparability, and helps make the presentation of phrasing formulas tangible for the reader. Concept and method development are integrated parts of the problem-solving process that the dissertation represents.

The study is presented in three main parts. The first part consists of comparative analyses of phrasing structures in extensive recording and transcription materials. Two principal findings are documented: The analyses show that phrasing structures are present across instruments to a significant degree, and that this cross-instrumental phrasing practice is based on what I have chosen to call asynchronous phrasings. Here, asynchronous refers to a lack of systematic alignment between onsets and beats, and that phrasing structures vary

throughout a performance. At the same time, the analyses show that parts of the Jew's harp material and the majority of the Norwegian dulcimer material stand out with synchronous phrasings. Synchronous refers to a systematic alignment between onsets and beats, and that particular phrasing patterns are repeated consistently throughout a performance.

In part two, the focus is on formative mechanisms at the intersection of the instrument and the body. It is shown how the idiomatics and playing technique of the involved instruments impose different constraints on how phrasing combinations are performed, which is partly reflected in the analysis results. At the same time, fundamental structures are largely shared across instruments. The analysis therefore suggests that a common basic phrasing practice is the result of negotiation between technical solutions related to very different instruments in dialogue with changing musical norms over time. Regarding the parts of the analysis material that stand out with synchronous phrasings, I find no obvious features of the instruments' idiomatics and playing techniques that make them more or less suitable for playing either synchronous or asynchronous phrasings. Part three therefore examines alternative explanations for these deviations in the form of formative processes that can be linked to the instruments' technological development, institutionalization of playing techniques, influential performers, and changing communities of practice. The results indicate that the synchronous phrasing rhythm found in the Norwegian dulcimer and Jew's harp material should be considered in the context of the development and spread of new modified instruments, courses and concert activities, institutionalization of playing techniques, declining communities of practice, and new musical aesthetic impulses.

The study documents and highlights a central but little-studied dimension of rhythmic practice in Norwegian traditional tunes ("slåtter"). It also provides new insights into factors that may shape and influence this practice, including a broader understanding of expressive affordances of different instruments from a performer's perspective. Additionally, methodological tools, a transcription system, analytical categories and -perspectives have been developed that potentially lay the groundwork for further studies of phrasing practice, also in other forms of music.

Keywords: Phrasing practice, phrasing formulas, bowing figures, synchronous phrasing rhythm, asynchronous phrasing rhythm, playing technique, Liling, Jew's harp, Norwegian dulcimer, Hardanger fiddle, rhythm research, groove.

Innholdsfortegnelse

Forord		i
Sammendrag		iii
Abstract		v
Innholdsfortegnelse		vii
1	Innledning	1
1.1	Bakgrunn og kontekst	2
1.2	Forankring i empiri og praksis	3
1.3	Problemstilling	3
1.4	Avhandlingens disposisjon	4
2	Instrumentene og slåttene	7
2.1	Slåttetralling	7
2.2	Munnharpe	9
2.3	Langeleik	11
2.4	Hardingfele	14
2.5	Slåtter	15
2.5.1	Halling / Gangar	16
2.5.2	Springar	16
3	Ansatspraksis i folkemusikkinnsamling og forskning	19
3.1	Historisk bakteppe	19
3.1.1	Bondebefolkningens musikk – opplysning og dannelse	20
3.1.2	Innsamling og nasjonalromantikk	24
3.1.3	Hardingfeletranskripsjon og buestrøk	27
3.1.4	Et dansk dannelsesprosjekt og en norsk tradisjon i retrett	29
3.1.5	Naturskalaen – Tonale lover i norsk folkemusikk	31
3.1.6	Institusjonalisering av spilleteknikk	33

3.2	Tidligere forskning	34
3.2.1	Jan Petter Blom og Sven Nyhus	34
3.2.2	Morten Levy	35
3.2.3	Ola Kai Ledang	36
3.2.4	Tellef Kvifte og Jan Petter Blom	38
3.2.5	Tidligere forskning, munnharpe og slåttetralling	41
4	Teoretiske perspektiver	45
4.1	Etnomusikologiske perspektiver	45
4.1.1	Konsepter – adferd – lyd	46
4.1.2	Dypstruktur og overflatestruktur	46
4.1.3	Historiske, sosiale og individuelle prosesser	48
4.2	Komplementære perspektiver: Kropp, teknologi og praksis	49
4.2.1	Affordance	49
4.2.2	Kroppen og instrumentet	51
4.2.3	Agens og intensjonalitet	52
4.2.4	Praktisk, handlingsbåren kunnskap	54
5	Empiri og metode	57
5.1	Undersøkellesmaterialet	58
5.1.1	Utøvere og innspillinger	58
5.1.2	Transkripsjonene	61
5.1.3	Instrumentregistreringer	64
5.1.4	Hva representerer utvalget og analysene?	66
5.2	Metodeutvikling 1 – Segmentering, observasjonsteknikk, transkripsjon og visualisering	66
5.2.1	Refleksjon rundt egen praksis	67
5.2.2	Å partere en slått	69
5.2.3	Ansats og ansatsformler	71
5.2.4	Systematisering og ansatspunkter	73
5.2.5	Observasjonsteknikk og ansatsgjenkjenning	75
5.2.6	Transkripsjon og visualisering	79
5.2.7	Segmenteringsstrategi	83

5.3	Metodeutvikling 2 – Tolkning og kontekstualisering av analyseresultater	89
5.3.1	Formative mekanismer - Kroppen og instrumentet	89
5.3.2	Formative mekanismer – Kontekstuelle faktorer	91
6	Ansatspraksis - Analyseresultater	95
6.1	Slåtter i 3/8-takt	95
6.1.1	Ansatsvarigheter	95
6.1.2	Ansatsformler	98
6.1.3	Sammendrag, 3/8-slåttene	103
6.2	Slåtter i 2/8-takt	103
6.2.1	Ansatsvarigheter	104
6.2.2	Ansatsformler	107
6.2.3	Sammendrag, 2/8-slåttene	109
6.3	Slåtter i springartakt	110
6.3.1	Ansatsvarigheter	110
6.3.2	Ansatsformler	115
6.3.3	Sammendrag, springarslåttene	118
6.4	En tverrinstrumental ansatspraksis?	118
7	Musikken, kroppen og instrumentet – Teoretiske og realiserte handlingsmuligheter	121
7.1	Ansatssensitivitet	121
7.1.1	Slåttetralling	121
7.1.2	Hardingfele	122
7.1.3	Langeleik	123
7.1.4	Langeleik, alternativ vurdering	123
7.1.5	Munnharpe	124
7.2	Toneforfall	125
7.2.1	Munnharpe og langeleik	125
7.2.2	Slåttetralling og hardingfele	126
7.2.3	Langeleik, alternativ vurdering	126
7.3	Kinestetisk topografi	128
7.3.1	Slåttetralling og munnharpe	128

7.3.2	Hardingfele	129
7.3.3	Langeleik	129
7.3.4	Langeleik, alternativ vurdering	130
7.4	Visuell informasjon	131
7.4.1	Munnharpe og slåttetralling	131
7.4.2	Hardingfele og langeleik	131
7.5	Todeling	132
7.5.1	Slåttetralling og munnharpe	132
7.5.2	Langeleik	132
7.5.3	Hardingfele	134
7.6	Toneorganisering og domenevekslere	135
7.6.1	Slåttetralling og hardingfele	135
7.6.2	Munnharpe	135
7.6.3	Langeleik	137
7.6.4	Langeleik, alternativ vurdering	138
7.7	Oppsummering	138
7.8	Konklusjon	141
8	Instrumentteknologisk utvikling, repertoar, sentrale aktører og kulturelle strømninger	143
8.1	Begrepsavklaring	144
8.2	Repertoar relatert til utøver og instrumentkategorier	144
8.2.1	Gammelt og nytt - Selektive innsamlere	146
8.3	Anvendte toner relatert til repertoar og utøverkategorier	148
8.3.1	To sentrale aktører 1	150
8.4	Ansatsrytmikk i munnharpe og langeleikempirien	151
8.4.1	To sentrale aktører 2	153
8.5	To rytmeestetiske regimer? Foreløpig oppsummering	154
8.6	Instrumentkonfigurasjon – Nyere og eldre elementer	154
8.6.1	Punktkapo og pyramidestrenger	155
8.6.2	Punktkapoens geografisk distribusjon	157

8.6.3	Hallingdal, Vest-Oppland, Froland og Valdres	158
8.6.4	Ombygging og restaurering	159
8.7	Fire instrumentkonfigurasjoner og hvilke handlingsmuligheter de kan tenkes å tilby	160
8.7.1	Konfigurasjon 1	161
8.7.2	Konfigurasjon 2	163
8.7.3	Konfigurasjon 3	164
8.7.4	Konfigurasjon 4	165
8.8	Foreløpig oppsummering og konklusjon	168
8.9	Framskritt og institusjonalisering	171
9	Avslutning	175
9.1	Begrepsutvikling, metodeutvikling og teori	175
9.1.1	Begrepsapparatet	175
9.1.2	Teori og empiri	178
9.2	Resultater	178
9.2.1	Slåtteanalysene	178
9.2.2	Formative mekanismer	179
9.3	Konklusjon	182
9.4	Anvendelse	183
9.4.1	Videre forskning	184
9.4.2	Pedagogisk verktøy	185
	Litteraturliste	189
	Appendiks	201

1 Innledning

I denne avhandlingen studerer jeg rytmiske strukturer i norsk tradisjonell dansemusikk i form av springar, gangar og halling (senere referert til som slåttemusikk). Mer spesifikt undersøker jeg det jeg har valgt å kalle *ansatspraksis*, i slåtter spilt på munnharpe, tralling, langeleik og hardingfele.

Ansats refererer til selve starten av en tone eller lyd der amplituden stiger fra nullnivå til maksimalt nivå. I min sammenheng viser ansats i praksis til hvordan lyden aktiveres på instrumentene: strøkskifte (felebue), snerteslag (langeleik), konsonantansatser (tralling) og slag på munnharpefjær. To andre sentrale begreper er *ansatsvarighet* og *ansatsformel*. *Ansatsvarighet* viser til den tidsmessige avstanden mellom to ansatser. Dette motsvarer det som representeres ved legatobuer i konvensjonell noteskrift og innebærer følgelig også hvor mange underdelinger (dette samsvarer ikke nødvendigvis med antall toner) som bindes sammen. En *ansatsformel* defineres som en bestemt gruppering av ansatser. Dette kan også uttrykkes som et bestemt mønster av ansatsvarigheter. Ansatsformler identifiseres når mønstrene gjentas, internt i slåtten og/eller i det totale materialet på tvers av instrumentene. Eksempler følger i figur 1 og 2 (se kap. 5 for grundig gjennomgang av dette temaet).



Figur 1. Synkront og regulært ansatsmønster. Bindebuens startpunkt representerer ansatsen. Bindebuens lengde representerer ansatsvarighet.

Rekkefølgen av ansatser i eksemplet ovenfor karakteriseres i avhandlingen som synkron eller regulær. Med det mener jeg at ansatsene faller samtidig med taktslagene (synkront) på samme måte gjennom hele perioden (regulært), eller gjennom hele slåtter. Sagt på en annen måte: Ansatsene forekommer i et jevnt, forutsigbart mønster. En *asynkron* eller *irregulær* rekkefølge av ansatser karakteriseres av at det **ikke** er konsekvent sammenfall mellom taktslag og ansatser. Sagt på en annen måte: Ansatsene forekommer **ikke** i et jevnt forutsigbart mønster gjennom perioden eller gjennom hele slåtter:



Figur 2. Asynkront og irregulært ansatsmønster. Samme slåttetema som i figur 1. Bindebuens startpunkt representerer ansatsen. Bindebuens lengde representerer ansatsvarighet

Med dette som utgangspunkt definerer jeg *ansatspraksis* som hvordan utøvere av slåttemusikk bruker ansatser og kombinasjoner av ansatser som en del av det rytmiske uttrykket.

Slåtter er dansemusikk som tradisjonelt har vært framført på kun ett instrument. Instrumentet må dermed formidle all nødvendig rytmisk informasjon til danserne. Her spiller ansatspraksis en essensiell groove-¹ og sjangerdefinerende rolle, noe som er etablert kunnskap blant både folkemusikere og -forskere (Blom, 1993; Johansson, 2021; Kvifte, 1986; Levy, 1973; Omholt, 2009). Man kan derfor anta at denne praksisen er noe som utøvere, lyttere og dansere på et eller annet nivå forholder seg til som en del av et rytmisk språk som deles av aktørene innen et musikkmiljø. I begrepet *ansatspraksis* ligger det med andre ord noe mer enn hvordan ansatser utføres i det enkelte tilfelle. Det er en antagelse at utøvere av slåttemusikk over lang tid har forhandlet fram et repertoar av ansatskombinasjoner og -formler, og *ansatspraksis* viser til et slikt antatt felles repertoar av rytmiske uttrykk. Hvorvidt dette er tilfelle, og hvordan det manifesterer seg i observerbare ansatsstrukturer, er sentrale spørsmål i foreliggende studie.

Det er mulig å identifisere og sammenlikne ansatsstrukturer gjennom analyser basert på de ulike instrumentenes unike lydproduserende egenskaper og funksjonsmåter. Noen systematisk undersøkelse av ansatspraksis på tvers av instrumenter er likevel ikke blitt gjort tidligere. Formålet med denne studien er derfor å skaffe mer empiri om fenomenet, samt å utarbeide forklaringsmodeller som kan belyse likheter og forskjeller i de komparative analysene. Det sistnevnte inkluderer faktorer som idiomatiske forhold ved instrumentene, innflytelsesrike utøvere og andre aktører, instrumentteknologisk utvikling og kulturelle endringsprosesser innen og rundt aktuelle musikkmiljøer.

1.1 Bakgrunn og kontekst

Utgangspunktet for studien ligger i min egen bakgrunn som musiker. Jeg spilte gitar i mange år før jeg begynte med munnharpe, men jeg har hørt slåttemusikk hjemme så lenge jeg kan huske. Etersom slåttetilfanget på munnharpe ikke er så stort, begynte jeg tidlig med å overføre slåtter fra hardingfele. Dette var både komplisert og tidkrevende til å begynne med, men ble stadig enklere. I ettertid ser jeg at en viktig årsak til dette var at jeg mer eller mindre ubevisst kom inn i en ny ansatspraksis gjennom å gradvis tilegne meg og akkumulere et repertoar av ansatskombinasjoner og -formler. Disse kombinasjonene og formlene dukket opp på tvers av slåtter og slåttetradisjoner, og når et visst repertoar hadde satt seg, behøvde jeg sjelden å høre flere ganger for å vite hvilke som var i bruk. Men det var først etter at jeg hadde vært gjennom mange år med munnharpe og hardingfele og satt med langleiken foran meg, at dette med ansatskombinasjoner og -formler som en genrespesifikk rytmisk

¹ Groove er en relativt åpen betegnelse som gjerne brukes for å beskrive god, tiltalende rytme innenfor ulike sjangere eksempelvis rockegroove, funkgroove, slåttegroove etc. (Danielsen et al., 2023). Groove kan være enkelt å kjenne på kroppen, men vanskelig å å både beskrive og notere. Siden det ikke finnes noen tilfredsstillende norsk ord som kan erstatte groove brukes termen sporadisk utover i avhandlingen. Med f.eks. slåttegroove eller springargroove menes noe som innenfor sjangeren oppleves som bra, riktig, tradisjonelt, som taler til kroppen, som man får lyst til å danse til.

praksis for alvor begynte å utkrystallisere seg. Jeg startet som jeg hadde gjort tidligere, med å tilpasse slåtter og ansatsstrukturer jeg kunne fra før, på langeleiken. Det viste seg imidlertid at den langeleikmusikken jeg fikk tak i igjennom innspillinger, så ut til å være forankret i et litt annet rytmeestetisk regime. Så langt jeg kjente til, hadde slåtteinstrumenter levd side om side i flere hundre år og hadde fylt liknende sosiale funksjoner, deriblant som musikk til dans. Dette vekket min nysgjerrighet.

Noe av det første jeg lærte etter disse observasjonene, var at det jeg var i ferd med å systematisere, var noe utøvere på hardingfele, slåttetralling og munnharpe ikke omtalte som løsrevet fra melodiene. Helt åpenbart var det vesentlig å slå eller stryke på rett måte og på rette plasser, men et beskrivende vokabular som pekte rett på et repertoar av strøkkkombinasjoner eller slagmønster fantes ikke. Ansatser inngikk i den helhetlige musikalske kunnskapen som man bare måtte lære seg som slåttespiller. Forskningen på feltet var i tillegg marginal og helt fraværende på tvers av kjente slåtteinstrumenter. I langeleiktradisjonene fant jeg imidlertid etter hvert et veiledende regelverk som beskrev hvordan plekteret eller snerten skal brukes i springar og halling, og jeg fant at dette også var beskrevet i flere bøker og tidsskrifter publisert over en relativt lang tidsperiode. Jeg hadde altså å gjøre med en overveiende taus kunnskap, et langt på vei utforsket område av slåttemusikken i akademisk forstand, og en for meg bemerkelsesverdig uoverensstemmelse mellom instrumenttradisjonene. Dette utgjør drivstoffet i avhandlingen.

1.2 Forankring i empiri og praksis

De empiriske undersøkelsene består dels av dokumentstudier, det vil si kultur- og folkemusikkhistoriske tekster, slåttetranskripsjoner, tilgjengelige intervjuer med utøvere og dels analyser av et utvalg innspillinger med slåttemusikk på de fire instrumentene. I tillegg kommer et vesentlig element av metodeutvikling for en systematisk komparativ undersøkelse av ansatspraksis. Ved siden av et bredt empirisk materiale er undersøkelsen forankret i min egen praksiserfaring på de involverte instrumentene gjennom mange år.

1.3 Problemstilling

Som nevnt kan det feltet jeg ringer inn, karakteriseres som marginalt utforsket i vitenskapelig forstand (se kap. 3). Ansatsrytmikken utgjør en essensiell bestanddel av slåttene, som gjør at det blir til svingende dansemusikk, men den traderes i vesentlig grad uten en eksplisitt terminologi. Instrumentene i undersøkelsen har sameksistert i flere hundre år. Flere historiske kilder forteller om at instrumentene har hatt overlappende sosiale funksjoner. Et overordnet mål er derfor å undersøke hvordan ansatspraksisen faktisk ser ut på de involverte instrumentene, hvilke mønster som avtegner seg, og i hvilken grad de eventuelt er

instrumentoverskridende. Dette vil innebære en systematisk studie og kategorisering av ansatsstrukturer i et større slåttemateriale på tvers av de fire instrumentene. Det andre jeg vil finne ut av, er hvilke krefter som har evne til å påvirke ansatspraksis, og hva slags musikalske utslag dette kan gi. Dette vil innebære undersøkelser av egenskaper ved selve instrumentene, samt ulike kontekstuelle faktorer, inkludert teknologisk og kulturell endring. Prosjektet vil som nevnt bidra med ny empiri og følgelig en økning av kunnskapsnivået på feltet. Resultatene av studien vil også kunne brukes i pedagogiske hensikt, som en snarvei inn til et helt sentralt element i slåttemusikk. Problemstillingen er tredelt:

- 1 Hvilke ansatsstrukturer i form av ansatskombinasjoner og - formler kan identifiseres i det undersøkte materialet med slåtter på munnharpe, slåttetralling, langeleik og hardingfele?
- 2 Hvilke elementer av ansatspraksis er felles for flere eller alle instrumenter, og hvilke elementer er instrumentspesifikke? Kan det på dette grunnlag identifiseres en delt ansatspraksis på tvers av instrumentene?
- 3 Hvilke faktorer har hatt og har innflytelse på ansatspraksis og den mer overgripende rytmiske estetikk som hører sammen med denne?

1.4 Avhandlingens disposisjon

Kapittel 2 gir en innledende presentasjon av instrumentene i undersøkelsen, inkludert historikk, konstruksjon, virkemåte, spilleteknikk og teknologisk utvikling. Hensikten er å etablere en kunnskapsbase og referanse for leseren gjennom avhandlingen. Kapitlet redegjør også kort for de ulike slåttetyper som undersøkes.

Kapittel 3 gjennomgår hvordan ansatspraksis har blitt behandlet i folkemusikkforskning, -innsamling og andre skriftlige arbeider. Her tegnes et kunnskapshistorisk bakteppe for studien. Dette inkluderer både akademisk forskning med søkelys på ansatspraksis i norsk slåttemusikk og andre skriftlige kilder som direkte eller indirekte formidler relevant kunnskap om ansatsrytmikk og/eller historiske forhold som kan ha påvirket ansatspraksis og forståelsen av denne. Kapitlet etablerer en historisk og empirisk kontekst for min egen forskning og avdekker kunnskapshull som motiverer perspektiver og innfallsvinkler som jeg har valgt.

Kapittel 4 presenterer de teoretiske perspektivene for studien. Først introduseres etnomusikologisk teori, med vekt på hvordan musikalsk praksis generelt og ansatspraksis spesielt må forstås i lys av kulturspesifikke begreper, forståelser og erfaringer. Dette omtales som formative prosesser på et overordnet nivå. Neste nivå handler om formative prosesser i den mer umiddelbare samhandlingen mellom instrument/teknologi og kropp. Her introduseres teoretiske begreper om *affordance* og *materiell agens* for å belyse hvordan

ansatspraksis formes i et samspill mellom musikalske begreper og de teknologiske, motoriske og akustiske forutsetningene til de ulike instrumentene. Til slutt presenteres perspektiver på taus kunnskap og kunnskap i handling for å kontekstualisere at kunnskap om ansatspraksis i liten grad artikuleres og formidles gjennom abstraksjoner, eksplisitte begreper eller teorier. Kunnskapen er implisitt i slåttespill som en helhetlig praksis, og traderingen inkluderer sjelden formell instruksjon eller en veiledende terminologi. Dette peker i retning av en praksisbasert metodologi hvor min egen erfaring som utøver er et viktig analytisk verktøy.

Kapittel 5 presenterer empirien og de praktiske metodene som er brukt i analysene. I den første delen av kapitlet gjør jeg rede for hvilke valg og avgrensninger som er gjort med tanke på innspillinger, transkripsjoner, utøvere, områder og instrumentregistreringer. Presentasjonen følges opp av eksempler på hvordan empirien, i form av det jeg har kalt kontekstuelle data, blir anvendt og visualisert. I den andre delen av kapitlet presenteres metoder utviklet spesielt for dette prosjektet. Her redegjør jeg først for hvordan jeg har valgt å segmentere slåtterytmikken, hva jeg definerer som ansatser på de involverte instrumentene, og hva slags observasjonsteknikker jeg benytter meg av. Deretter følger en grundig innføring i hvordan jeg transkriberer, kategoriserer og visualiserer ansatsformler. Til slutt i kapittel 5 gjør jeg rede for hva jeg legger i begrepet *instrumentkontroll*, og hvordan jeg har analysert forhold som har å gjøre med kroppen og instrumentteknologien i relasjon til musikken.

I kapittel 6 presenteres analyser av ansatskombinasjoner og -formler i gangar/halling og springarmaterialet på de fire instrumentene. Til slutt oppsummeres resultatene med utgangspunkt i problemstillingen, med vekt på i hvilken grad og hvordan ansatsformler deles på tvers av instrumenter.

Kapitlene 7 og 8 tar for seg forskningsspørsmålet: «Hvilke faktorer har hatt og har innflytelse på ansatspraksis, ansatsformler og den mer overgripende rytmiske estetikk som hører sammen med disse?» I kapittel 7 behandles formative mekanismer i skjæringspunktet mellom instrumentet og kroppen. Her analyseres bl.a. spilleteknikk og instrumentkontroll for de fire instrumentene, hvor jeg definerer seks egenskaper som kan tenkes å ha innflytelse på ansatspraksis gjennom å legge føringer for instrumentets uttrykkspotensiale. I kapittel 8 behandles formative prosesser i form av kontekstuelle faktorer som kan tenkes å øve innflytelse på ansatsrytmikken. Dette omfatter modernisering av instrumentene, repertoar, sentrale utøvere, praksisfelleskap og andre premissleverandører. Det sistnevnte utvides til å også omfatte aktører og kulturelle strømninger som indirekte kan ha påvirket hvordan musikken generelt og ansatspraksis spesielt har utviklet seg. Denne delen har et særlig fokus på langeleiken, da de preliminære analysene viste hvordan dette instrumentet ser ut til å skille seg ut med tanke på ansatspraksis.

Kapittel 9 er en oppsummering av undersøkelsens resultater og hvordan disse svarer på problemstillingen. Videre diskuteres noen aktuelle retninger for framtidig forskning og teoridannelse. Avslutningsvis drøftes hvorfor og hvordan avhandlingens funn kan ha verdi som utgangspunkt for pedagogiske verktøy.

2 Instrumentene og slåttene

Som skissert i innledningen er avhandlingen forankret i et mangfoldig empirisk materiale knyttet til slåttemusikk og spilleteknikken på munnharpe, slåttetralling, langeleik og hardingfele. Underveis vil det stadig bli referert til mer og mindre spesifikk bruk av de involverte instrumentene, hvordan de er konstruert, og hvordan de virker. For å kunne følge gangen i avhandlingen vil det derfor være nyttig å etablere en kunnskapsbase med tanke på instrumentene. Det er også et poeng å plassere forskningsobjektene inn i en bredere kulturell kontekst enn den områdespesifikke bygdenorske som dette prosjektet i første rekke setter søkelys mot. Til slutt i kapitlet følger en kort presentasjon av slåttekategorier og slåttetyper.

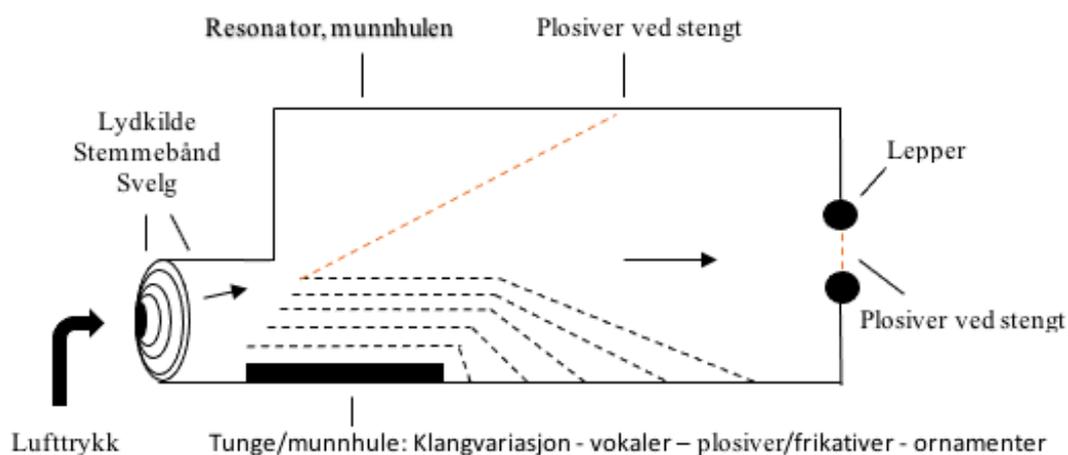
2.1 Slåttetralling

Ordet slåttetralling refererer til det å bruke stemmen til å synge eller tralle slåtter. Dette er en hverdagslig måte å musisere på som det er rimelig å anta har vært ganske alminnelig både blant instrumentalister og blant folk som ikke har spilt noe instrument. På tross av dette finnes det relativt lite dokumentasjon av tralling. En mulig forklaring er at nettopp det hverdagslige og alminnelige har blitt nedprioritert av innsamlere, kanskje i iveren etter å dokumentere salmer, middelalderballader og slåtter som man mente representerte noe autentisk og verdifullt i en nasjonalromantisk kontekst (Hodne, 2002, s. 31–36). I denne sammenhengen er det verd å bemerke at slåttetralling ikke er ført opp som egen sjanger under kapitlet «Vokalmusikken» i læreverket "Fanitullen" (Stubseid, 1993, s. 200–234).

Slik jeg ser det, er slåttetralling litt som å nynne i dusjen. Det blir gjort på tvers av kjønn og alder og kompetanse. Om «slåttetralling» har vært med oss fra vi slapp oss ned fra trærne og fram til dagens autotune og sequencere er umulig å si. Men at folk har «nynnet i dusjen» mens en gjentakende utskiftning av instrumentparken har pågått, er en rimelig antakelse. Slåttetralling kan slik sett tenkes å fungere konserverende i en musikkultur i stadig utvikling. Samtidig utgjør stemmen og munnhulen et fleksibelt og tilpasningsdyktig instrument, og det innehar et ekspressivt potensial som like gjerne kan fungere som en innflytelsesrik kraft i musikkulturen. Spørsmål rundt opprinnelse er ikke noe jeg utforsker videre i min studie. Jeg ønsker derimot å belyse alle prosesser og verktøy, på tvers av instrument, som slåtterytme har blitt vedlikeholdt, utviklet og mediert gjennom. *Hulle, sulle, tulle, tantre og låte på kjaften* er andre navn på slåttetralling. Et sikkert kjennetegn på sjangeren er at den er basert på ord uten semantisk mening. Dette er på ingen måte noe særnorsk fenomen. I Irland kalles det

lilting.² Innfor jazz og populærmusikk går det under navnet *scatting*,³ og trommestavelsspråket kjent som *konnakkol*⁴ sør i India (Nelson, 2008) har også fellestrekk med slåttetrallingen i Norge.

Slåttetrallere ser ut til å ha sitt eget personlige repertoar av lyder. Felles er at tulleordene uten semantiske mening fungerer som rytmiske byggeklosser som kan stokkes om og settes sammen underveis. I figur 3 vises en skjematisk framstilling av slåttetrallerens instrument.



Figur 3. Skjematisk framstilling av slåttetrallerens instrument. Lungene produserer lufttrykk. Lufttrykket manipuleres bla. ved hjelp av stemmebånd, munnhule og lepper.

Lyden i slåttetralling produseres ved at luft strømmer fra lungene og forbi strupehodet. På vei ut gjennom artikulasjonsorganene kan lufttrykket fra lungene og tonen manipuleres på mange måter. Tre er særlig relevante i min sammenheng. *Plosiver* frambringes ved fullstendig lukking av artikulasjonsorganene med en påfølgende plutselig åpning, som resulterer i lyder som P, B, T, og D. *Frikativer* dannes ved en innsnevring av artikulasjonsorganene og produserer lyder som F, S, Sj og Kj.⁵ *Vokaler* lages ved fri passasje for luftstrømmen uten hørbar friksjonslyd og danner lyder som A, E, I, og Å (Skandera & Burleigh, 2011, s. 153–166). Om vi med dette som bakteppe ser på en typisk trallesetning: «Sa Su-u Dao Daiu Dam Då», etter Olav Oreholti (1865–1944)⁶ fra Rauland i Telemark, blir det klart at luftstrømmen stoppes, eller innsnevres seks ganger ved hjelp av lydene S og D. Disse ørsmå toneløse pausene avløses av en brå volumøkning inn i vokallydene A, U eller Å. Meningen bak tulleordene kan slik forstås ut fra de rytmiske strukturene som kontrastene

² Lilting: https://youtu.be/_Jjb3P2SvLQ?list=PLAn_wko6UwFd4gYN-35D5g4nbAAHb9uSf&t=19

³ Scatting: <https://youtu.be/9CbVy1NnB4g?t=3>

⁴ Konnakkol: <https://youtu.be/utXCmjPQXUE?t=14>

⁵ I norsk er frikativene gjerne ustemte, det vil si at de ikke kombineres med stemmelyd (Store norske leksikon).

⁶ Slåttetralling: https://youtu.be/Yy83PDnAiw?list=OLAK5uy_mSo86jVbY8u8xhI9H-jx0ewctZGLiKzyE&t=1

mellom lukkelyder/hvislelyder og vokaler produserer. Slåttetrallerens tone dør ikke gradvis ut, men stopper brått når utøveren trekker pusten.

2.2 Munnharpe

Prinsippet med å bruke munnhulen som resonator for en ekstern lydkilde er trolig er svært gammelt. Fra Ny-Guinea finnes det dokumentasjon på at folk har spilt melodier ved hjelp av levende biller som lydkilde og munnhulen som resonator.⁷ Strupesang omtales gjerne som et av menneskets eldste former for musikk og strupesangere bruker en teknikk som er nært beslektet med den vi finner blant munnharpespillere over hele kloden. Den munnharpa jeg studerer, er laget av metall.

En etablert oppfatning går ut på at munnharpa har sin opprinnelse langt øst i Asia i organiske materialer som bambus. Ifølge denne diffusjonsteorien vandret munnharpa vestover, ble til et metallinstrument underveis og etablerte seg til slutt i vår del av verden.⁸ Relativt sikre arkeologiske funn peker mot at munnharpa var godt kjent i Europa på 1100-tallet, og at den kom til Norge noe seinere (Kolltveit, 1996, s. 21–77, 2006, s. 51–64). Fra 1500-tallet ble det dannet egne munnharpelaug i Europa. Disse laugene kunne produsere store mengder instrumenter. I Boccorio i Nord-Italia ble det mellom 1600 og 1850 laget omkring 114 millioner munnharper. I Molln i Østerrike ble det i løpet av året 1818 laget gjennomsnittlig 9000 munnharper om dagen (Kolltveit, 2006, s. 145). Sett i lys av disse opplysningene er det rimelig å tenke seg at munnharpa gikk fra å være et instrument laget av smeder i relativt liten skala, til å bli en serieprodusert handelsvare som spredte seg over kontinentet med folk som var på reise over land og sjø.

Sporene etter munnharpeteknologien i Norge er mange og spenner over en lang tidsepoke, men som i tilfellet med slåttetralling ble den viet lite oppmerksomhet av innsamlere. Trolig døde de fleste lokale munnharpetradisjoner ut i overgangen mellom 18- og 1900-tallet, og munnharpemusikk har i all hovedsak blitt dokumentert gjennom relativt få innspillinger fra Setesdal, Vinje, Valdres og Ottadalen. I 1960-årene førte ny produksjonsteknikk og import av omkring 100 000 munnharper fra Europa til en aldri så liten munnharpefeber i Norge (Sevåg, 1973, s. 119). Flere produsenter, med brennpunkt i Valdres-regionen, begynte å støpe munnharper i messing ved lave temperaturer. Flammene i peisen var nok. Tusenvis av instrumenter ble serieprodusert på denne måten. Den støpte munnharpas kvaliteter svarte likevel ikke til de kvalitetene som kjennetegner de fleste smidde munnharper. Dette kan være grunnen til at feberen la seg raskt (Røine, 2006, s. 89–98). Nedenfor vises et utvalg

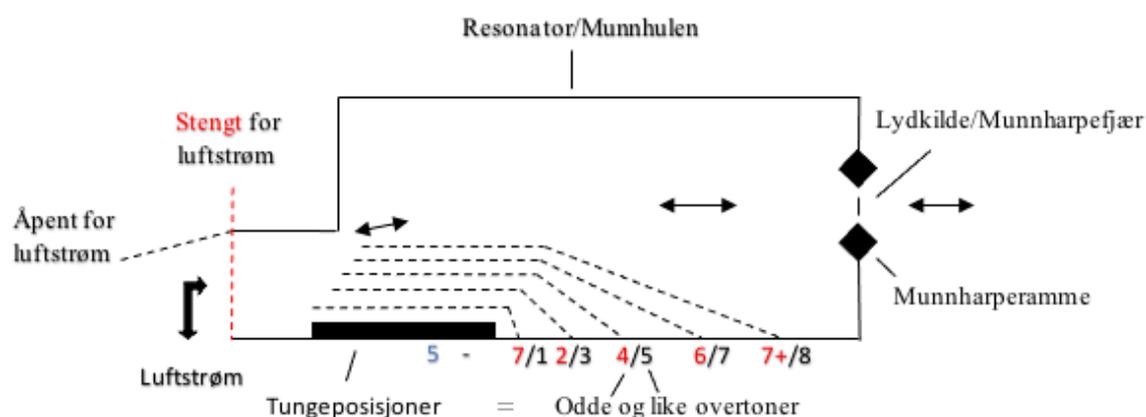
⁷ Bille, New Guinea: https://youtu.be/KWfE0gPFWvg?list=PLAn_wko6UwFdxQZe0H6Dx1wYvKYDosPi6&t=1

⁸ Denne oppfatningen ble initiert av den tysk-amerikanske musikkforskeren Curt Sachs som publiserte en studie om munnharpas utvikling i 1917 (Kolltveit, 1996, s. 20; Sachs, 1917).

munnharper fra ulike plasser på kloden og deretter en oversikt over munnharpas lydproduserende deler og mekanismer.



Figur 4. Øverst: Papua New Guinea (bambus). Fra venstre: 1. Nepal (smidd). 2. Kirgisistan (smidd) 3. Telemark (smidd). 4. Valdres (smidd). 6. Ukjent norsk (støpt). 6. Valdres (støpt). 7 Valdres (skrudd) av Knut Ø. Rud (1878-1972). Rudi produserte og solgte omkring 3000 slike munnharper under navnet «Nissedans» Størrelsesforholdet mellom munnharpene er omtrentlig, men ikke korrekt (Foto: Anders Røine).



Figur 5. Skjematisk framstilling av de fysiske rammene for lydproduksjon på munnharpe.

Munnharpeteknikk involverer munnhule, lepper, tenner, tunge, stemmebånd, pust og ei stålfjær omsluttet av ei metallramme, for å nevne det viktigste. Metallramma støttes mot tennene i under- og overkjeven, og fjæra settes i bevegelse av en finger slik at den kan pendle fram og tilbake mellom armene i stållramma. Vibrasjonene i munnharpefjæra dør relativt raskt ut, og instrumentet må stadig reaktiveres. Denne aktiviteten skaper periodiske svingninger som forsterkes i munnhulen/resonatoren. Analyserer av munnharpelyden viser et spekter av harmoniske overtoner, og det er området mellom 6. og 16. trinn som er mest anvendelig. For å kunne filtrere ut og forsterke enkelttoner i overtonespekteret i melodisk

hensikt, endres munnhulens størrelse ved hjelp av tunga i samspill med øret. Stort volum gir toner i lavt register, lite volum gir toner i høyt register. Når luft strømmer fritt ut og inn av lungene, må den passere gjennom spalten mellom fjær og armer. Det oppstår da en «åpen» klang. Det er da de like overtonene i spekteret som dominerer lyden. Når luftstrømmen stoppes ved hjelp av stemmebåndene, oppstår en «stengt» eller «lukket» klang. Det er da de odde overtonene i spekteret som dominerer lyden. På de fleste arkivinnspillinger der smidde munnharper blir brukt, høres en stadig veksling mellom den stengte og åpne klangen i det melodiske forløpet. Munnharpespilleren bruker da pusten som en veksler mellom overtonespektrene og munnhulens størrelse til å filtrere ut meloditoner. Denne måten å spille munnharpe på refereres til som «lukketeknikk» utover i avhandlingen.⁹ På arkivinnspillinger der støpte munnharper blir brukt, høres i langt mindre grad alterneringen mellom de to klangene. I stedet blåses det konsekvent ut og inn uansett hvilken tone utøveren søker etter. Munnhulen brukes på liknende måte, men pusten har ikke den samme vekslerfunksjonen (Røine, 2006, s. 38–52). Denne måten å spille munnharpe på refereres til som «blåseteknikk» utover i avhandlingen.¹⁰

2.3 Langeleik

Langeleiken regnes gjerne med blant gripebrettsitterne som spredte seg i Europa på 1500-tallet. Nære slektninger av langeleiken kan derfor finnes flere steder under navn som *scheitholt* (Tyskland), *langspil* (Island), *epinette* (Frankrike) og *hummel* (Sverige) (Aksdal & Kværne, 2021, s. 447–460). Felles for alle er at de består av et antall strenger som er spent over ei trekasse, og at instrumentet legges på et bord eller på fanget til den som spiller.



Figur 6. Øverst fra venstre: 1. *Epinette* (Ukjent fotograf).¹¹ 2. *Langspil* (Foto: Mikael Bodner). 3. *Scheitholt* (Ukjent fotograf).¹² 4. *Hummel* (Foto: Sofi Sykfont). Størrelsesforholdet er ikke korrekt.

⁹ Lukketeknikk: https://youtu.be/lvJXPxRjrvk?list=OLAK5uy_mSo86jVbY8u8xhI9H-jx0ewctZGLiKzyE&t=3

¹⁰ Blåseteknikk:

https://youtu.be/ONHJdZMB5jk?list=OLAK5uy_m9GuTJCXHpQ11uYZHLFUPhZhp59aVq0ZY&t=14

¹¹ <https://www.horniman.ac.uk/object/M15.10.48/101>

¹² https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_606071

I Norge ble gripebrettsitteren, som fikk navnet *langeleik* eller *langhorpe*, raskt populær, og på 1600-tallet er den å finne så langt nord som i Finnmark. Den eldste langeleiken vi kjenner til, er funnet på Gjøvik og er datert 1524. Langeleikens popularitet ser ut til å avta fra midten av 1700-tallet. En av årsakene kan være økt konkurranse fra andre instrumenter som hardingfele, fiolin og senere trekkspill (Aksdal & Kværne, 2021, s. 47–124). Omkring 1870 startet Øystein Øysteinsson Rudi (1839–1923)¹³ fra Valdres serieproduksjon av langeleiker i relativt stor skala (Aksdal et al., 2009, s. 22–23). Mye tyder på at dette initierte en revival for instrumentet i denne regionen (jf. kap. 8). Før serieproduksjonen ble kunnskapen rundt det å lage en langeleik, og ikke minst det å sette opp tonerekka, forvaltet av lokale og gjerne «navnløse» langeleikmakere. Instrumentene varierte med tanke på størrelse, konstruksjon og antall strenger. Tonerekka var aldri den samme, og instrumentene kunne være hulet ut av ett trestykke. Etter 1870 etableres en standardmodell satt sammen av bunn, lokk, sarg og hode. Den nye leiken hadde flere strenger, fast diatonisk (jonisk) durskala, ny dekor, nytt «fiolinhode», fiolindesign på lyd hullene og liknende dimensjoner for å nevne noe. Øystein Ø. Rudi produserte omkring 300 instrumenter etter 1870, og hans etterkommere, som med tiden startet selskapet Rudi A/S, fortsatte produksjonen. Andre instrumentmakere tok etter, også utenfor Valdres. Trolig ble det laget flere tusen langeleiker av denne typen i løpet av de neste hundre årene (Aksdal & Kværne, 2021, s. 86). Nedenfor vises eksempel på en eldre langeleiktype og en moderne av den typen Øystein Rudi startet utviklingen av i 1870, begge fra Valdres.



Figur 7. Over: To skrukekasser, uthulet av ett trestykke, fra Sør-Aurdal i Valdres. (Foto: Anne Lise Reinsfelt). Innkjøpt av Nordiska-museet i Stockholm mellom 1875 og 1905. Under: Moderne sammensatt leik med en skrukekasse laget av Olav Viken (Valdres 1983) (Foto: Valdres folkemuseum). Ramme rundt punktkapo på melodistrengen. Ring rundt «pyramide». Størrelsesforholdet er ikke korrekt. Bilder fra digitalt museum.

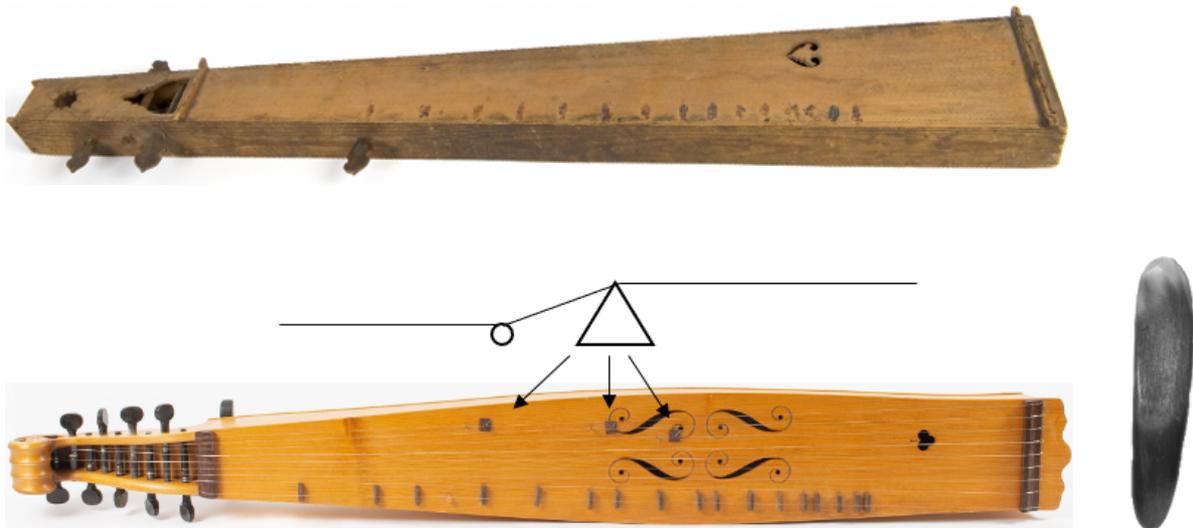
Nye og gamle langeleiker har mellom 4 og 9 strenger.¹⁴ Instrumentene kan ha skrukekasse¹⁵ i en eller begge ender. En del langeleiker har en punktkapo som kan låse melodistrengen på

¹³ Far til Knut Ø. Rudi som serieproduserte 3000 munnharper på aldersheimen (jf. fig. 4)

¹⁴ Det finnes unntak i begge ender.

¹⁵ Skrukekasse: Der hvor strengene er festet til stemmeskruene.

kvint over løs streng.¹⁶ Kapoen kalles gjerne *holder*, *stopper* eller *krok* og vises innrammet i figur 7. I motsetning til sine nærmeste europeiske slektninger (fig. 6) har langeleiker én eller flere kortere strenger. Når instrumentet har to skruekasser, festes de korte strengene ute på lokket. Dette er tilfellet med langeleiken øverst i figur 7 over. Når langeleiken har kun én skruekasse, festes de kortere strengene enten ved hjelp av stemmeskruer ute på siden av instrumentkroppen (øverst fig 8), eller de avkortes ved hjelp av bevegelige stoler som likner pyramider (nederst fig. 8).



Figur 8. Over: Stemmeskrue gjennom sargen (Nord-Fron. Foto: Anne Lise Reinsfelt). Kjøpt inn av Nordiskamuseet. Under: Strengavkortning ved hjelp av pyramider på lokket, laget av Olav Viken (Valdres 1983) (Foto: Valdres folkemuseum). Bilder fra digitalt museum. I midten: pyramide og streng fra siden. Til høyre: Hornplekter (snert) (Foto: Anders Røine). Størrelsesforholdet er ikke korrekt.

De korte strengene ligger alltid på motsatt side av melodistrengen. Avkortning av strenger ute på instrumentkroppen gjør at strengevibrasjonene får kontakt med lokket og resonanskassa på liknende måte som når melodistrengen blir trykket ned mot notene (jf. gitarbånd). Utover i avhandlingen vil de korte strengene bli referert til som «pyramidestrenger» uansett hvordan de måtte være satt opp. De resterende strengene blir ført ned i lite fleksible trekonstruksjoner i hver ende av resonanskassa. Akustisk skaper dette en annen mer dempet og varighetsbasert, bunnforankret klang sammenliknet med melodi og pyramidestrenger.

Langeleiken blir helst lagt på et bord med melodistrengen nærmest langeleikspilleren. Melodistrengen avkortes ved at fingre trykker den ned mot båndene eller notene. I det som jeg utover i avhandlingen refererer til som konvensjonell langeleiketeknikk, brukes kun tre fingre på den hånda som tar seg av melodien, og instrumentet aktiveres med en snert

¹⁶ Det finnes også eksempler på andre plasseringer, men kvint over løs streng ser ut til å være en standard.

(plekter, til høyre i fig.8) som slås fram eller tilbake over strengene. Nye toner spilles enten ved nytt snerteslag eller ved hjelp av *hammer-ons* og *pull-offs*.¹⁷ Svingningene i langleikstrengene dør relativt raskt ut, og instrumentet må derfor stadig reaktiveres.¹⁸

2.4 Hardingfele

Det er sannsynlig at feler med understrenger har blitt laget i Norge fra omkring midten av 1600-tallet, men dateringene av de eldste felene er ikke entydige (Aksdal, 2009, s. 41–91). Uansett er det først mot midten av 1700-tallet at historiske, materielle og musikalske spor etter det vi i dag kaller hardingfele, tydelig avtegner seg i Sør-Norge. Det er ganske sikkert at det fantes strykeinstrumenter i Europa og Norge forut for både fiolinen og hardingfela (Aksdal, 2009, s. 46–41).¹⁹ I bortimot 200 år var resonanskassene på hardingfeler relativt små og runde i formen, og de hadde som regel bare noen få understrenger. Buene som ble brukt, var korte, og stokken bøyet seg konvekst i forhold til hårene. Det var vanlig å forankre instrumentet et stykke ned på brystet/magen (Egeland, 2019, s. 58–65). I siste halvdel av 1800-årene startet en relativt hurtig transformasjon mot et instrument som i langt større grad liknet fiolinen. Denne prosessen begynte i Telemark der det ble utviklet en modell med løvehode som dekor på skruekassa. Resonanskassa ble flatere og ekspanderte i volum, og det ble eksperimentert med flere understrenger. I dag har 5 understrenger etablert seg som en standard. Det ble produsert svært mange hardingfeler etter denne modellen over flere generasjoner av instrumentmakere i Telemark. Instrumentmakere andre steder i landet tok raskt etter det nye mer volumsterke instrumentet (Aksdal, 2009, s. 127–167).

Når det gjelder buen, ble det etter hvert mulig å få tak i kjøpebuer, eller moderne fiolinbuer. Stokken var lengre og bøyd seg konkavt i forhold til hårene. De nye buene utkonkurrerte lokalproduserte konvekse buer og hestehår. Forankringspunktet for fela steg til opp under haka, og i dag er dette den dominerende måten å holde instrumentet på (Egeland, 2019, s. 58–65).

¹⁷ Hammer-on og pull-off-teknikk brukes på plukkede strengeinstrumenter over hele kloden og dreier seg om å opprettholde eller igangsette svingninger ved å slå eller nappe i strengen ved hjelp av fingrene på den hånda som tar seg av melodien

¹⁸ Langeleik: <https://youtu.be/Y3eu92EhhYg?t=1>

¹⁹ Fidla, rebekk, gigja, lyre



Figur 9. Fra Venstre: 1. Eldre hardingfele (Ole J. Jaastad, 1651. Foto: Svein Skare). 2. Konveks eldre norsk bue. (Foto: Valdres folkemuseum). 3. Moderne hardingfele (Olav G. Helland, 1921. Foto Kristoffer Eliassen for *Dextra Musica*). 4. Fiolin (Antonio Stradivari, 1707. Foto J&A Beare for *Dextra Musica*). 5. Konkav moderne bue (Foto: Stein Ryther). Størrelsesforholdet er omtrentlig, men ikke korrekt.

I motsetning til langeleiken er hardingfela båndløs, og de fire melodistrengene avkortes ved at fingrene trykker dem ned mot gripebrettet eller halsen. Instrumentet aktiveres ved at hårene på buen strykes mot strengene. «Dersom buen skal gi lyd i strengen, må den beveges. Fordi buen har en begrenset lengde og ikke er sirkelformet, må retningen på bevegelsen endres fra tid til annen» (Kvifte, 1986, s. 19). De to mulige retningene er opp og ned. Hardingfespilleren stryker på en, to eller tre strenger samtidig, og tonen dør ikke gradvis ut, men ender brått når buen stopper.²⁰

2.5 Slåtter

Innen folkemusikkterminologi er slåtter en fellesbetegnelse på stykker med instrumentalmusikk som spilles til dans (bygdedans og runddans) og i seremonielle eller andre sammenhenger (f.eks. brudemarsjer og lydarslåtter). Innen dansemusikken, som er fokus i min studie, er det vanlig å gjøre et skille mellom *bygdedansslåtter* og *runddansslåtter* (Bakka, 1993, s. 104–105). Under kategorien *bygdedansslåtter* regnes springar/pols, gangar

²⁰ Hardingfele: <https://youtu.be/bGXQZY341NQ?t=6>

og halling.²¹ Under *runddansslåttene* regnes polka, reinlender, vals og masurka. Dette er nyere, felles-europeisk dansemusikk som etablerte seg i Norge fra midten av 1800-tallet (Bakka, 1997, s. 153–171).²² I denne undersøkelsen er det i all hovedsak ansatsrytmikken i bygdedanstypene som har blitt analysert. Jeg har ikke gjort omfattende analyser av ansatsrytmikken i runddansslåtter. Denne slåttetypen inngår likevel i det empiriske fundamentet for avhandlingen. Runddansen vil bli brukt i kapittel 8 for å belyse hvordan langeleik- og munnharperytmikken kan ha utviklet seg i en relasjon til modernisering av instrumentene.

2.5.1 Halling / Gangar

Forskjellen på halling og gangar er knyttet til tempo og hvilken dans som danses. Halling er en solodans og går som regel noe fortere enn pardansen gangar. Den grunnleggende rytmikken som danserne forholder seg til, er imidlertid den samme i disse dansene. Sagt på en annen måte kan man danse halling til en gangar og gangar til en halling kun ved justering av framføringstempo. I praksis kan gangar- og hallingslåtter karakteriseres som udelte, fordi taktslagene i samsvar med fortolkningen/opplevelsen av gangarrytmen har identisk tyngde (Blom, 1993, s. 161–164). Melodilinjer kan utfolde seg over 2, 3, 4 etc. taktslag innenfor samme slått uten at det får konsekvenser for den som danser. Materialet deler seg ellers i to grupper: Taktslagene kan være to- eller treunderdelte. Det har vært vanlig å notere slåttene i enten 6/8- eller 2/4-takt (Blom & Norsk folkemusikksamling, 1981), men i tråd med nyere studier av slåttemusikk, ser jeg det som mer hensiktsmessig å definere det som 2/8- og 3/8-takt. Dette vil bli utdypet i kapittel 5.²³

2.5.2 Springar

Springar er en pardans i tredelt takt hvor forskjellen mellom springarter (Valdres-springar, Tele-springar, Halling-springar osv.) i stor grad bestemmes av hvordan de tre taktslagene er aksentuert i forhold til hverandre, men også av den relative lengden på taktslagene. Noen springarter har f.eks. et kort første taktslag, mens andre heller mot et kort tredje taktslag.

Underdelingen av taktslagene kan ofte fremstå som tvetydig (Johansson, 2017a), men det er med få unntak snakk om en strukturell underdeling i tre²⁴ med ulik grad av rytmisk strekking. Dette grunnleggende trekket ved springarrytmen fanges ikke opp av konvensjonell 3/4-

²¹ *Springdans, springleik, runder, rull og bonde* er eksempler på andre navn på bygdedanstypene.

²² *Hoppvals, hamborger, skotsk og trippar* er eksempler på andre navn på runddanstyper.

²³ Halling/gangar 2/8: <https://youtu.be/LTE-VAaKaYs?t=1>

Halling/gangar 3/8: <https://youtu.be/iTjOGyjpR4M?t=7>

²⁴ Udelt springartakt er også godt kjent. Det vil si at hverken slåttetytmikken eller stegmønstrene i dansen konsekvent er systematisert etter tre og tre taktslag (Blom, 1993)

notasjon, og jeg har derfor valgt å definere springarmaterialet som 9/16-takt. Dette vil bli utdypet i kapittel 5.²⁵

²⁵ Springar: https://youtu.be/1VWt_rWnq7U?t=10

3 Ansatspraksis i folkemusikkinnsamling og forskning

Hovedmålet med dette kapitlet er å skissere et kunnskapshistorisk bakteppe for studien, og å posisjonere prosjektet i et forskningsfelt. Akademisk forskning med direkte søkelys på ansatspraksis begrenser seg til noen få artikler fra begynnelsen av 1970-tallet og framover (se del 2 av dette kapitlet). Det finnes imidlertid en rekke kilder i form av upubliserte rapporter, dagbøker og transkripsjoner som indirekte og mellom linjene kan gi relevant informasjon om ansatsrytmikk.²⁶ Andre kilder igjen gir innsikt i historiske forhold som kan ha påvirket ansatsrytmikk og nærliggende elementer av fremføringspraksis, og om og hvordan den er blitt dokumentert, videreført og gitt oppmerksomhet. Alt i alt tegner dette et historisk og empirisk bakteppe som den senere forskningen, inkludert min egen studie, må ses i lys av. Kapitlet er derfor delt på følgende måte: I den første delen starter jeg med å skissere den historiske konteksten som innsamling og senere folkemusikkforskningen springer ut av, og jeg ser etter informasjon om ansatsrytmikk der forfatteren har hatt fokus andre plasser. Jeg tar for meg hvordan noen tidlige betraktere av musikken i landsdelene forholdt seg til det de hørte, og videre hvordan dette kan være relevant empiri for mitt tema. Den andre delen av kapitlet presenterer vitenskapelige studier som berører ansatspraksis i norsk slåttemusikk.

3.1 Historisk bakteppe

Folkemusikk kan karakteriseres som en muntlig musikkultur hvor grunnlaget for musikalsk samhandling er en felles praktisk forståelse av musikk og dans, inkludert tonale og rytmiske strukturer (Blom & Norsk folkemusikksamling, 1981). Denne kunnskapen traderes muntlig og praktisk innenfor avgrensede fellesskap og ser ut til å ha vært lite influert av eller forenlig med den skolerte tilnærmingen til musikk som folkemusikksamlere og komponister med interesse for folkemusikk representerte. Disse resonnementene er etablerte i folkemusikkforskningen og gir en kontekst for en rekke sentrale antakelser: 1) Slåttemusikken i en viss tradisjon har en tendens til å vise stor variasjon, men er samtidig basert på tonale og rytmiske prinsipper som deles av utøvere, og som muliggjør musikalsk interaksjon. 2) En sterk, levende tradisjon har evnen til å ta opp i seg impulser utenfra uten å miste sin identitet som et kommunikativt fellesskap (Johansson, 2009), men 3) kontrasten til

²⁶ Som eksempel får vi, mellom linjene, et blikk inn i en musikk, dans, drakt og samværskultur når Lars Roverud blir invitert med på et bryllup i Valdres i 1841. Etter at sanger fra «(...) den ækle Kingsos psalmebog, som bruges her» har blitt sunget i kirken blir hele brudfølget bedt inn på prestegården og traktert med brennevin. Deretter begynner folk å danse: «Først brudgommen med bruden, som han slæbede med sig i et sammenrullet tørklæde. Siden efter, de øvrige gjæste, så mange gulvet kunde rumme. Musikken blev udført vexelvis af to spillemænd med yderst plat smag. Melodien var vanskelig at fatte. Tilsidst dansede nogle faa, en av gangen og det yderst simpelt og plumpt» (Roverud, 1841).

alternative musikalske estetiske regimer kan også gjøre den uforenlig med disse. Av dette følger 4) at radikale endringer i en tradisjonsbasert musikalsk praksis sannsynligvis er knyttet til ytre faktorer der andre krefter i tillegg til dynamikken i musikkulturen selv har hatt en avgjørende innflytelse (Bohman, 2005). De historiske hendelsene som er omtalt i dette kapitlet, kan leses med disse forholdene som bakgrunn.

I nesten tre århundrer fram mot 1814 var Norge styrt av en marionettregjering som et lydrike under Danmark. Helt siden den store pesten i 1349 hadde en påfølgende lang rekke mer og mindre lokale epidemier bremsset den demografiske utviklingen. Først omkring 1665 var folketallet tilbake der det var før 1349,²⁷ og ved overgangen til 1800 hadde befolkningen fordoblet seg. Folk flest bodde da på bygdene, og hadde sin egen nedarvete livsform som avvek sterkt fra den kultur som fantes blant embetsmenn og byborgere (Hodne, 2002, s. 28). Kommunikasjonene var dårlige, innenlands ferdsel var en tungrodd affære, teknologien var enkel, og produksjon var i stor grad basert på kroppsarbeid og håndredskaper. Løsrivelsen fra Danmark i 1814 førte med seg store sosiale, demografiske, teknologiske og politiske omveltninger. Pulsslagene i samfunnet økte. Teknologiske nyvinninger innenfor landbruket ga grunnlag for den raskeste befolkningsveksten i Europa over flere tiår. Utnyttelse av vannkraft og dampmaskiner initierte en industriell revolusjon. En omfattende opplysnings- og utdanningsreform skøyt fart, og norsk kultur og nasjonalfølelse skulle dyrkes på raffinerte versjoner av bondebefolkningens kulturuttrykk. I kjølvannet av og i dialog med disse omveltningene i tiden etter 1814 startet den første systematiske innsamlingen av det som etter hvert fikk navnet norsk folkemusikk. I tillegg kom beskrivelser av instrumenter og instrumentbruk. Her begynner min fortelling om, og min undersøkelse av ansatspraksis. Hvordan musikken og instrumentbruken i landsdelene var før dette materiale begynte å komme på bordet, kan vi kun gjøre kvalifiserte gjetninger om.

3.1.1 Bondebefolkningens musikk – opplysning og dannelselse

Den nyvunne felles europeiske interessen for bondebefolkningens kulturuttrykk etterfulgte opplysningstenkernes ide om at alle mennesker er født frie og like, og at all myndighet i samfunnet måtte utgå fra folket. Troen på dannelselse, fornuft og framskritt sto sentralt, men ikke hvilken som helst fornuft og ikke hvilken som helst dannelselse. En interessant figur i min sammenheng, som kjempet for opplysningstidens undervisningsreformer i Norge, var kantor, musikkforhandler og sangpedagog Lars Roverud (1776–1850). Roverud var opptatt av at tonekunsten måtte være et nasjonalt anliggende i både politisk og moralsk henseende.²⁸ Han hadde studert musikk i København, i Leipzig og i Stockholm, og startet Norges første

²⁷ I 1349 var befolkningen på et sted mellom 300 000–440 000.

²⁸ En grunnleggende idé var at mennesket kunne frigjøres fra sin selvpåførte premature avhengighet av andre gjennom å våge å tenke fritt. Immanuel Kant (1724–1804) så latskap og feighet som årsaken til ufriheten og hevdet at de fleste forble komfortabelt avhengige gjennom livet (Kant, 1784/1996). Roverud mente at rett musikkutøvelse og gymnastikk var viktige steg på veien ut av uføret.

musikkhandel i 1809 og det første notetrykkeriet i 1811. Allerede året etter løsrivelsen fra Danmark ser vi at han er i gang med sitt dannelsesprosjekt når han tar temperaturen på norsk musikkliv med utgivelsen «Et blik paa musikkens tilstand i Norge» i 1815. Det langsiktige målet med budskapet i boka var å få opprettet et nasjonalt musikkinstitut som kunne sette landets lærere og prester i stand til å løfte den «primitive» musikkutøvelsen blant folk.²⁹ Et mer umiddelbart mål var å få bevilgende myndigheter til å finansiere omfattende musikkopplysningsvirksomhet i landsdelene med han selv som lærer (Roverud, 1815, s. 2–50):

I de fleste Kirker haves intet Orgel. Sangen bestyres da af de saa kaldte Klokkere, hvoraf neppe 1 af 50 kjender en Node, endsige de skulde have Musikkdannelse, og hvor skulde de vel have faaet den fra? De fleste synge Kirkemelodierne efter deres egen Smag, d.e. med Alskens Tremulanter, og jo høiere og stærkere de kunde skraale, desto bedre. Der gives ogsaa næsten i hver Bygd en blandt Almuen, der kappes med klokkeren i at skrige, og slig en Stentor er i stor Anseelse for sin Færdighed i at tage tonen fra, d.e. overskride klokkeren (Roverud, 1815, s. 18).

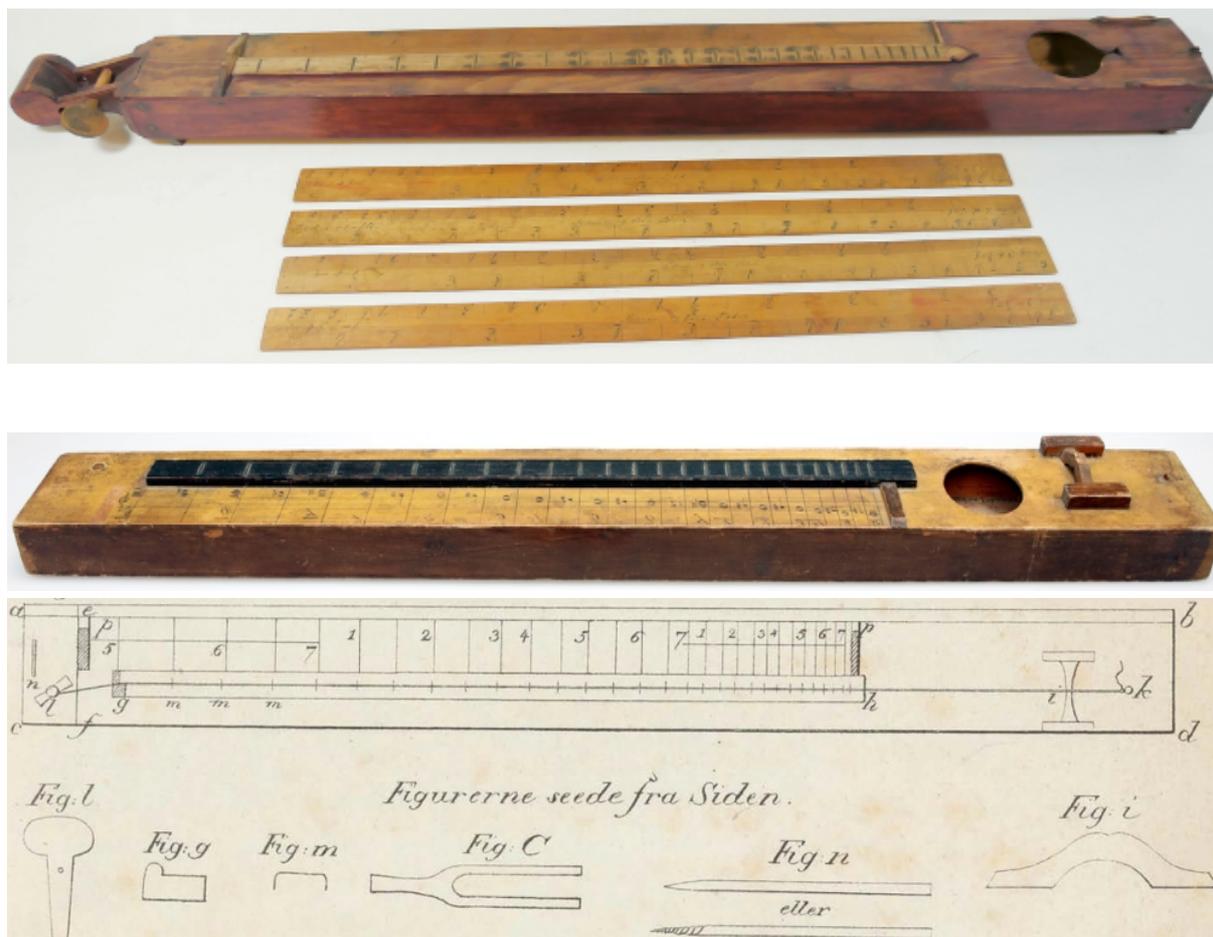
Med referanse i antikkens estetikk³⁰ antydte Roverud en anarkistisk musikkutøvelse med skrik og skrål uten respekt for musikalske ledere og uten orgel til å lede sangen. Bare gjennom en felles musikkteoretisk grunnutdanning kunne vrangforestillingene bekjempes. Dette musikksynet virker å ha vært utbredt blant samtidens musikkvitere (Herresthal, 1993; Løchen, 1956; Michelsen, 2010). Musikk ble vurdert som et produkt, og produktet kunne være komplekst eller simpelt, primitivt eller utviklet, dannet eller vulgært. Om jeg legger et mer relativistisk og prosessorientert syn til grunn, kan jeg i dag se at den musikken Roverud støtte på, bygget på solistisk musikalsk praksis der andre, og på den tiden, ubeskrevne tonale og rytmiske sammenhenger var betydningsbærende. Dette forgikk i en sosiokulturell virkelighet fjern fra den Roverud kom fra. Her kommer et møte mellom to musikalske paradigmer til syne (Kuhn, 1970, s. 10–21). På den ene side det som Roverud representerte, presist formulert gjennom musikkvitenskapelige teorier og praksiser utviklet på det europeiske kontinentet gjennom flere hundre år, og på den annen side det han støtte på, i all hovedsak fundert på lokale praksiser og i liten grad formulert.

²⁹ Opprettelsen av organistskolen i 1883, senere musikkonservatoriet i Oslo, i dag NMH, kan sees som et svar på denne første oppfordringen (Habbestad, 2020)

³⁰ Stentor: «Herold, sendebud. Kjent for sin sterke stemme, stentorrøst» (Torjussen, 2020). Denne referansen er antakelig ikke tilfeldig. Antikkens musikkestetikk synes tidlig å ha fått betydning for musikksynet i Danmark-Norge. Sitatet fra Horats, «Vox exemplaria Graeca - studer grekernes forbilder - hadde vært et stående motto i Det Norske Selskab (Herresthal, 1993, s. 20).

Disiplinering og kursvirksomhet

Opplysning måtte komme ovenfra fra de som var i besittelse av «fornuftens lys», og Roverud fant en rimelig og mobil løsning på hvordan den folkelige sangpraksisen kunne disiplineres. Han videreutviklet det skandinaviske strengeinstrumentet salmodikon.³¹ I tillegg skapte han en dedikert siffernoteskrift³² som skulle gjøre det enkelt for alle å lære seg å spille på instrumentet. Roveruds versjon av salmodikonet var utstyrt med utbyttbare linjaler som anga kirketonearter (Buzinov, 2018, s. 13).



Figur 10. Øverst: Lokalprodusert salmodikon med løse skalalinjaler fra Kaupanger ca. 1850 (Foto: De Heibergske samlinger). Midten: Serieprodusert salmodikon fra Trysil museum. Stemplet C. Warmuth, noteforhandler og musikkforlag i Christiania (Foto: Curt Emir). Nederst: Salmodikontegning fra Jacob Andreas Lindemans bok (1840).

³¹ Roverud skal ha blitt inspirert av læreren Jens Worm Bruun (1781–1836) som arbeidet med å få salmodikonet inn i den danske skolen. Et tilsvarende og samtidig prosjekt ble satt i gang i Sverige av presten Johannes Dillner (1785–1862) (Moen, 2021). Salmodikon gikk også under navnene *salmédunk* og *salmesykkel*. Dette fordi instrumentet skulle veilede intoneringen av salmesang i kirker og klasserom.

³² Siffernoteskrift er et system der tall representerer tonehøyder.

Til den nøyaktige utregningen med tanke på diatonikk og tempereringen samarbeidet han med den kjente fysikeren og astronomen Christopher Hansteen. Hansteen publiserte senere «Om grebbrettets inndeling paa musikalske instrumenter». I forordet berømmer han «musikklærer og literatus» Lars Roverud for hans arbeid med å opplyse de «(...) som ei forstaae det sævanlige muikalske skriftsprog» (Hansteen, 1828). I 1840 trykte Jacob Andreas Lindeman (1805–1846) i 1840 «Veiledning til Brugen af Psalmodikon».³³ Heftet var inspirert av Roveruds arbeid og inneholdt en enkel oppskrift på hvordan diatoniske intervaller skulle settes opp på et salmodikon, skalatabeller og dessuten en relativt detaljert tegning over instrumentets ulike deler (Lindeman, 1840; Moen, 2021). I 1835 fikk Roverud endelig tilslag på sin stipendsøknad, og dette ble starten på omfattende kursvirksomhet fra sør til nord i landet. Salmodikonet fungerte som disiplineringsverktøy. Trolig var musikkhandler Roverud rustet med en betydelig mengde instrumenter på sine reiser (Michelsen, 2010, s. 55), men instrumentet var også så enkelt konstruert at det ganske raskt fikk lokale produsenter.

Roverud startet undervisningsreisene sine i Valdres. Salmodikonspill kom senere inn som obligatorisk fag på lærerseminariene, og etterhvert ble instrumentet fast inventar på landets skoler (Apeland, 1998; Roti, 1909). Nordiska Psalmodikonforbundet anslår på sine hjemmesider at det fantes over 100 000 salmodikon i Sverige på 1800-tallet. Det eksisterer ikke noen tilsvarende estimat for Norge, men den norske salmodikonhistorien har mange likhetstrekk med den svenske, og det finnes trolig svært mange eksemplarer (Moen, 2021).³⁴ I tillegg til arbeidet med å erstatte folkelig intonasjon og klangideal publiserte Roverud i 1837 heftet «Anviisning til ved Hjelp af en simpel Taktmaaler». Her argumenterte han for hvorfor taktdisiplinering var viktig og viser i innledningen til at Norge lå langt etter resten av Europa også på dette feltet. Som alternativ til tyske taktmålere, som han mente var for dyre for vanlige folk i Norge, redegjorde Roverud i heftet for hvordan folk kunne lage sin egen taktmåler på veggen hjemme ved hjelp av en stift, en snor, et lite lodd og en vedlagt tabell (Roverud, 1837).

Det skulle gå nesten hundre år etter at «Et blik paa musikkens tilstand» ble publisert, før noen begynte å undersøke hva som lå til grunn for den tonale praksisen Roverud erfarte, men ignorerte, og som gradvis ble absorbert av det konkurrerende musikalske paradigmet. Det skulle gå enda lengre tid før noen gjorde konkrete studier av rytmikken. Roverud var slik jeg ser det en av de aller første som mellom linjene tegnet et bilde av en særegen rytmikk og intonasjonspraksis i norske bygder. Salmodikonets store utbredelse og nære slektskap med langeleikens konstruksjon, og samtidig den tonale kontrasten mellom eldre langeleiker og salmodikonet, gjør Roveruds disiplinering- og dannelsesprosjekt relevant for denne

³³ Jacob Andreas var broren til Ludvig Mathias Lindeman og Roverud sin kollega.

³⁴ «I ei nasjonal undersøkning av musikkinstrument på norske museum frå 2009 står det følgjande om museumssamlingane: «Kanskje den vanligste [musikkinstrument] typen i det hele tatt er salmodikon» (Moen, 2021).

undersøkelsen. Mer konkret diskuterer jeg mulige sammenhenger mellom det musikalske disiplineringsprosjektet som Roverud representerer, og moderniseringen og standardiseringen av langeleiken fra 1870-tallet og utover (se kap. 8).

3.1.2 Innsamling og nasjonalromantikk

I kjølvannet av Roverud og hans likesinnede kom de nasjonalromantiske komponistene som endelig kunne «levera musikken som folket skulle synga på si ferd inn i den nye tida» (Apeland, 1998, s. 55). Denne musikken hadde i stor grad sitt utgangspunkt i bearbeidelser av innsamlede folketoner og slåtter. I sin første reisestipendsøknad (1848) skriver Ludvig Mathias Lindeman (1812–1887) at folket synger falskt og «(...) med gane- og næse-lyd, pibende eller hvinende» (Gaukstad, 1997, s. 12). På tross av feilaktige klangideal, intonering og dessuten urytmisk og tvilsom taktinndeling ønsket Lindeman å forbedre den folkelige sangpraksisen ved å ta tak i bruk folkets egen musikk. Lindeman var slik påvirket av ideologiske strømninger som sprang ut av og avløste opplysningstiden. Ifølge filosof og folkevisesamler Johan Gottfried von Herder (1744–1803) var bondebefolkningen bærer av nasjonens kulturelle røtter og brobyggeren tilbake til en storhetstid (Hodne, 2002, s. 24). I Norge var Henrik Wergeland (1808–1845) en markant målbærer av dette tankegodset. For han var «den enkle folketone av større skjønnhet og betydning enn all verdens kunstmusikk, og han mente at frihet og selvstendighet for Norges vedkommende bare kunne gjenvinnes ved at nasjonen fant veien tilbake til bygdekulturen» (Herresthal, 1993, s. 39). I denne ånden skulle altså innsamlede kulturelementer revitaliseres og re-distribueres og fungere som kulturelt lim i den unge nasjonalstaten.³⁵

Når det kom til stykket var ikke Lindeman like kategorisk avvisende til den folkelige musikalske estetikken som Roverud. På denne tiden var det ikke utviklet noen metode for å notere «svevende» intervaller. Men istedenfor å ignorere «Quart-tonene» helt, markerte han i transkripsjonene hvordan sangere stadig plasserte meloditoner «midt i mellom vore halvtoner», og han noterte ned trinn i langeleikskalaene som brøt med konvensjonelle skalasystemer (Asbjørnsen, 1964, s. 93–96). I boka «Valdrestonar» refererer Øystein Gaukstad til en samtale han hadde med Lindemans sønnesønn:

(...) han [Lindeman] hadde lagt merke til at de som sang folketoner for ham ikke sang «rent», og han hadde spekulert på om det var på grunn av dårlig øre. Men så hadde han sunget en f for dem. «Nei, det var ikke riktig.» Så sang han en fiss. «Nei, det var

³⁵ Utvalget som skulle danne grunnlaget for nasjonalkulturen var ikke jevnt fordelt i geografisk forstand. I avhandlingen «Folkemusikkdiskursen» opererer Sigbjørn Apeland med begrepene høystatus og lavstatusområder (Apeland, 1998).

heller ikke riktig.» Så hadde han forstått at det skulle være en mellomting, med andre ord: det var ikke øret som var dårlig (Gaukstad, 1973, s. 58).

Poenget her er at Lindemann sin opprinnelige holdning til bygdemusikken ser ut til å ha kommet i en viss bevegelse etter at han møtte folk og musikk ute i felten. Dette i motsetning til Roverud, som var ubevegelig i troen på sin egen musikkulturs suverenitet, og at opplysning måtte komme ovenfra.

Transkripsjon og rytmikk – Ludvig M. Lindeman

Et tegn på dreiningen i Lindemans musikkssyn kan, slik jeg ser det, skimtes i hans bestrebelse med å transkribere rytmikken i langeleikslåttene. Utstrykninger, nye versjoner og utstrykninger igjen er det mange eksempler på i manuskriptene hans. Flere ganger vises en ambivalens med tanke på om slåtter skal noteres i 3/8 eller 2/4, og iblant noteres de to taktartene, som i eksempelet under, i annenhver takt slått gjennom.



Figur 11. Eksempel fra Lindeman sine manuskripter. 2/4 og 3/8 i annenhver takt.

Det er viktig i denne sammenhengen å huske på at Lindeman i 1848 var 36 år gammel. Han hadde trolig liten slåttekompetanse, og hadde antakelig aldri beveget kroppen sin etter gangar eller springar. Det er derfor sannsynlig at slåtterytmer sammen med kvarttonemodusene og instrumentklangen utgjorde et temmelig fremmedartet uttrykk med tanke på det han var vant med. Lindeman var ikke alene om å bli satt på prøve. Fiolinist og komponist Johan Halvorsen (1864–1935) skriver:

De [slåttene] er ikke så greie at nedskrive. Små spræt og triller der er som en liden ørret i elvestryg, når man skal tage dem er de borte. (...) Af og til havde han [Knut Dahle] nogle vendinger, en blanding af 2/4 og 6/8 del takt der brakte mig til at le høit af glæde – noget der meget sjældent hænder (Anker, 1947, p. 83).

Det fremmedartede ved hardingfeleslåttene til Knut Dahle (1834–1921) er påtakelig i Halvorsens brevveksling med Edvard Grieg. Trolig var det den samme unoterbare hybriden mellom 2/4 og 6/8 som Lindemann forsøkte å transkribere i Valdres noen tiår tidligere (jf. fig 11). Uten at det noen gang blir verbalisert, mener jeg Lindeman og Halvorsen gjennom sine transkripsjonsbestrebelse anerkjente at det fantes alternative kunnskapsgrunnlag for tonal og rytmisk praksis, som konvensjonell musikkteori ikke klarte å fange.

Den første dokumentasjon på ansatspraksis – Plekterføring

Lindeman sine langeleiktranskripsjoner kan deles i tre kategorier med tanke på hvordan de viser eller antyder ansatsrytmikk. 1) Den første kategorien karakteriseres av hvordan bindebuer og/eller bjelker er notert. I taktene to og fire øverst i figur 12 vises et eksempel i 6/8-takt. Her kobler Lindeman sammen to og to åttendeler med bindebuer. Iblant gjør han det samme ved å koble åttendelene kun med bjelker. Begge notasjonsmåter forteller noe om hvordan utøveren må ha brukt snerten, og at ansatsrytmikken bygger på noe som regnes som typisk i hardingfelemusikken (Omholt, 2009, s. 275), nemlig *to over tre-rytmikk*. To over tre-rytmikk viser i denne sammenhengen til at to og to åttendeler sammenbindes ved hjelp av bue, snert, slag på munnharpefjær etc. over treunderdelte taktslag, f.eks. slik:



Figur 12. Eksempler fra Lindemans manuskripter. Øverst: to over tre-rytmikk notert med bindebuer og flere åttendeler på samme tonehøyde i 6/8-slått. Midten: 2/4-slått med flere åttendeler på samme tonehøyde. Nederst: Lite idiomatiske toneganger og sprang.

2) Den andre kategorien som også kan knyttes til snertebruk, karakteriseres av rekker av åttendeler i samme tonehøyde. Eksempel på dette vises øverst og i midten av figur 12 (rød markering). Her må jeg gå ut ifra at Lindeman har hørt at utøveren gjorde hurtige snerteslag på samme tone, men at dette ikke har blitt gjort på alle åttendeler slått igjennom.

3) Den siste kategorien karakteriseres av det jeg ser som lite idiomatiske toneganger eller sprang når konvensjonell langeleikteknikk legges til grunn (jf. 2.3). I 2/4-hallingen nederst i figur 12 er dette markert med rødt. I de første taktene ser vi at utøveren har gjort flere sprang mellom kvinten og grunntonen. Dette er ikke noen enkel og komfortabel øvelse i hallingtempo. Liknende gjelder det som skjer i siste takt. Utøveren har her spilt fire fallende åttendeler ned mot grunntonen E. Et moment er at spranget er stort, et annet er at det er vanskelig å få dette til med kun tre fingre. Slike eksempler er det nokså mange av, noen mer åpenbare enn andre. Jeg mener det her er grunn til å vurdere om utøveren utnytter sider ved instrumentet eller kroppen som ikke går fram av notene. Det kan for eksempel dreie seg om

at snerten har blitt brukt til å plukke ut meloditoner på en av pyramidestrengene, eller at utøveren har brukt en fjerde finger. Iblant kan kanskje punktkafo (stopper/holder) på melodistrengen være en løsning (jf. 2.3). Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 8. Lindeman virker imidlertid å ha vært relativt nøye i arbeidet sitt. Han noterte ned og beskrev med ord hvordan langeleikstrengene var stemt, og hvordan tonerekka avvek sammenliknet med diatonisk skala. Det finnes dog ingen direkte henvisning til punktkafoen i hans transkripsjoner og innberetninger. Lindeman er så langt jeg vet den første som dokumenterer asynkron ansatsrytmikk i norsk slåttemusikk. Det er verdt å ta med videre at dette skjer i nettopp langeleikslåtter.

I 1849, året etter Lindemans første innsamlingsreise, fikk publikum for første gang oppleve en manifestasjon av kunstnernes felles arbeid for nasjonalstaten gjennom tablåer satt opp på Christiania Theater. Blant mye annet ble flere av Lindemans nyinnsamlede og harmoniserte folketoner sunget av et kor bestående av 100 mann (Kjørup, 2018, s. 88–103). Lindemans transkripsjoner ble ikke publisert i sin helhet og i ubearbeidet form før i 1997. Den ansatsrytmikken jeg aner konturene av i disse manuskriptene, har med andre ord vært godt skjult for de fleste. Den kunne imidlertid ha blitt oppdaget og beskrevet på et mye tidligere tidspunkt. Hvilke følger dette kunne ha fått for instrumentet og musikken, er ikke godt å si, men det er en spennende tanke.

3.1.3 Hardingfeletranskripsjon og buestrøk

I 1865 ble den første kommersielle utgivelsen med hardingfelemusikk trykket under navnet «Norske Slaatter for Hardangerfele - Nedskrevet efter Myllargutens diktat». På dette tidspunktet var Myllarguten, eller Torgeir Augondsson (1801–1872) kjent gjennom en rekke konserter med Ole Bull. Den første ble holdt i Christiania i 1849. Slåttene var transkribert av den bøhmiske orkestermusikeren Carl Schart (ca. 1810–1883) som var bosatt i Bergen. Schart løste praktiske problemer med notasjon av tistemighet i forskjellige felestiller ved å ta i bruk prinsippet med grepsnotasjon.³⁶ Mest relevant i min sammenheng er at Schart, som selv var cellist og derfor kjent med buebruk, tilstrebet å skrive ned slåttene «(...) saaledes som den norske bonde foredrager den» slik at fiolinister kunne «(...) foredrage samtlige nummer naar han tillike tar hensyn til at tegnet V betyr opstrøk og ^ betyr nedstrøk» (Schart, 1865, s. 19).

³⁶ Grepsnotasjon handler om at man noterer som om fela var stemt i vanlig fiolinistille, mens den noterte fingerplasseringen faktisk produserer en annen tonehøyde når strengene er stemt på andre måter. På det mest brukte felestille – ADAE – gjelder dette kun den laveste strengen der alle toner klinger en tone høyere enn notert (*Feleverkene*, u.å.). Grepsnotasjon var i bruk allerede i barokken.



Figur 13. Eksempel fra Halling i «Norske slaatter». Strøkrøtning (rød markering) og ansatsrytmikk.

Schart markerte ikke kvarttoner, men ved å informere transkripsjonene med strøkrøtning (rød markering) og bindebuer som i eksemplet ovenfor anerkjente han buestrøkets betydning for slåtterytmikken. Han blir dermed den neste etter Lindeman til å dokumentere en asynkron ansatspraksis, men denne gangen i hardingfeleslåtter. Scharts prinsipper blir siden videreført og forbedret i Johan Halvorsens utgivelse av hardingfeleslåtter etter Knut Dahle (1903), i Arne Bjørndals tidlige utgivelser av slåttemusikk og senere i Feleverkene («Norsk folkemusikk» bind 1 til 7).

Den norske tonefølelsen og litt om buens betydning

Ved århundreskiftet, etter Lindemans «oppdagelse» av kvarttonene og Scharts slåttetranskripsjoner, følger en periode der det å finne opprinnelsen til den norske tonefølelsen blir et mål. Catharinus Elling (1858–1942) mente at den gryende diskursen rundt en folkelig norsk musikalitet var på avveie med tanke på en felles europeisk tonefølelse (Elling, 1920). Elling kommer også inn på den eiendommelige rytmikken i slåttene:

For selv om vi nok støde paa synkopiske dannelser i de springdanse, vi har behandlet før, så er det dog særlig i hardangefeleslaatterne, denne teknikk gjør sig bemerkbar. Den tredelte takt bliver todelt, den todelte tredelt, og akcentueringen markeres ved buestrøget (Elling, 1915, s. 30).

Elling setter her fingeren på buestrøkets betydning for slåtterytmikken og hvordan buen kan være et middel til å skape f.eks. den to over tre-rytmikken som Lindemann hadde registrert 70 år tidligere i langeleikslåttene. En annen framtrедende folkemusikksamler og musikkgransker, Ole Mørk Sandvik (1875–1976), anerkjenner de irregulære tonestegene, kobler bygdemusikkens melodikk og tonefølelse med gregoriansk sang i middelalderen og kommer fram til at dur er det opprinnelige norske, og at moll er av fremmed påvirkning (Omholt, 2008; Sandvik, 1921). Også Sandvik kommenterer buestrøkets rytmiske betydning «(...) gjennom de buestrøk som må til for å gi hallingkarakteren. (...) hovedmidlet til å gi leiken den rette blanding av rytmisk djervhet, grasiøs letthet og hvirvlende sving, ligger i en god buføring (Sandvik, 2019, s. 32–36)

3.1.4 Et dansk dannelsesprosjekt og en norsk tradisjon i retrett

Et ambisiøst og interessant langeleikprosjekt ble igangsatt av den banebrytende musikkhistorikeren Hortense Panum (1856–1933) på 1910-tallet.³⁷ I 1916 gjorde hun en innsamlingsreise i Valdres. Det overordnede målet var å hente inspirasjon og melodimateriale med tanke på en gjeninnføring av langeleiken og dens enkle musikkoppdragende kvaliteter, på den danske landsbygda. Det sekundære målet, som gradvis tok over da gjenopplivingsforsøket ikke lyktes, var å blåse vind i seilene til den norske langeleiktradisjonen som hun mente var på retrett. Feltarbeidene hennes resulterte i tre utgivelser. De to første var instruksjonshefter med øvelser og slåtter. Den tredje utgivelsen, «Langelegen», var en langeleikbiografi som inkluderte reisebeskrivelser og et knippe slåttetranskripsjoner. I tillegg til heftene finnes det en brevveksling mellom Panum og den tidligere omtalte Ole Mørk Sandvik som spenner fra før reisens start i 1916 og til 1928 (Jensen, 2016; Kolltveit, 2010; Panum, 1918, 1920, 1916B-28).

Spilleteknikk, tonalitet og plekterføring – Hortense Panum

Panum tegner, gjennom noter og ord, et relativt detaljert bilde av langeleikmusikken og dens ansatsrytmikk. Instruksjonsheftene innledes med beskrivelser av hvordan langeleiken stemmes, og hvor mange strenger den vanligvis er satt opp med. Punktkaoen, som ikke var til stede i Lindemans manuskripter, og dens funksjon beskrives. Det redegjøres for høyre og venstre hånds spilleteknikk:

Venstre Haand [melodistrengen]: Kun de tre mellemfingre benyttes. (...) I to og fire-delt takt føres plekteret regelmæssigt frem paa den betonedede og tilbage paa den ubetonede takt-del. I tredelt takt føres det enten en gang frem og to gange tilbage (vals-laget), eller to gange frem og en tilbage (springer-laget). Fremslaget, hvor plekteret fra den bagerste streng over alle strengene føres frem til den forreste, betegnes ved tegnet \wedge . Tilbageslaget, der sætter ud fra den forreste streng betegnes ved V (Panum, 1918, s. 7).

Panum sine informanter ser ut til å ha spilt med tre fingre på melodihånda. Slåttetyperne gangar/halling, springar og vals har hver sine faste slagkombinasjoner der plekteret føres regelmessig fram og tilbake uten innslag av asynkron ansatsrytmikk. Eksempelet nedenfor viser slagretning og fingersetning i en sekvens av hallingen Rotnheims-Knut. Hvorvidt punktkaoen skal være av eller på, er i heftene markert over alle øvelser og melodier.

³⁷ Hortense Panum var en av Danmarks første profesjonelt utdannede historikere.



Figur 14. Eksempel fra Hortense Panum, 1916. Fingersetning under notelinjene, plekterets slagretning over notene.

I heftene kan man også lese at alle andre strenger enn melodistrengen gjør tjeneste utelukkende som akkompagnementstrenger. Det er her viktig å understreke at det jeg fant som lite idiomatiske toneganger og sprang i Lindeman sine transkripsjoner, i svært liten grad forekommer i Panum sine transkripsjoner. Avvikende tonalitet av typen som Lindeman dokumenterte, nevnes kun i en fotnote: «Ifølge ældre beretninger synes visse toner i denne skala før at have været svævende» (Panum, 1920, s. 5). I det aller siste brevet hun sender til Sandvik i 1928, omkring ti år etter utgivelsene, er imidlertid noe kommet i bevegelse i Norge. Langeleikspilleren Ola Brenno (1865–1957) har skrevet til henne og fortalt begeistret om sin nye langeleik som trinnløst kan stilles inn i eldre skalatyper. Panum skriver til Sandvik:

Jeg ved ikke, om han [Brenno] med skalaerne mener kirketonearterne, men jeg har en anelse om, at det vist drejer sig om de skalaer, Erik Eggen troer at have opdaget hos gamle Leiker hvor nogle toner er for høje, andre for lave (Panum, 1916B-28).

I brevet skinner det igjennom at Panum mener langeleikskalaene som Eggen tok sin doktorgrad på (Eggen, 1923), egentlig handler om ubevisste prinsipper og «tilfældig fejlagtig ordning af baandene». Panum uttrykker også skepsis til Brenno og Eivind Groven sitt samarbeid som dyrket fram eldre skalaformer som ikke var fundert i diatonikk og temperering og kaller det en farlig vei å gå for det skjøre instrumentet (Panum, 1916B-28).

I både reiseskildringene og brevvekslingen skriver Panum om hvor utfordrende det er å notere riktig plekterslag når informanten er nødt til å «tage traaden op helt fra enden» hver gang. Dette i motsetning til de som uten vanskeligheter kan «diktere sine melodier i små partier». Beretningene tyder på at Panum har prioritert de som kunne stykke opp musikken. I hvilken grad dette har påvirket hva slags langeleikmusikk hun faktisk fikk skrevet ned og dokumentert, er vanskelig å si noe sikkert om. Jeg mener imidlertid det er grunnlag for å vurdere dette som et betydelig bias. Panum nevner nemlig utøvere som spiller på en måte som avviker fra det hun ser ut til å lete etter. Hun relaterer det til høy alder, uklar rytme og svak hukommelse:

Sigrd Solheim, der boede dør om dør med Marit [Jonsrud],³⁸ er decideret for gammel og spiller efter min mening ikke engang godt. Hendes Spil var famlende og ganske uklart i rytmen, mens Marits er umaadelig rytmisk og fast i Linierne. Ola Brenno i Bagn egnede sig ikke rigtig til at lære fra sig, da han til tider var uhyre længe om at søge stykkerne frem af sin hukommelse og han benyttede en saa uregulær plekterføring, at det tidt næsten ikke var til at finde ud af, ogsaa paa taalmodighed bristede det tidt, naar man ikke straks var med paa hans plekterbevægelse.³⁹ Jeg troer derfor, at Marit vil egne sig bedst og vil være lettest at faa fingre i, idetmindste af dem jeg har truffet paa (Panum, 1916B-28).

Marit Jonsrud (1860–1930) fra Volbu i Øystre Slidre (Valdres) ble en av de viktigste kildene for Hortense Panum. Igjen ser vi at Ola Brenno er sentral. Han beskrives av Panum som en med et eldre repertoar og som ikke kunne dikterer små partier. Det er rimelig å anta at med «uregulær» siktet Panum til en plekterføring som brøt mot de ensartede og sjangerspesifikke slagprinsippene som hun formidlet i sine publikasjoner. Tydeligvis ble Brenno og Solheim sin rytmikk vurdert som tilfeldig og usystematisk og som et innslag av individualitet på utsiden av tradisjonen. At det kunne være eksempler på noe som sprang ut av en alternativ asynkron ansatspraksis, f.eks. beslektet med andre slåtteinstrumenter, blir ikke diskutert. Om Brenno og Solheim var de eneste representantene for en «uregulær» plekterbruk hun møtte, er dette kanskje ikke så rart, men det går ikke fram av beretningene. Her er det uansett fristende å trekke en parallell til Lindemans bestrebelse med å transkribere langeleikrytmikk 75 år tidligere og Johan Halvorsens utfordringer med å transkribere Knut Dahles hardingfelerymikk omkring århundreskiftet.

3.1.5 Naturskalaen – Tonale lover i norsk folkemusikk

Etter Roveruds disiplineringsprosjekt, Lindeman sin dokumentasjon av polyrytmikk og kvarttoner, Scharfs publisering av strøkytmikk og Panums langeleikpedagogikk følger en mer vitenskapelig tilnærming til folkets musikk. En vesentlig dreining av fokus inntreffer når man åpent forsøkte å markere avstand til den konvensjonelle musikkteorien som innsamlere og musikkvitere så langt hadde tatt for gitt. I 1923 publiseres Erik Eggens (1877–1957) doktoravhandling; «Skalastudier. Studier over skalaens genesis på norrønt område». Eggen ville vise at folkets tonefølelse var basert på andre tonale lover enn diatonikken og pekte isteden på det som fikk navnet naturskalaen, og det han kalte prydskala.⁴⁰ Eggen fant at gamle langeleiker var det perfekte studieobjekt og gjorde analyser av langeleikskalaer fra

³⁸ Marit Jonsrud (1860–1930).

³⁹ I et av de første brevene som er datert en måned etter at hun kom hjem fra reisen i Valdres, står det at hun har lært seg hele 33 langeleikslåtter. Ut fra hennes beskrivelse av Brennors kompliserte plekterføring er det rimelig å anta at de 33 slåttene bygget på litt andre spilletekniske prinsipper.

⁴⁰ Naturskalaen: Overtoneserien mellom partialtone 6 og 16. Prydskala, eller dekorativ skala: Matematiske inndelinger av lengden på en streng.

hele Norge. Selv om konklusjonene hans har blitt saumfart og kritisert i ettertid, viste funnene udiskutabelt stor variasjon. Riktignok fant Eggen skalaer med beslektede modus eller «tonefarger», men han fant ikke to instrumenter med samme skala, ikke en gang innenfor samme bygd. Instrumentmakerne hadde antakelig jobbet uten mal og hadde satt opp tonerekka etter andre prinsipper der det er sannsynlig at øret spilte en vesentlig rolle. Et annet poeng jeg tar med meg videre, er at Eggen som Lindeman, men i motsetning til Panum, ikke omtaler punktkapoen. Mange av instrumentene han studerte, manglet strenger, ett eller flere bånd og kanskje punktkapo. En forsvunnet punktkapo ville imidlertid etterlate seg et lite hul omtrent på samme plass på alle instrumentene og dessuten spor etter slitasje på båndene knyttet til dette området. Siden Eggens fokus var tonalitet og skala, og punktkapoen legger føringer for nettopp dette, er det underlig at den ikke er omtalt. Det er derfor ikke urimelig å anta at den ikke fantes på de langeleikene Eggen studerte. Jeg vender tilbake til punktkapoens distribusjon og alder i kapittel 8.

En teori for alt

«Den fysiske og matematiske klaargjering av naturtonane me hev fraa fyrr, hev ikkje havt til maal aa peike paa korleis dei er grunnlag for livande musikk». Slik starter Eivind Groven (1901–1977) sin avhandling «Naturskalaen, tonale lover i norsk folkemusikk bundne til seljefløyta» (1927). Groven var enig med Eggen om naturskalaens betydning for tonaliteten i folkemusikken, men han avviste at langeleiken var opphavet. Groven peker isteden på seljefløyta og argumenterer for at idiomatiske forhold ved dette instrumentet har generert de grunnleggende musikalske strukturene i den eldre folkemusikken. Mer konkret handler det om at seljefløytas akustikk og idiomatikk legger visse begrensninger på spilleteknikken slik at visse toneforbindelser blir foretrukket framfor andre og dermed utløser visse karakteristiske melodiformler. Disse forholdene vil i neste omgang påvirke ansatsrytmikken. Denne lovmessigheten finner han igjen i repertoaret knyttet til felemusikken og vokalmusikken, og han kaller det for formelmelodikk. Groven mente altså at spilleteknikken og «naturtonaliteten» på seljefløyta lå til grunn for alt, og derfra har eksempelvis hardingfelemusikken utviklet sin egen måte innenfor sine egne muligheter og begrensninger.

«Naturskalaen» har blitt grundig gjennomgått og kritisert av andre, og jeg skal ikke melde meg på denne diskusjonen (Ledang, 2022; Sevåg, 1993). Selv om det ikke er Grovens fokus, og selv om det ikke beskrives konkret, impliserer observasjonene hans ansatsstrukturer på tvers av instrumenter med opprinnelse i ett av dem. Dette feltet var det ingen som hadde ringet inn tidligere. Slik jeg ser det, antyder Groven også en betydningsfull interaksjon mellom teknologi, anatomi og musikalske konsepter, noe som i 1927 var langt forut for sin tid:

Det er kontrollevna hjaaa menneskje som no kjem i verksemd, eller um ein vil; spelaren maa vera meir aktiv. Utviklingi ligg i at samverknaden millom det aktive mennesket og det gjevne materialet, gjev høve til oppdaging av visse lover for

samklang eller gode tonesamband. Ein kan kalle det samarbeid mellom det spekulative og det intuitive. Spekulasjonen kunde ha som maal mest praktisk bruk av instrumentet t.d. stilling millom ymse strengjer i samhøve med talet paa dei fingrar ein kunde fingre med (Groven, 1927, s. 22).

Dette er et perspektiv som er relevant for min undersøkelse, og som jeg vil vende tilbake til i neste kapittel.

3.1.6 Institusjonalisering av spilleteknikk

I 1979 skapte russeren Boris Borisoff (1902–1985) på ny blest rundt en langeleiktradisjon som han mente var i tilbakegang. Inspirert av moderniseringen av balalaikaen (Berthelsen, 2017) får han laget bass-, tenor-, alt- og sopran-langeleiker samt en kromatisk langeleik med kaposystem som kunne spille i alle tonearter. Det mest interessante i min sammenheng er at Borisoff ga ut «Langeleikspill for selvstudium». I denne instruksjonsboka er musikken utelukkende basert på Hortense Panum sin innsamling 65 år tidligere. Borisoff går minst like detaljert til verks som Panum, og denne gangen er beskrivelsene av spilleteknikken ledsaget av fotografier. Det repeteres at kun tre fingre brukes til melodispill, og at plekterføringen skal være synkron med nedstrøk på betonedede taktdele og med oppstrøk på de ubetonede uten synkoperinger (Borisoff, 1979). Som hos Panum er punktkapoen med, og den markeres som *av* eller *på* i alle øvelser og melodier.

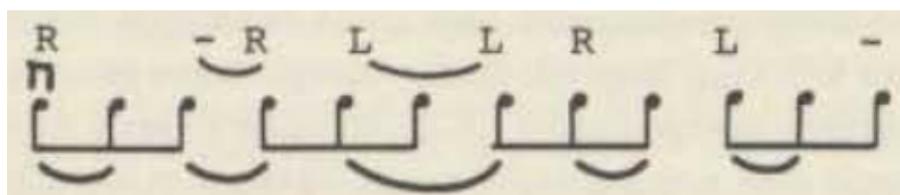
Etter Panum sin utgreiing om finger- og plekterbruk rundt 1920 repeteres hennes spilleteknikkbeskrivelse i mer eller mindre samme form en rekke ganger, deriblant i artikkelen «Instrument - Player - Music on the Norwegian Langeleik» (Ledang, 1974) i «Langeleikspill for selvstudium» (Borisoff, 1979), i teksteftet til plata, «På langeleik» (Kværne, 1986), i læreverket «Fanitullen» (Nyhus & Aksdal, 1993), i artikkelen «Immateriell kulturarv, Langeleiken i Noreg – spelet og tradisjonen» (Braaten, 2020), i boka «Langeleiken: heile Norges instrument» (Aksdal & Kværne, 2021) og i instruksjonsfilmserien «Lær langeleik 1-20» (Norsk langeleikforum, 2022).⁴¹ Så langt jeg vet, er en slik repetisjon og detaljert redegjørelse for spilleteknikk og ansatspraksis tilknyttet et norsk slåtteinstrument enestående i folkemusikkhistorien. Når jeg ser disse beskrivelsene i sammenheng med den langeleiktradisjonen som Lindemann tegner en skisse av gjennom ord og transkripsjoner, trer det fram klare forskjeller med tanke på ansatspraksis, tonalitet, melodiføringer, repertoar og ikke minst på selve instrumentet. Disse observasjonene er høyst relevante for mine forskningsspørsmål og vil bli behandlet i kapittel 7 og 8.

⁴¹ «Lær langeleik»: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLNtKdUMSMKhxkR33DX6r8wFYb-Mq-Ju-l>

3.2 Tidligere forskning

3.2.1 Jan Petter Blom og Sven Nyhus

Jeg har nå kommet til nyere forskning som berører fenomenet ansatspraksis. I 1961 publiseres artikkelen «Diffusjonsproblematikk i studiet av danseformer» i boka «Kultur og diffusjon». Her presenterer Jan-Petter Blom sine ideer om hvordan bygdedansformer bygges opp som en vilkårlig (viljevalgt)⁴² sammenkjeding av vendinger og tak med utgangspunkt i vekselvis og rytmisk organiserte bøyninger og strekninger i hofter, kne og ankel-ledd (Blom, 1961). Blom gjør med dette en strukturell analyse av et vesentlig rytmisk element som er direkte koblet til slåtter. I senere publikasjoner trekker Blom også musikken inn i sin analyse av dansen, og han bruker ord som fraseringsmønster, fraseringsmåter, buebruk og legato og synkoperende buefigurer. I samme tidsperiode snakker Sven Nyhus i «Pols i Rørostraktom» om strøkdetaljer med lokalt særpreg og buefraseringer som forekommer oftere i Ottadalen enn på Røros og omvendt (Nyhus, 1973). Både Nyhus og Blom eksemplifiserer buerytmikken ved å isolere korte repeterte sekvenser uten melodi som i 3/8 temaet nedenfor.



Figur 15. Eksempel på buerytmikk, hentet fra Blom (1981)

Eksemplet viser en liknende type to over tre-rytmikk som Lindemann noterte ned 120 år tidligere. Blom skriver: «Interessant er det da å konstatere at fraseringsmåten, buestrøkene, har vesentlige fellestrekk [hardingfeleområdene i Sør-Norge] (...) strøkprinsippene ellers er også i hovedsak de samme, og mange figurer er nærmest å betrakte som idiommer» (Blom & Norsk folkemusikksamling, 1981, s. 304). Blom sitt resonnement rundt det han kaller strøkprinsipper er basert på hans egen danse- og utøvererfaring og ikke på en større empirisk undersøkelse av slåtter. Likefullt peker han her mot det feltet som denne undersøkelsen setter søkelys på. Både Blom og Nyhus understreker slik jeg ser det, at ansatspraksis spiller en essensiell groove-formende/definerende rolle.

⁴² Blom sitt uttrykk og forklaring i parentes.

3.2.2 Morten Levy

Morten Levy gjorde et omfattende feltarbeid i forbindelse med sin studie av gorrlause hardingfeleslåtter i Setesdal. I «On the Problem of Defining Musical Units» skriver han:

The question of what the analysis does in fact state about music must be regarded as fundamentally impenetrable as long as the theory of music does not demand from itself a consciousness of the premises that it is based on (Levy, 1973, s. 1).

Levy løfter fram at det er viktig at teorien har i seg en bevissthet om de premissene/antakelsene musikken er bygget på. Han undersøker hvordan gangaren «Nordafjells» spilt av Andres K. Rysstad (1893–1984) kan segmenteres og analyseres uten å gå veien om tradisjonell vestlig musikkteori. Det mest interessante i min sammenheng er at Levy peker på hvordan buen produserer rytmiske mønster, og at disse mønstrene går igjen på tvers av meloditemaer:

There are two rythmical trends: The even beat of the foot and the much more uneven rythm pattern made by the stroke of the fiddle bow» «(...) here the melodic stuff is mainly the same, whereas the rhythm patterns are very different» «(...) the rythmical life and the tonal life of this music thus show a certain degree of mutual independence (Levy, 1973, s. 8).

Ut fra disse observasjonene mener Levy det kan være hensiktsmessig å undersøke rytmiske og tonale strukturer hver for seg. Levy transkriberer derfor alle strøklengder (ansatsvarigheter/underdelinger) i framføringen av «Nordafjells» som lange rekker av tall mellom en og fem, f.eks.: 3 2 2 1 2 2 3 2 3 3 2 2 3 2 2 1 2 1 2 2 3 2 3 3 3 3 2 2 5 3.⁴³ Deretter deler han tallrekkene (strøkene) inn i mindre strukturer i forhold til taktslagene, på en måte som han mener gir musikalsk mening. Måten Levy grupperer strøkene på, peker fram mot det som 14 år senere skal få navnet strøkfigurer (jf. 3.2.4). Levy understreker at analysematerialet er marginalt, og at det derfor ikke kan utelukkes at andre segmenteringer kan være relevante. Analysen til Levy dokumenterer en ansatspraksis med stor variasjon og adresserer problemet med å definere start og endepunkt for rytmiske strukturer i slåttemusikk. Indirekte peker han mot det sirkulære aspektet ved slåttenes småmotivoppbygging. Dette er noe han utdyper senere i verket «The World of the Gorrlaus Slåtts» (Levy, 1989). Det sirkulære aspektet vender jeg tilbake til i kapittel 5 og 6.

⁴³ Tallrekka er hentet fra Levy (1973)

3.2.3 Ola Kai Ledang

I 1974 publiserte Ola Kai Ledang "Instrument – Player – Music on the Norwegian Langeleik". Ledang skriver i innledningen: «The present account primarily aims at showing that the motif material found in a great part of the langleik music can be characterized as idiomatic for that particular instrument» (Ledang, 1974, s. 108).

Ledang ser langleikens idiomatikk og spilleteknikk gjennom tre perspektiver: 1) Den teoretiske mengden lydvariabler og motiver en langleik har. 2) Den spillbare mengden lydvariabler og motiver en langleik kan tenkes å ha når tradisjonell spilleteknikk legges til grunn. Og 3) Den realiserte mengden lydvariabler og motiver en langleik viser seg å ha etter at et repertoar er undersøkt.

Ledang bruker statistiske metoder i sin analyse av de tre nivåene. Dette gjør han med utgangspunkt i antall fingre som er i bruk, gjennomsnittlig avstand mellom fingrene, antall bånd som finnes på forsøksinstrumentet, avstanden mellom dem og funn av en, to og tre-tonige taktslagsmotiv i et transkribert slåttemateriale. Kort fortalt peker undersøkelsen på at langleikspillere har hatt en sterk tendens til å fremheve og favorisere noen relativt få lett spillbare motiver i forhold til et omfattende mulig spillbart motivrepertoar. Den melodiske stilen i langleikslåttene hviler på disse foretrukne motivene. Ledangs undersøkelse er grundig og godt fundert i empirien og samsvarer godt med den langleiktradisjonen som Hortense Panum beskrev. Resultatene strider dog mot premisset, eller antakelsen om at en variert og asynkron ansatsrytmikk spiller en sentral grooveformende rolle. Det er derfor verdt å kartlegge premisene for Ledangs studie.

Undersøkelsens premisser

Premiss 1: Instrumentet. Ledang tar utgangspunkt i at langleiken har 18 bånd, en relativt standardisert lengde, diatonisk skala, punktkapo og at grunntonen eller sentraltonen i slåttene er oktaven midt på langleikmensen. De fleste langleikspillerne han hadde hørt, brukte nok langleiker som passer til denne karakteristikken, men Ledang sin empiri omfatter også et utvalg av de omtalte Lindeman-transkripsjonene. Så langt jeg vet, finnes det ikke klare belegg for at disse utøverne brukte punktkapo når Lindeman transkriberte dem, det motsatt kan være tilfelle. Lindeman noterte også at tonerekka hos disse utøverne avvek fra diatonikken. Instrumentene kan i tillegg ha hatt andre og varierende mål sammenliknet med den moderne standarden som Ledang baserte sin undersøkelse på.

Premiss 2: Spilleteknikk. Ledang legger til grunn at plekteret føres fram på betonedede taktdeler og tilbake på ubetonede uten synkoperinger, at kun én slagkombinasjon brukes for

hver slåttetype, og at tre fingre brukes til å spille melodier.⁴⁴ Denne spilleteknikken hadde Ledang selv lært av Ragna Brenno Frydenberg som var en representant for nettopp denne spilleteknikken. Når Ledang imidlertid setter likhetstegn mellom hennes spilleteknikk og faren Ola Brenno som han skriver at Hortense Panum satte høyt, er det to ting jeg ikke får til å stemme helt. For det første gikk det tydelig fram av Panums brev at hun var skeptisk både til Brenno sitt tonalitetsprosjekt og til hans asynkrone («uregulære») slagteknikk. For det andre spilles mange av slåttene som Frydenberg skal ha etter Brenno, med synkron ansatsrytmikk av henne og med asynkron ansatsrytmikk av faren. Denne påtakelige forskjellen kommenteres ikke av Ledang. I 1969 ble det gjort opptak med langeleikspiller Arthur Vibeto (1906-1971) fra Holla i Telemark. Vibeto brukte som Brenno en asynkron ansatsteknikk (jf. 7.2.3) som skiller seg klart fra den Ledang bygger sin undersøkelse på. Vibetomaterialet var tilgjengelig i 1974, men er ikke en del av Ledang sin empiri.

Premiss 3. Repertoar. Ledang ser ut til å ta for gitt at det repertoarutvalget han bygger undersøkelsen på, er representativt. Ledangs empiri består av sju av Panum sine transkripsjoner fra 1916, 16 innspillinger med Ragna Brenno Frydenberg og 11 av Lindeman sine transkripsjoner fra 1862. Panum og Frydenberg-materialet består kun av springar, mens Lindeman-materialet består av 2 springarer og 9 halling/gangar-slåtter. Panum og Frydenberg-materialet er helt unisont med tanke på ansatsrytmikk. Når jeg ser nærmere på de Lindeman-transkripsjonene som Ledang har valgt ut, er det bemerkelsesverdig at ingen av slåttene som er opptegnet med bindebuer, er med, og at han dessuten har plukket ut slåtter fra kun én utøver. Ledang skriver at «In LML [Lindeman-materialet] there are no data noted for the plectral Strokes», og at han derfor har lagt samme teknikk til grunn i analysene av disse slåttene som den Panum-informantene og Frydenberg brukte. Selv om han skriver at han ikke helt kan avfeie alternative slagmønstre hos Lindeman-informantene, er det underlig at han ikke har satt bindebuene i dette notematerialet i sammenheng med plekterbruk og ansatsrytmikk.

Teorigrunnlag og kunnskapshull

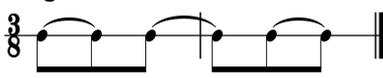
Ledangs undersøkelse starter i dette perspektivet på et kunnskapsgrunnlag som det ikke stilles spørsmål ved, og som jeg mener forplanter seg ut i konklusjonene. Ledang bemerker riktignok anomalier som irregulære plekterslag, men han skriver at det forekommer så sjelden at det ikke har synlig effekt på statistikken. Dette kan nok være riktig om all tilgjengelig langeleikempiri tas med i beregningen, men om han hadde sett kun på Lindeman-transkripsjonene og tatt hensyn til bindebuene og andre spor etter snertebruk, kunne han ha sagt det samme da? Og hvis ikke, hvilke implikasjoner ville det ha fått for hvordan man skal beskrive relasjonen mellom langeleikidiomatikken, ansatspraksis og melodistrukturer? Det Ledang har undersøkt og beskrevet, er slik jeg ser det, konvensjonell moderne spilleteknikk,

⁴⁴ Identisk med Panum og Borisoff sine beskrivelser av plekterteknikken.

funnet i et homogent opptaksmateriale spilt på moderne, standardiserte diatoniske langeleiker. Det han har funnet av unntak, har blitt satt til siden som kuriøse fenomener og ikke blitt vurdert som mulige spor etter alternative praksiser. At langeleiketradisjonen f.eks. kunne ha innslag av ansatsrytmikk som finnes i felemusikken eller munnharpemusikken, blir ikke drøftet i det hele tatt. I dette perspektivet befester Ledang sin undersøkelse det Panum allerede hadde formidlet med tanke på ansatspraksis, og det Borisoff senere repeterte. Her mener jeg det er et stort kunnskapshull som det er grunn til å undersøke om lar seg fylle. Det handler om å gjøre analyser av de slåttene Ledang ignorerte, og som en følge av dette, undersøke hvordan langeleikens idiomatiske egenskaper kan tenkes å ha lagt føringer for den ansatspraksisen som analysene vil avduke (jf. kap 8).

3.2.4 Tellef Kvifte og Jan Petter Blom

Etter at Blom, Nyhus og Levy pekte mot buebrukens betydning for felemusikken og hvordan den produserer rytmiske strukturer som kan finnes igjen på tvers av slåtter og lokale tradisjoner, ser det ut til at et begrepsapparat begynner å ta form i den akademiske diskursen rundt slåttemusikk og dans. I artikkelen «On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter» fra 1986 diskuterer Jan-Petter Blom og Tellef Kvifte hvorvidt deltakere i en musikkultur opplever strukturene i musikken de forvalter på samme måte. I denne teksten settes søkelyset på at buestrøk er bærere av helt essensiell informasjon: «(...) bowing patterns are a fundamental aspect of this music, showing great regularity, with bowshifts always clearly articulated (Blom & Kvifte, 1986, s. 497). Forfatterne tar dette langt og stiller spørsmål ved om strøkrhythmen hypotetisk sett kan overstyre grunnpulsen i musikken (jf. hvor utøverne tramper takten). En utrenet lytter vil f.eks., uten referanse i tramping eller dans,

kunne oppfatte en slags valsetakt  om det spilles 6/8-gangar med to over tre-rytmikk . Dette temaet skal jeg ikke forfølge, men Blom og Kvifte sin diskusjon setter igjen fingeren på bueteknikken og bruker ord som buefigurer, buemønster, buefrasering og buesykluser. Artikkelen peker fram mot den undersøkelsen som til slutt setter det hele i system.

Feltet ringes inn

I artikkelen «Strøkfigner – en side av bueteknikken i den norske hardingfele- og felemusikken» fra 1987, segmenteres og systematiseres endelig bueteknikken i framførelsen av slåttemusikk på hardingfele (Kvifte, 1986). Der Blom og Nyhus tidligere antydte buebrukens organisering, funksjon og betydning, introduserer Tellef Kvifte begreper som detaljert beskriver det han omtaler som «strøkfigner og deres musikalske logikk». Kvifte tar utgangspunkt i to observasjoner: 1) Når man lærer en slått, legges det stor vekt på at man skifter strøkretning til riktig tidspunkt, og på at strøkene går riktig vei. Ordningen av opp- og nedstrøk tillegges med andre ord stor betydning innenfor slåttetradisjonene. 2) Selv om

fenomenet ved noen anledninger har blitt omtalt tidligere, så finnes det ikke noen helhetlig, samlende framstilling noe sted.

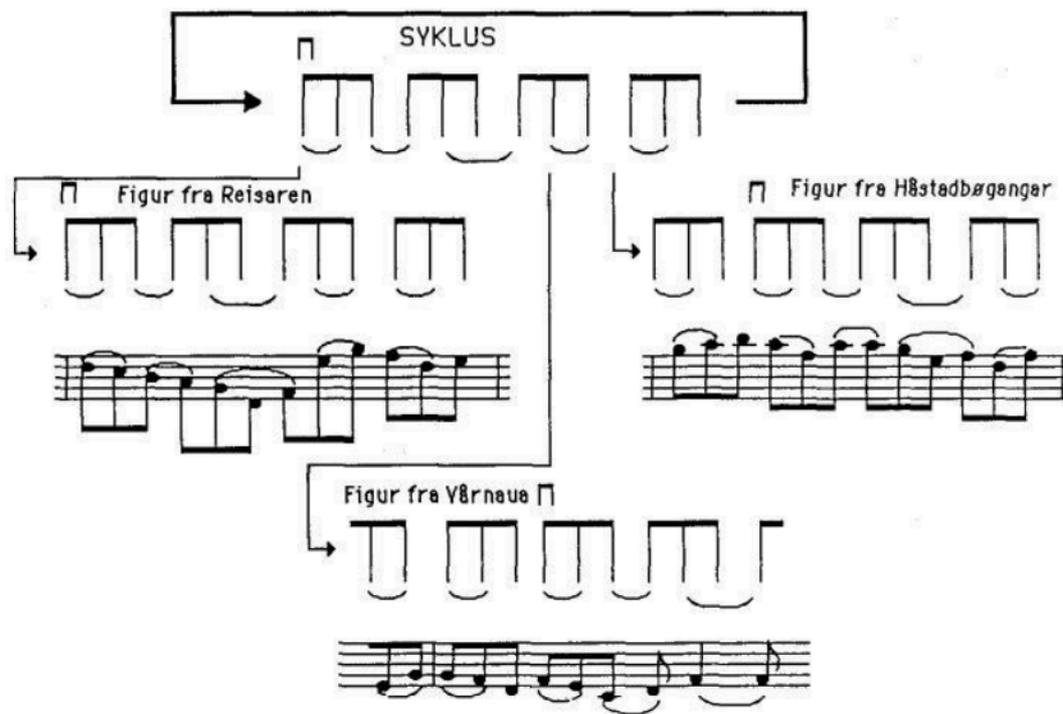
Enkeltstrøk. Kvifte starter nedenfra, og det første nivået er enkeltstrøket. Enkeltstrøket karakteriseres ved sin retning, opp eller ned. Videre har strøket en utstrekning i tid som kan beskrives i forhold til grunnpulsen i musikken. Strøkets lengde kan være i én eller flere underdelinger, og det kan starte på taktslaget eller på en av åttendelene mellom slagene.

Strøkfigur. Neste nivå er grupperinger av enkeltstrøk «alle sammenhenger av enkeltstrøk som vi oppfatter som en enhet av et eller annet slag kan kalles en strøkfigur» (Kvifte, 1986, s. 21). Kvifte eksemplifiserer med en sekvens i slåtten «Reisaren» fra Setesdal ved å abstrahere strøkene fra melodien.



Figur 16. Eksempel på strøkfigur, hentet fra Kvifte (1987)

Strøksyklus. Serier av enkeltstrøk kan altså utgjøre en strøkfigur, men samme strøkfigur kan opptre i melodier der startpunktet er forskjøvet i forhold til enkeltstrøkene innad i figuren. I slike tilfeller kan en *strøksyklus* avledes basert på strøkfigurer funnet i flere slåtter. I eksemplet nedenfor er strøkkombinasjonen i figur 16 valgt som strøksyklus. Denne kunne også ha byttet plass med en av de andre.



Figur 17. Eksempel på strøksyklus, hentet fra Kvifte (1987).

Kvifte viser på denne måten det sirkulære aspektet ved strøkfigurene som også Levy poengterte: «For en (strøk) syklus er det ikke meningsfullt å snakke om begynnelse og slutt - den er som navnet sier, syklisk.» (Kvifte, 1986, s. 21). Når Kvifte også legger til at ett og samme melodiske motiv kan varieres ved å kun endre strøksyklus eller strøkfigur, har han slik jeg ser det, og som han også poengterer i innledningen, satt ord på en side av felemusikken som tidligere ikke var begrepsfestet, og som jeg i denne avhandlingen har valgt å kalle ansatspraksis.

Kvifte sin artikkel fortsetter med å teste det han kaller «[Jan Petter] Blom-hypotesen». Der handler det om hvorvidt det er mulig å påvise en «direkte sammenheng mellom strøksykluser i den tilhørende musikken slik at ikke hvilke strøksykluser som helst kan brukes til en gitt dans» (Kvifte, 1986, s. 26). Kvifte viser at i Valdres- og Telespringar benyttes stort sett de samme strøksykluserne på tross av at dansene har helt ulikt sviktmønster: «Syklusene som brukes, er for den største delen felles materiale for de to tradisjonene, og de [få]⁴⁵ syklusene som er særegne for hvert distrikt, brukes slett ikke i alle slåttene fra distriktet (...)». Kvifte konkluderer med at en eventuell forbindelse mellom stryketeknikk og sviktmønster derfor må søkes på et annet plan (Kvifte, 1986, s. 30). Det er ikke relevant for denne undersøkelsen å

⁴⁵ Min parentes basert på Kvifte sin empiri som viser at Telemark og Valdres har få stedeagne strøksykluser.

førfølge dette konkrete temaet videre, men jeg vil vende tilbake til problematikken rundt strøksyklus/ansatsformler og ulik oppfatning av ener i springarslåtter i kapittel 5.

Tellef Kvifte sin analyse av bueteknikken i hardingfele og fele-musikken er enestående, og begrepet strøkfigurer ser ut til å ha etablert seg i folkemusikkforskningen. På tross av den åpenbare rytmiske betydningen som artikkelen peker på at strøkfigurene målbærer, har det i liten grad blitt gjort konkrete undersøkelser av strøkmikikken i fele- og hardingfelemusikken i ettertid.

Kunnskapshull og videre forskning

Tellef Kvifte viser ikke til noen kartlegging av et større materiale, og det var kun slåttemusikk tilknyttet feleinstrumentet som kom under lupen. Min undersøkelse er forankret i et bredere og mer mangfoldig materiale knyttet til fire instrumenter og vil derfor kunne bidra med ny empiri og følgelig en økning av kunnskapsnivået på feltet. Kvifte skriver at et motiv alltid vil «fraseres med et like antall enkeltstrøk, slik at det kan gjentas med den samme strøkfiguren. Finner man avvik fra dette, er det i forbindelse med en overgang til et nytt motiv eller ny strøkfigur» (Kvifte, 1986, s. 23). Dette har med fela og bueteknikkens idiomatiske *todeling* å gjøre (jf. 5.3.1 og 7.5) og resonnerer godt med min egen praksiserfaring. Det er dog et åpent spørsmål om det samme vil gjelde for instrumenter som ikke har denne egenskapen eller begrensningen, f.eks. slåttetralling, munnharpe og langeleik. Resultatet av analysene i kapittel 6 vil gi ny innsikt på dette feltet og todelingsfenomenet vil bli presentert og diskutert i kapitlene 5, 6 og 7. Kvifte ser i hovedsak på strøkfigurer som går over fire taktslag. Jeg mener at det også er relevant å se på nivået under der figurer repeteres etter to taktslag.

Den tidligere forskningen berører i liten grad hvordan rytmiske praksis over tid kan ha blitt forhandlet fram. Et av mine utgangspunkt er at flere premissleverandører, i form av andre instrumenter enn fela, kan ha spilt betydningsfulle roller i en slik forhandlingsprosess.

3.2.5 Tidligere forskning, munnharpe og slåttetralling

Når det gjelder dokumentasjon på eller beskrivelser av ansatspraksis på de to andre instrumentene i undersøkelsen, er tilfanget marginalt når jeg ser på munnharpa, og ikke-eksisterende når jeg ser på slåttetralling. Det jeg har funnet om munnharpe, står skrevet i «Munnharpa» fra 1972.⁴⁶ Reidar Sevåg skriver:

⁴⁶ Det Sevåg skriver om munnharpa i «Det gjallar og det let» fra 1973 er en noe komprimert versjon av heftet «Munnharpa» (Sevåg, 1973).

«I felespelet veit vi at fraseringa – gjennom bogebruken – i høg grad er med på å gi slåttén karakter, og det er naturleg at ein god munnharpespelar freister å forme harpespelet på liknande vis. Tonar ein vil binde saman – same bogedrag – kjem på same fingerslag, berre gjennom endring av munnhola». «(...) alt med så einfelde middel er det mogleg å få fram fraseringsdrag» (Sevåg, 1972).

Sevåg peker her mot en etablert buebruk i felemusikken som munnharpespilleren kan legge seg etter, om hen er dyktig. På denne måten peker han på at rytmikken på de to slåtteinstrumentene kan være beslektet, men han sier samtidig mellom linjene at en munnharpespiller som ikke er god nok, vil komme til å gjøre noe annet. Hva dette innebærer, får vi aldri vite, for utover sitatet har ikke Sevåg skrevet mer om ansatsteknikken på munnharpe.⁴⁷ Sevåg sin observasjon var verdifull. Formuleringen vitner imidlertid om at han ikke hadde tenkt på at det han omtaler som fraseringsdrag, springer ut av en rytmisk praksis der fela ikke nødvendigvis har vært den eneste premisseleverandøren.

Analysene av empirien som lå til grunn for min hovedfagsavhandling «Munnharpa - Spilleteknikk i Norge mellom 1937 og 1990» viste en klar tendens med tanke på relasjonen mellom tonedannelse, slagfigurer (strøkfigurer) og instrumenttype. Kort fortalt handlet det om at utøvere som spilte på støpte munnharper brukte en fast slagfigur for hver slåttesjanger og at slåttene bar preg av en relativt utydelig melodiføring. De utøverne som brukte smidde munnharper, varierte mellom flere slagfigurer og hadde relativt tydelig melodiføring. I et av intervjuene arkiver ved Agder folkemusikkarkiv, Harald Knutsen, og jeg gjorde, beskrev Tarjei Eldhuset (1931–2005) fra Åraksbø i Setesdal, på en indirekte måte, to typer ansatsteknikk:

(...) munga av desse slåttan som blir spela på munnhorpe no, det e i grunn bare takt. Det e for liti imellom. Men eg trur, har du høyrte på Kåvenes⁴⁸, slo han kvar takt? No blir det bare at dei banka slik som messom ein som slær tromme då, takte. Dei spila ikkje slik før. Eg la merkje til det dei fekk meir mellom, meir song inn imellom taktin, men du røkk ikkje det hvis du slær ein gong for kvar takt. Då blir det ikkje noko mellomrom dier te å utbrodere med (Eldhuset, 2002)

Eldhuset hadde ikke noe begrepsapparat rundt spilleteknikken på munnharpe som mer eksplisitt kunne beskrive det han siktet til. Det er likevel nærliggende å tolke det slik at det å slå hver takt handlet om at fjærslagene falt sammen med trampingen, med andre ord

⁴⁷ Om jeg snur litt på det, har jeg liten tro på at en middelmådig felespiller ville bruke en helt annen strøkpraksis enn en som er dyktig, i samme slått. Eksempelvis nedstrøk på betonedede taktdele og oppstrøk på ubetonedede uten overbindinger.

⁴⁸ Mikkel Kåvenes (1872–1939) var en munnharpespiller og smed fra Rysstad i Setesdal. Han ble kjent etter at fire innspillinger med han lekket ut fra NRK sitt arkiv omkring 1995.

synkron ansatsrytmikk. Eldhuset var antakelig en av de siste i Norge som hadde vokst opp i et miljø der munnharpespilling var en alminnelig aktivitet, men han var ikke en som hadde dyrket fram et eksepsjonelt munnharpespill. Det er derfor ikke sikkert at han hadde havnet i den kategorien som Sevåg ville tenkt på som «ein god munnharpespelar». Likefullt varierte han naturlig mellom slagfigurer som var nært beslektet med den man kan høre i felemusikken. Eldhuset nevnte aldri noe om at den måten han spilte på, hadde sin opprinnelse i et annet instrument, f.eks. fele.

Om slåttetralling står det i læreverket «Fanitullen» at det å hulle, sulle, tantre, låte med kjaffe, tralle eller tulle er:

«(...) der ein trallar ein slått, ein dansmelodi. Her vert stemma nytta som eit instrument og musikken vert bruka til å danse etter. Dette var vanlig mange stader når ein ikkje hadde spelemann, eller når spelemannen tok seg ei velfortjent pause» (Stubseid, 1993, s. 200).

Noe av det første som slo meg når jeg, etter å ha studert og spilt munnharpe og hardingfeleslåtter gjennom mange år, hørte eldre innspillinger med slåttetralling, var at den rytmiske framføringspraksisen på en eller annen måte måtte være nært beslektet med det jeg holdt på med på instrumentene mine. Sitatet ovenfor peker mot at også tralleinstrumentet blir antatt som sekundært, uselvstendig og underordnet felespilleren og fela. Samtidig vet vi at det er fela som er nykommeren i denne konteksten. Det finnes også mangfoldige kilder som forteller om at felespillere har lært av folk som har trallet eller sunget. Omtalene av slåttetralling og munnharpe bringer inn assosiasjoner til småbukkene i periferien rundt reinflokken som viktige bidragsyttere til det genetiske mangfoldet på vidda når alfabukken er opptatt med annet. Så langt jeg vet, finnes det altså minimalt med forskning på ansatsrytmikk i munnharpe- og tralleslåtter. Det er derfor god grunn til å rette mer oppmerksomhet mot disse "sekundære" instrumentene.

4 Teoretiske perspektiver

Et grunnleggende spørsmål og premiss for undersøkelsen er hvordan et repertoar av ansatsformler kan ha utviklet seg, og utvikler seg gjennom en kontinuerlig forhandling mellom utøvere og en gitt flora av musikkinstrumenter. For å nærme meg dette spørsmålet er jeg nødt til å ta med i betraktningen den historiske og kulturelle konteksten musikken oppstår i, og hvordan musikken produseres i et samspill mellom instrumentet, praksis og musikalske forestillinger og idealer. Relevant med tanke på forskningsspørsmålene er også instrumentenes utviklingshistorie som det i grove trekk ble gjort rede for i kapittel 2. Med dette som utgangspunkt vil jeg nå presentere teori som ligger til grunn for drøftingsdelen av avhandlingen, og som kan belyse det jeg omtaler som formative prosesser. I den første delen av kapitlet drar jeg veksler på perspektiver som behandler musikk som et kulturelt fenomen. Her vil etnomusikologiske modeller fungere som et ankerpunkt. I den andre delen belyses forhold knyttet til menneskets samhandling med og tilknytning til teknologi. Her drar jeg veksler på affordance-teori og materiell agens. I den siste delen tar jeg utgangspunkt i forestillingen om at slåttemusikk, i et historisk perspektiv, har blitt opplevd og lært gjennom deltakelse og samhandling og i mindre grad gjennom systematisert og individuell verbal veiledning. Fraværet av en allmenn terminologi med tanke på ansatspraksis på de fire involverte instrumentene gjør det derfor relevant å trekke inn praktisk, handlingsbåren, taus kunnskap som perspektiv.

4.1 Etnomusikologiske perspektiver

Tidlige musikkgranskere antok at musikk var organisert etter universelle melodiske, harmoniske og rytmiske lover, og at innhold og mening kunne leses ut fra overflatestrukturer alene. Man antok også en materiell og kulturell evolusjon fra det enkle primitive mot det komplekse og utviklede. Jakten på musikkens opprinnelse i ikke-vestlige kulturer var derfor en betydelig og naturlig motivasjon for musikkvitenskapen i begynnelsen (Nettl, 1983, s. 279–292). Ettersom den samfunnsvitenskapelige tenkningen endret seg, dreide fokus for musikkforskningen mot den etnografiske konteksten som musikk framføres i. Ved siden av studiet av strukturelle komponenter begynte man å undersøke musikkens funksjon i den bredere sosiale og kulturelle organiseringen av mennesker. Slik vokste moderne etnomusikologi fram på første halvdel av 1900-tallet (Rice, 2014, s. 9–17). Den etnosentriske hierarkiske forståelsen av musikk og kultur som primitiv eller utviklet har gradvis blitt forlatt.

4.1.1 Konsepter – adferd – lyd

I 1964 hevdet Allan P. Merriam at musikk burde studeres som en integrert del av det sosiale og kulturelle liv, og han definerte etnomusikologi som studiet av musikk i kultur. Merriam landet på en modell som forholdt seg til musikk på tre analytiske nivåer:

Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have an existence of its own divorced from the behaviour which produces it. In order to understand why a music structure exists as it does, we must also understand how and why the behaviour which produces it is as it is, and how and why the concepts which underlie that behaviour are ordered in such a way as to produce the particularly desired form of organized sound (Merriam, 1964, s. 7)

Kort fortalt var ideen at musikalske strukturer ikke kan eksistere alene, og at musikk oppstår som et resultat av interaksjon mellom mennesker i en konsept-adferd-lyd-konfigurasjon. Merriam mente det var informasjonsstrømmen fra det klingende sluttproduktet til musikalske konsepter og til adferd, som sto for både endring og stabilitet i en musikkultur. Stabilitet i den forstand at felles musikalske konsepter i en sosial gruppe skaper en slags systemtregghet. Endring i den forstand at musikkutøvelse alltid vil være gjenstand for kontekstuelle impulser som evner å spille tilbake på og justerer delte musikalske konsepter. Merriams modell er et nyttig redskap i diskusjonen om ansatspraksis forstått som en enhet bestående av både lydlige strukturer, praksis og (uuttalte) begreper om musikk. Som videre diskutert i dette kapitlet legger jeg imidlertid større vekt på hvordan praksis – inkludert teknologien/redskapene som er en integrert del av praksisen – kan være formende på både den klingende musikken og de forestillinger om musikk som ledsager den.

4.1.2 Dypstruktur og overflatestruktur

Merriams vektlegging av kulturspesifikke begreper om musikk kan relateres til etnomusikologen John Blacking sine studier av forholdet mellom musikkens overflatestrukturer og de konseptuelle modeller som genererer og gir mening til disse strukturene. Blacking gjorde feltarbeid blant Venda-folket i Sør-Afrika, og i boka *How Musical is Man?* (1973) beskriver han hvordan Vendaene tilegner seg disse modellene ubevisst gjennom deltagelse og sosialisering i kulturen:

Venda children are able to set entirely new strings of words to an existing melody in a way that is recognized as characteristically Venda although they receive no formal instruction. (...) Creativity in Venda music depends on the use and transformation of the basic conceptual models that generate its surface structures; and because these models are acquired unconsciously as part of the maturation process, I do not think

that they can be used really creatively by someone who is not deeply involved in Venda society (Blacking, 1973, s. 98).

Blacking mente at musikkforståelsen og -kunnskapen (dypstruktur) som kommer til uttrykk i ulike versjoner av en melodi, bare er implisitt til stede i musikkens overflate, og at denne dypere forståelsen av musikken forutsetter deltagelse i kulturen. Resonnementet her kan med fordel også tillempes på norsk slåttemusikk og mer spesifikt ansatspraksis som underforstått kunnskap tilegnet gjennom sosialisering i en bestemt musikkultur. Mange utøvere av slåttemusikk vil intuitivt og umiddelbart finne egnede ansatsmønstre til en ny/nylært melodi, og/eller kunne variere mellom ulike stilriktige ansatsmønstre. Dette uten at traderingen inkluderer formell instruksjon eller en veiledende terminologi når det gjelder ansatspraksis, og uten at det finnes en bestemt fasit på hvordan ansatser skal kombineres. Med Blackings begreper handler dette om at de underliggende konseptuelle modellene for ansatsrytmikk er en integrert del av den generelle praktiske kunnskapen til utøveren, og at denne dypstrukturen bare er tilgjengelig gjennom deltagelse i de praksisfelleskaper hvor kunnskapen forvaltes og er betydningsfull og verdsatt. I artikkelen «Pharaphrase this: A note on improvisation» peker Mats Johansson på nettopp dette i konteksten av irsk slåttemusikk spesielt:

(...) when 'catching' a new tune, expert fiddlers are not reliant on the ability to learn or imitate the particular configuration of bowing figures from the source (a recording, a teacher's or another player's performance), or to 'compose' a set of appropriate bowing figures from scratch before being able to play the tune in cases where there is no information on articulation in the source (e.g., a midi version). Instead, they will intuitively find a set of musically viable solutions, a process occurring simultaneously with catching the melodic and rhythmic composition of the tune (Johansson, 2017b, s. 30).

Kunnskap om ansatsrytmikk erverves gjennom deltakelse i et miljø der variasjon av f.eks. slåtterytmikk ikke bare er godtatt, men betydningsfull. Et annet eksempel på relevansen til Blackings perspektiver kan knyttes til langeleikens konstruksjon i et historisk perspektiv. Med dagens ører og øyne er det vanskelig å si noe om hvorfor tonerekkene på gamle langeleiker er som de er (jf. kap. 2 og 8). Vi kan observere overflatestrukturer som eksempelvis stor variasjon og at tonerekkene på instrumentene avviker fra diatonikk. Dette sier likevel ingen ting om det underliggende meningssystemet som på en eller annen måte har influert instrumentmakerne. Moderne langeleiker og langeleikmusikk bygger derimot på et veletablert og kjent tonalt system, nemlig diatonikk og temperering. Dette er et eksplisitt og detaljert utregnet tonalt system som i dag må regnes som felles i en bredere vestlig musikkultur og for instrumentene som brukes. Et slik premiss betyr ikke at det er et en-til-en-forhold mellom konseptuelle modeller (grunnleggende musikkforståelse) og overflatestrukturer (f.eks. hvordan tonerekker er organisert). Den gir likevel et annet og

sikrere utgangspunkt for analysen enn i tilfellet hvor det ikke er kjent hvorfor instrumentet er konstruert slik det er, hvilket repertoar som ble fremført og med hvilken spilleteknikk, eller hvordan utøvere opplevde og praktiserte instrumentets uttrykkspotensial. Dette har metodologiske implikasjoner for utforskingen av forholdet mellom instrumentets egenskaper og ansatspraksis, noe som blir videre behandlet i kapittel 5, 7 og 8.

4.1.3 Historiske, sosiale og individuelle prosesser

I artikkelen "Toward a Remodelling of Ethnomusicology" (1987) tok Timothy Rice opp det han mente var sentrale problemer med dominerende etnomusikologiske perspektiver. Han ønsket seg ett nytt analytisk verktøy der relasjonen mellom nivåene ikke var enveiskjørt, men gjensidig, og som i tillegg tok høyde for større kontekstuelle forhold. Målet var å knytte spesifikk etnomusikologisk forskning til bredere spørsmål som lenket musikk til menneskelig adferd generelt og musikkforskning til resten av det akademiske samfunnet. Rice adresserer spørsmål om hva som kan være musikkens formative prosesser:

(...) are they melody, harmony, and rhythm as some of my colleagues at the Faculty of Music seem to imagine? Or are they the relationship between music and politics, economics, social structure, music events, and language as ethnomusicologists have claimed in the last twenty years? (Rice, 1987, s. 472).

Rice var inspirert av kulturanthropologen Glifford Geertz som hadde skrevet at «It is through culture patterns, ordered clusters of significant symbols, that man makes sense of the events through which he lives» (Geertz, 1977, s. 363). Som menneskeskapte meningsbærende kulturelle mønster passet musikk godt til denne beskrivelsen. Rice modifiserte derfor Geertz kjente modell for kultur og stilte spørsmålene "how do people historically construct, socially maintain and individually create and experience music?" (Rice, 1987, s. 473).

I Rices modell finner vi et historisk nivå (praksiser, uttrykksformer og begreper som er formet over tid, og som er utgangspunktet og referansen for samtidens praksis); et sosialt-institusjonelt nivå (hvordan praksiser og begreper forvaltes, opprettholdes og modifiseres i bestemte miljøer); og et individuelt-ekspressivt nivå (enkelte aktørers musikalske atferd og deres formative kraft). Faktorer som er med på å forme og endre rytmisk praksis i slåttemusikken, er mulig å finne på alle tre nivåer og i samspillet mellom disse. Rice skriver om relasjonen mellom de tre nivåene:

Historical construction can be explained in terms of both changes in patterns of social maintenance and individual creative decisions. Individual creation and experience can be seen as determined partly by historically constructed forms as learned, performed, and modified in socially maintained and sanctioned contexts. Social maintenance can

be seen as an ongoing interaction between historically constructed modes of behaviour, traditions if you will, and individual action that recreates, modifies and interprets that tradition (Rice, 1987, s. 479)

Rice avviste ikke med dette Merriam sine analytiske nivåer, men skriver at konsept-adferd-lyd-konfigurasjoner kan implementeres på alle nivå i den nye modellen. Ved å legge større vekt på å klargjøre betydningen av kontekstuelle prosesser, løftet Rice det analytiske perspektivet. Dette kan være et fruktbart grep for meg som prøver å forstå problemstillinger relatert til små strukturelle deler av slåtteframføringer. Rice sin modell kan for eksempel anvendes på hvordan framføringspraksis generelt og ansatspraksis spesielt kan ha endret seg i kjølvannet av at instrumentene i undersøkelsen ble modernisert (jf. kap. 2). Hvilke prosesser utenfor konsept-adferd-lyd-konfigurasjonen kan ha hatt krefter til å bevege instrumentmakere? Hvem var de som initierte endringen, og hva og hvem var de påvirket av? Hvordan ble endringen mottatt blant utøvere og tilpasset eksisterende praksiser og forestillinger? Hvordan ble endringen promotert, og hvem var de som promoterte den? Dette er relevante spørsmål som Rices perspektiver gjør det enklere å utforske, og som jeg vil vende tilbake til i kapittel 8.

4.2 Komplementære perspektiver: Kropp, teknologi og praksis

4.2.1 Affordance

Samhandling mellom instrumenter og kroppen er en forutsetning for musikk. Selv om det kan hevdes at denne relasjonen ligger implisitt i Merriam, Blacking og Rice sine modeller, er den viet lite plass som en egen formativ forbindelse. Musikkinstrumenter er helt grunnleggende sett noe, blant veldig mye annet, som finnes i våre omgivelser. Et vesentlig poeng med James Gibsons begrep «affordance»⁴⁹ er at de fysiske egenskapene ved miljøet oppfattes umiddelbart ved en felles innsats av alle sanseorganer,⁵⁰ og ikke gjennom en intern mental rekombinasjonsprosess (Gibson, 1979, s. 147). Gibson mener videre at våre omgivelser må sees relativt med tanke på hvem eller hvilket vesen som blir vurdert. En affordance kan derfor ikke måles eksakt med fysikkens måleinstrumenter. “(...) they have to be measured relative to the animal. They are unique for that animal. They are not just abstract physical properties. They have unity relative to the posture and behavior of the animal being considered” (Gibson, 1979, s. 127). Affordance er slik en relasjonell egenskap og ikke en egenskap som eksklusivt kan tillegges den som observerer, eller det observerte (jf. også

⁴⁹ Det finnes ikke noen enkel norsk oversettelse av «affordance», men betydningen bør gå fram av teksten.

⁵⁰ En samkjøring av visuelle, auditive, taktile, olfaktor (lukt), gustatore (smak) og vestibular (balanse) modus (Jensenius, 2007, s. 13)

avsnittet om *materiell agens* nedenfor). Gibson mener liknende gjelder for gjenstander vi omgir oss med. Om de er av håndterlig størrelse kan de gripes (kobles til kroppen) og utnyttes:

When in use, a tool is a sort of extension of the hand, almost an attachment to it or a part of the user's own body, and thus is no longer a part of the environment of the user. (...) This capacity to attach something to the body suggests that the boundary between the animal and the environment is not fixed at the surface of the skin but can shift (Gibson, 1979, s. 41).

Når verktøyet, eller musikkinstrument i min kontekst, sees som en forlengelse av kroppen blir skillet mellom teknologi og kropp tonet ut. Dette er et spennende perspektiv. Men for Gibson eksisterer «affordances» på et økologisk nivå, som en relasjon mellom aktørens kropp og miljøet. Dette har i ettertid skapt en viss debatt. Nyere tolkninger av Gibson tar derfor større høyde for intensjonalitet, aktive agenter og hvordan sosiale situasjoner kan produsere nye og kanskje uventede «affordances» (Knappett, 2004, 2005). Hva slags handlinger ei munnharpe har å tilby sammenliknet med en stein av samme størrelse, kan eksempelvis være ganske likt. Begge kan kastes mot en fiende som et missil, men om man begynner å endre på variabler som situasjon, aktive aktører og objektets kompleksitet, kan nye sett av «affordances» oppstå som ikke nødvendigvis er transparente for alle.

Munnharpebøgen i Valdres på 1960-tallet (jf. kap. 2) er relevant i denne undersøkelsen og kan sees i lys av Gibson sine ideer. På dette tidspunktet var den smidde munnharpa kun et fjernt minne blant folk, i form av lyder de kanskje hadde hørt for lenge siden og i form av gamle og defekte instrumenter. Dette var likevel nok til at det ble satt i gang serieproduksjon og salg av støpte instrumenter i relativt stor skala. Ingen av innspillingene som ble gjort i kjølvannet av disse hendelsene, vitner om at utøveren brukte lukketeknikk (jf. 2.2) (Røine, 2006, s. 52–57). En plausibel forklaring er at de nye munnharpespillerne ikke kjente til denne teknikken i praksis, og at den dermed forble en skjult «affordance». Det er imidlertid også rimelig at de nye munnharpeprodusentene ikke hadde kjennskap til den hårfine riggingen av armer og fjær som teknikken forutsetter, slik at instrumentene de produserte, bare sporadisk tilbød lukketeknikk. En progressiv dialog mellom utøver og produsent kunne derfor ikke oppstå. I stedet ble en måte å spille på som bygget på blåsing og mer volum, populær. Da en ny munnharpebølge oppsto på 1990-tallet, var den drevet fram av at eldre lukketeknikkinnspillinger var kommet i sirkulasjon, og av at flere smeder hadde begynt å studere hvordan gamle instrumenter var konstruert. Den akustiske kvaliteten på de nysmidde instrumentene tilbød etter hvert lukketeknikk, og den gjenoppsto gradvis som en «affordance» i relasjonen mellom utøveren, munnharpa og instrumentmakeren. Dette temaet vender jeg tilbake til i kapittel 8.

4.2.2 Kroppen og instrumentet

Hva ei munnharpe har å tilby, er altså ikke gitt en gang for alle. Det ligger ikke nedfelt i enten instrumentet eller utøveren. De store forskjellene med tanke på hvordan vi nærmer oss instrumenter, og hvilke bevegelsesmønster dette i neste omgang favoriserer og sanksjonerer, må sees i sammenheng med kulturell kontekst, akustiske og miljømessige faktorer og individuelle musikalske preferanser. I artikkelen «On the relationship between Technique and Style» gjør Mats Johansson rede for det han beskriver som «the initially open nature of the violin's expressive affordances» (Johansson, 2015, s. 1). Dette blir tydelig om man ser på måten buen og fela blir holdt på i ulike musikktradisjoner på kloden. Det finnes ikke én, men mange tilkoblinger, også innenfor samme sjanger.

Johansson argumenterer for at det er en tett gjensidig forbindelse mellom hvordan kropp og instrument er sammenkoblet («teknikk»), og det musikalske uttrykket («stil»). Med dette perspektivet er teknikk (f.eks. hvordan man holder en fiolin) ikke bare et middel for å oppnå et forestilt musikalsk uttrykk. Det er også et sterkt formativt element, både på den klingende musikken og på forestillingene om hva den skal og kan være (jf. Merriams «concepts»). I tråd med dette argumenterer Johansson for at standardisering av stil må ses i forbindelse med standardisering av teknikk (dvs. sammenkoblingen mellom kropp og instrument), f.eks. gjennom institusjonalisering av opplæring og utdanning, og at påvirkningen går begge veier. Dette kan overføres på de fleste instrumenter, også de som er involvert i denne undersøkelsen: Hardingfela har ekspandert i volum og flyttet seg fra et variabelt forankringspunkt nedenfor haka til et mer fiksert forankringspunkt opp under haka (jf. 2.4). Hortense Panum publiserte detaljerte beskrivelser av spilleteknikk på moderniserte langeleiker på 1910-tallet (jf. kap. 3 og 8).

På denne bakgrunnen er det relevant å diskutere hvordan endringer i teknologi kan ha påvirket musikalsk praksis og de forestillinger om musikk (concepts) som ledsager den, inkludert rytmiske idealer relatert til ansatspraksis. Det er også relevant å ta det omvendte perspektivet, dvs. hvordan endrede musikalske idealer kan ha påvirket den instrumentteknologiske utviklingen. I begge tilfeller er institusjonalisering og standardisering aktuelle begreper, som videre blir diskutert i kapittel 8. Om stil skriver Johansson:

(...), style emerges in the intersection between the expressive language of the performer, which is internalised through the embodied practice of interacting with the instrument, and the choices made when the musician navigates the set of perceived possibilities thereby suggested (Johansson, 2015, s. 10).

Johansson peker i denne forbindelse på hvordan erfaringer med et instrument kan påvirke det opplevde mulighetsrommet i utøvingen på et annet instrument. Det banjo og felespiller

Cathal Hayden, som Johansson bruker som eksempel, opplever som mulig på sine instrumenter, er ikke nødvendigvis de samme mulighetene som er tilgjengelige for en som spiller på kun ett av dem: «(...)When comparing his banjo and fiddle playing, then it does not seem too speculative to assume that his experiences with the banjo have informed his approach to the fiddle (Johansson, 2015, s. 7). Min empiri inneholder flere multiinstrumentalister. Hva skjer når en utøvers kropp har praksiserfaring med flere slåtteinstrumenter? Hvordan influerer for eksempel munnharpeteknikk og -stil langeleik og hardingfele musikk gjennom samme kropp? Her mener jeg det også er relevant å trekke inn hvordan tett kontakt versus lite kontakt mellom utøvere av ulike slåtteinstrumenter kan spille en rolle. Hvordan så det musikalske, sosiale og materielle nettverket rundt en slåttetrapper ut for 200 år siden sammenliknet med i dag? Dette representerer betraktningmåter som kan være med på å belyse problemstillingen i avhandlingen. Gibsons og Johansson sine perspektiver kan, som jeg har forsøkt å beskrive, anvendes på bruken av instrumenter og musikk i et historisk perspektiv og/eller i ulike kulturer, men også på bruk innenfor samme lokale musikktradisjon.

Markus Tullberg (2022) har studert inngående hvordan begrepet «affordance» har blitt brukt i musikkforskningen og noterer at begrepets implikasjoner for analysen av musiker-instrument-interaksjoner ikke har blitt tilfredsstillende utviklet. Han argumenterer for at analyser av musikkinstrumenters «affordances» bør sette søkelys på den sensomotoriske interaksjonen mellom musiker og instrument, hvor også akustiske og romlige dimensjoner og genre-spesifikke forhold er grunnleggende elementer. Dette resonnerer godt med hvordan begrepet «affordance» er tenkt å informere mine analyser, og Tullberg sin begrepsdiskusjon bidrar med en presisjon og tydelighet som det er vanskelig å finne i andre publikasjoner. Her vil jeg også presisere at Tullberg går mye lenger enn meg i å diskutere begrepets idehistoriske røtter og teoretiske implikasjoner (Tullberg, 2022). Jeg gjør da oppmerksom på at mitt fokus begrenser seg til hvordan «affordance» – som ett av flere perspektiver – kan være med å belyse det jeg kaller formative mekanismer i ansatspraksis. Jeg har altså ikke en ambisjon om å gi et bidrag til teorien om «affordance» (selv om funnene mine godt kan vise seg å være relevante for senere forskning i den retningen).

4.2.3 Agens og intensjonalitet

Kritikk av strukturalismen, som forenklet sagt hevder at kulturelle og sosiale strukturer begrenser og styrer individers valg og muligheter, ledet til et fokus på hvordan større strukturer også kan endres av menneskelig *agens*, eller nettopp individets evne til å handle uavhengig og å gjøre frie valg. Motsetningene mellom disse to retningene har unnfanget en vedvarende diskurs som jeg ikke skal ta opp her. Det er dog en etablert oppfatning i dagens samfunnsvitenskapelige disipliner at om man skal si noe fornuftig om samfunn og endring, må en interaktiv relasjon mellom struktur og agens anerkjennes (Elder-Vass, 2010, s. 2–10).

I artikkelen «At the Potter's Wheel» adresserer Lambros Malafouris dette spørsmålet. Han bruker en pottemakers hender rundt en spinnende leireklump som eksempel og spør: Hvor ligger opprinnelsen til handlingen, og hvem eller hva kontrollerer eller styrer de begivenhetene som utfolder seg? (Malafouris, 2007, s. 21). Sagt på en enklere måte: hva er det som egentlig gjør leireklumpen om til en viss krukke? Malafouris utgangspunkt er at dette ikke kan tilskrives pottemakerens intensjoner alene. Hele prosessen som handlingene oppstår i, må tas i betraktning og flere formative aktører eller agenter må anerkjennes. Malafouris skriver: "an agent may act differently or even in a manner contradictory to his prior intentions or simply fail to meet in action the conditions of satisfaction necessary for such an intentional state to be realized" (Malafouris, 2007, s. 29). Ved å introdusere konseptet «intention in action» peker Malafouris på en dynamisk relasjon mellom det kognitive, kroppen og det materielle. Hvilken komponent som til enhver tid har overtaket, pottemakeren eller leireklumpen, musikeren eller instrumentet, er ikke gitt, men alternerer mens økten utfolder seg i «a dance of agency».

Agency is in constant flux, an in-between state that constantly violates and transgresses the physical boundaries of the elements that constitute it. Agency is a temporal and interactively emergent property of activity not an innate and fixed attribute of the human condition. The ultimate cause of action in this chain of micro and macro events is none of the supposed agents, humans or non-humans; it is the flow of activity itself (Malafouris, 2007, s. 34).

Dette kan jeg som musiker relater meg til. En rekke faktorer virker inn i aktivitetsflyten når jeg spiller. Ofte oppstår endring og brådikning (improvisasjon) ved at jeg av ulike årsaker ikke klarer å realisere musikken slik den ble lært, komponert eller tenkt på forhånd. Dermed må det forutinntatte justeres i forhold til det uforutsette som har oppstått. Det oppstår en interaktiv og dynamisk relasjon mellom kropp, sinn og instrument og andre aspekter ved de materielle og sosiale omgivelsene. *Agents* – i dette tilfellet hva som former et musikkuttrykk – er en egenskap ved hvordan denne relasjonen utspiller seg i praksis og kan følgelig ikke isoleres til hverken utøverens intensjoner eller andre faktorer. Det er også dette som konstituerer instrumentets og musiseringens «affordances» forstått som noe som oppdages i selve aktiviteten, «in real time and space, within the totality of the interactive parameters» (Malafouris 2007: 171). Sett fra Malafouris sitt perspektiv er det altså ikke menneskets intensjoner alene som dikterer en musikkframføring, men «a dance of agency» mellom aktørene der ingen suverent holder i tømmene, hverken teknologien eller utøveren.

Perspektivene som her har blitt presentert, antyder et formativt samspill mellom musikalske begreper, den handlende kroppen og de teknologiske, motoriske og akustiske forutsetningene som kjennetegner ulike instrumenter. Teknologien er med andre ord ikke bestemmende for praksis eller for den klingende musikken, men den er samtidig et viktig formativt element. Når jeg gjennom avhandlingen omtaler idiomatiske forskjeller mellom

instrumentene, skal det forstås på denne bakgrunnen. Dette aktualiserer også noe som ved første øyekast kan se ut som et paradoks: Når man tar i betraktning de store idiomatiske forskjellene mellom instrumentene i undersøkelsen, hvordan kan man da forholde seg til antakelsen om en delt ansatspraksis? «Den samme» musikken låter forskjellig på ulike instrumenter, og utøvere velger gjerne spillemessige løsninger i tråd med hva som egner seg på det aktuelle instrumentet. Dette gjelder særlig i folkelige musikkformer der det er stor åpenhet for ulike idiomatiske og idiosynkratiske spilletekniske løsninger (Johansson 2015). Burde ikke dette også gjelde hvordan musikken rytmisk bindes sammen gjennom ansatser? Er ansatspraksis et så sentralt og viktig element i det rytmiske uttrykket at det i stor grad opprettholdes på tvers av instrumenter på tross av de idiomatiske forskjellene? Hvilke tilpassinger må i så fall gjøres i konfigurasjonen mellom kropp og instrument? Disse spørsmålene har implikasjoner som ikke fullt ut kan utredes i denne avhandlingen, men de utgjør en viktig kontekst for studien.

Et vesentlig poeng i denne sammenhengen er at slåttemusikk har utviklet seg under en skiftende instrumentflora i hundrevis av år i hendene på individer med delte kulturelle og musikalske referanserammer. Instrumentene har hatt liknende og overlappende sosiale funksjoner. Kropper har forlatt gamle instrumenter, koblet seg til nye og dessuten alternert mellom flere. Sist, men ikke minst har de lyttet og danset til musikk. Disse forutsetningene, sammen med premisset at ansatspraksis spiller en sentral rolle i det grunnleggende rytmiske uttrykket gjør det relevant å undersøke nærmere hvordan dette aspektet ved rytmisk praksis kommer til uttrykk på tvers av instrumenter. Dette vender jeg tilbake til i kapittel 7.

4.2.4 Praktisk, handlingsbåren kunnskap

Implisitt i teorier og eksempler som er presentert så langt, ligger det at det er ting som foregår når musikk framføres som kroppen kan, men som ikke kommer til overflaten i form av verbale abstraksjoner. Forestillingen om at vi vet mer enn vi kan fortelle, viser til en kunnskapsdimensjon som kontrasterer det eksplisitte. Denne dimensjonen ble adressert av Michael Polanyi som «tacit knowledge» eller taus/håndbåren kunnskap. Polanyi pekte mot en kroppslig forankring for all tanke og kreativitet. “Our body is the ultimate instrument of all our external knowledge, whether intellectual or practical” . Vi erfarer omgivelsene gjennom sanseapparatet, og selv kompleks akademisk kunnskap har på en eller annen måte sin referanse i den sansbare verden. Det er skrevet mye fotballteori. Du kan pugge hver eneste side, men uten praktisk erfaring vil du forbli sjanseløs i debuten på banen. Den praktiske «knowhow» som Polanyi snakker om, erverves i en musikkontekst gjennom håndtering av instrumenter og interaktiv deltakelse i et musikkmiljø, på lik linje med det John Blacking observerte blant vendabarn (4.1). I boka “The Reflective Practitioner” adresserer Donald Schön det han kaller «*knowing in action*» (jf. *intention in action* 4.2.3):

(...) the workaday life of the professional depends on tacit knowing-in-action. (...) In his day-to-day practice he makes innumerable judgments of quality for which he cannot state adequate criteria, and he displays skills for which he cannot state the rules and procedures. Even when he makes conscious use of research-based theories and techniques, he is dependent on tacit recognitions, judgments, and skilful performances (Schon, 1984, s. 49)

Det er store forskjeller på hvordan og i hvilken grad ulike musikksjangere er underbygget av teori og terminologi. Det er skrevet bøker om hvordan barokkornamenter skal utføres (Zimmermann, 2019). Detaljerte pedagogiske opplegg er utviklet med tanke på å forberede små barn på å bli framtidige fiolinister (Suzuki, 2007). Dette står i kontrast til en erfaring jeg gjorde meg under et intervju med den tidligere omtalte munnharpespilleren Tarjei Eldhuset fra Åraksbø i Setesdal i 2002 (3.2.5). Via et eldre innspillingsmateriale hadde jeg identifisert og begrepsfestet en lukketeknikk som jeg mente forgikk nede i halsen på munnharpespillere, og som gjør det mulig å filtrere ut tydelige overtoner. Dette var jeg opptatt av å få Eldhuset til å sette sine egne ord på, og dessuten få han til å forklare hvordan han hadde lært det. Etter å ha omformulert mer eller mindre de samme ledende spørsmålene en rekke ganger fulgte utvekslingen nedenfor:

Me lærde bare i grunn at mi sku syngje inni noko slik. Ikkje med lyd, men med luft altso. Det var i grunn ikkje noko prek om det der med munnharpe. Du behøv kje gå i nokon skule for å lære detta. Det va heilt dagligdags det dier (...) og så sa han far. "no kan du bare syngje og spile. Det gjekk greit det, det kjem ette kvert det dier altso. *Røine*: Foregår det noe ned i halsen når du speller? *Eldhuset*: (Ier) Nå é kji eg så lærd i alt det dier. Eg må sei som ein raring som laga sleke mjåkkholdo [melkespann] og så va der ein snikkar som spurde han, "koss fer du dei dier stavan te", for du veit du må skråhovle dei litt for at dei ska passe i, ja det kun han ikkje sei, men "det blir slik». Det blir slik (Eldhuset, 2002).

Eldhuset sitt svar vedrørende spilleteknikken på munnharpe ble et treffende bilde på Donald Schöns «knowing in action», og det satte en endelig stopper for mine pågående spilleteknikkspørsmål. Skråhovlingen og lukketeknikken er deler av en helhet, og har isolert sett ingen selvstendig betydning. De får mening først når *mjåkkholdo* er tett, og folk får lyst til å danse til munnharpeslåten. For Eldhuset ble det irrelevant å snakke om detaljer som for han ikke hadde direkte kobling til verken dansen eller musikken slik han opplevde den. Selv om Eldhuset brukte den teknikken jeg hadde begrepsfestet, hadde han ikke noe språk som koblet meloditoner med lukking og åpning for luftstrømmen i halsen. Ingen hadde noen gang forklart han det, og han hadde aldri behøvd å beskrive det for noen heller. Likevel visste han hvordan det skulle låte, og kroppen hans visste hvordan det skulle utføres. Når dette er sagt, selv om det i dag finnes en relativt presis terminologi for denne munnharpeteknikken, er det fortsatt overlatt til kroppen å sanse det og utføre de komplekse motoriske handlingene som

skal til. Innkapslet i denne tause dimensjonen lå Eldhusets kunnskap. Det var langt mer som foregikk enn det han noen gang kunne klare å beskrive med ord:

Often we cannot say what it is that we know. When we try to describe it we find ourselves at a loss, or we produce descriptions that are obviously inappropriate. Our knowing is ordinarily tacit, implicit in our patterns of action and in our feel for the stuff with which we are dealing. It seems right to say that our knowing is in our action. (Schon, 1984, s. 49).

Store porsjoner med kroppslig kunnskap framkalles altså for oss først når vi legger hendene rundt leireklumpen, begynner å synge eller gjenvinner balansen etter å ha tråkket på et bananskall. Både denne avhandlingen og hovedfagsavhandlingen om munnharpa har i stor grad sitt utspring i øyeblikk av klarsynthet mens jeg har spilt slåtter på munnharpe, langeleik og hardingfele. Siden har det handlet om å finne vitenskapelige perspektiver og metoder som kan bidra til å formidle og komplettere de refleksjonene jeg har gjort meg.

Perspektivene på praktisk, handlingsbasert kunnskap har en rekke implikasjoner og berøringspunkter for forståelsen av ansatspraksis: 1) Musikalsk praksis er noe mer enn den ekspressive siden av musikk og musikkunnskap: Kunnskapen – i dette tilfellet ansatspraksis – er en integrert og uatskillelig del av praksisen som sådan. 2) Liten grad av abstraksjon: konkrete ansatsmønstre er ikke avledet fra et eksplisitt system, og det er ingen begreper og kategorier som kan underbygge en slik abstraksjon. I den forbindelse er det verdt å merke seg at begrepene som brukes i denne studien, er mine begreper, ikke utøvernes. 3) Ansatsmønstre og formler kan ikke nødvendigvis betraktes som et selvstendig musikalsk parameter som kan isoleres fra andre deler av uttrykket, men er i stedet en integrert del av en mer omfattende rytmisk kunnskap og estetikk. 4) De musikalske begrepene og kunnskapen til utøverne kan ikke leses direkte ut fra hvordan musikken ser ut og høres ut, inkludert ansatsmønstrene som presenteres i foreliggende analyser (jf. også Blackings perspektiv på overflate og dypstruktur som omtalt i kap. 4.1.2). Det finnes ingen metodikk som fullt ut kan kompensere for disse forholdene. Jeg ser imidlertid på min egen erfaring som utøver på de fire instrumentene som en stor fordel. Gjennom denne erfaringen, og ved at praksis innlemmes i analysene, har jeg et grunnlag for refleksjon som er bredere og dypere enn en ren deskriptiv analyse av musikkens overflate.

5 Empiri og metode

Hovedtema for avhandlingen er ansatspraksis på tvers av et utvalg slåtteinstrumenter og hvilke formative prosesser denne praksisen agerer med. Disse emnene ble diskutert i forhold til teoretiske perspektiver i kapittel 4 og har vært styrende med tanke på valg og bruk av metoder. Det gikk fram av tidligere forskning i kapittel 3 at rytmisk praksis på tvers av instrumenter er et lite utforsket tema. Framgangsmåter og analyseredskap som best vil belyse mine problemstillinger, har derfor vist seg å være en kombinasjon av metoder utviklet spesielt for dette prosjektet og mer konvensjonelle metoder innenfor musikkvitenskap og humaniora. Det metodiske og analytiske arbeidet følger tre hovedveier:

1) *Gjennomgang av innspillinger, transkripsjoner og instrumentregistreringer, og systematisering av relevante data.* Grunnlaget for analysene av ansatsrytmikk ligger i studier av arkivinnspillinger og transkripsjoner. Fra dette materialet har det også vært mulig å utlede ulike typer kontekstuelle data. I lys av forskningsspørsmålene har jeg sortert empirien etter utøver og område, når innspillingen eller transkripsjonen er gjort, hva slags instrumenter som blir brukt, hvordan de er stemt, hva slags toneomfang som benyttes, og hvilken ansatsteknikk som brukes. Jeg har benyttet en liknende framgangsmåte når jeg har studert instrumentregistreringer. Deler av empirien/resultatene har slik blitt gjort om til tallmateriale. Hensikten har vært å danne et bredere fundament for å kunne belyse eventuelle sammenhenger mellom resultatene fra ansatsanalysene og mer overordnede kulturelle og historiske faktorer (jf. 5.1.4).

2) *Analysen av ansatsformler i et utvalg innspillinger med slåttemusikk på de fire instrumentene.* Min egen praksiserfaring har vært et sentralt verktøy i arbeidet med analysene. Som et supplement til dette har jeg utviklet en alternativ metode som bygger på databasert ansatsgjenkjenning, eller såkalt *Onset Detection*. Det konkrete målet i den forbindelse har vært å øke presisjonen på den erfaringsbaserte og praktiske tolkningen og å øke analysenes transparens og troverdighet. For å få ansatsene ut av den praktiske klingende dimensjonen og over i et visuelt, abstrakt format har jeg utviklet to beslektede notasjonssystemer. Målet har vært å forenkle transkripsjonsarbeidet og å øke umiddelbarheten og komparativiteten under tolkningen av resultater. Ikke minst har det vært et mål å gjøre presentasjon av ansatsformler håndgripelig for leseren.

3) *Tolkning og kontekstualisering av analyseresultater.* For å belyse spørsmålet om faktorer som kan ha innflytelse på ansatspraksis, har jeg sammenstilt og utviklet to analytiske perspektiver. Det første setter søkelys på formative mekanismer i skjæringspunktet mellom instrumentet og kroppen. Her har jeg definert 6 egenskaper som påvirker de ulike instrumentenes opplevde handlingsmuligheter eller «affordances», og som derfor kan tenkes ha innflytelse på ansatspraksis. Det andre perspektivet setter søkelys på formative

kontekstuelle faktorer i form av sentrale aktører og institusjoner, kulturelle strømninger og instrumentteknologisk utvikling. Grunnlaget for den siste delen av analysen er i stor grad dokumentstudier og kontekstuelle data.

5.1 Undersøkelsesmaterialet

Empirien består av utøvere og innspillinger med de fire instrumentene, transkripsjoner og dokumenter i form av registreringsskjema for instrumenter, tekniske tegninger, foto av instrumenter og ulike typer av litteratur. Sist, men ikke minst er min egen praktiske kunnskap med instrumenter og slåtter en viktig brikke i undersøkelsen. Lyden har blitt søkt opp i lokale og nasjonale arkiver.⁵¹ Radioarkivet til NRK fikk jeg tilgang til over nettet etter at prosjektet ble godkjent internt i institusjonen. Arkivene ved Valdres folkemuseum, Agder folkemusikkarkiv og Norsk folkemusikksamling har sendt lister over materialet de har, og deretter sendt kopier på forespørsel. Oversikt over et mye bredere slåttemateriale har jeg opparbeidet meg gjennom mange års erfaring som musiker. Dette «lageret» har fungert som et utvidet referansegrunnlag for den lyden jeg har samlet til denne konkrete undersøkelsen. Transkripsjonene har jeg funnet i fysiske og digitale bibliotekjenester og i Nasjonalbibliotekets manuskriptsamling. Instrumentregistreringsmaterialet inkl. fotomateriale har jeg fått fra Reidar Sevågs samlinger ved Universitetet i Oslo og fra Valdres folkemuseum. Fotografier av munnharper, langeleiker og hardingfele har jeg ellers studert på Digitalt museum.no. Det har ikke vært i min interesse å katalogisere et stort antall instrumentfoto. Poenget har vært å se nærmere på instrumenter fra ulike tidsepoker for å få et inntrykk av hvordan de har utviklet seg, og hvordan de er konfigurert (størrelse, antall strenger etc.). Fotomaterialet hos Digitalt museum.no. er naturlig nok ikke uttømmende, men jeg mener det er mer enn stort nok til å dekke et slikt behov. Fysiske instrumenter har blitt studert ved Valdres folkemuseums utstilling «Langeleiken – Heile Noregs instrument». Tekniske tegninger av langeleiker har jeg fra Ringve museum. Jeg kjenner ikke til at det finnes flere enn de jeg har fått tak i.

5.1.1 Utøvere og innspillinger

Jeg har prioritert utøvere fra distrikt der jeg har funnet tydelige spor i form av opptak eller transkripsjoner etter minst tre av de fire involverte instrumentene innenfor utøvers livsløp. Deretter har jeg forsøkt å finne fram til utøvere som er anerkjent som solide representanter og forbilder innenfor sin tradisjon. Videre har jeg sett etter utøvere som har spilt på mer enn ett instrument, og jeg har så langt det har vært mulig, plukket ut minst én treunderdelt gangar, én tounderdelt gangar og én springar fra hver utøver. Dette er altså et strategisk

⁵¹ Norsk rikskringkasting, Norsk Folkemusikksamling, Arne Bjørndals samling, Valdres folkemusikkarkiv og Agder folkemusikkarkiv.

utvalg med søkelys på musikalsk og stilmessig soliditet og utøvere som historisk sett er blitt stående som referanser for senere generasjoner.

Med forankring i utvalgskriteriene ovenfor endte jeg opp med å rette hovedfokus mot distriktene Setesdal (Set.) Telemark (Tel.) og Valdres (Val.). I tabell 1 vises alle utøvere i alfabetisk rekkefølge. Diagrammet inneholder informasjon om når utøverne levde (År), hvilket distrikt de er fra (Dist.), og hvilke instrument de spilte på. De utøverne jeg gjennom innspillinger, transkripsjoner eller bygdebøker har kunnet bekrefte at spilte på mer enn ett instrument, er markert med grått.

Utøver	År	Dist.	ST	MH	LL	HF	Div	Utøver	Dist.	ST	MH	LL	HF	Div
Alf Røvang	1913-1994	Val.			X			Kjersti Kjølrien	1815- ?	Val.			X	
Anders Bøen	1903- ?	Val.			X			Knut Brokke	1902-1962	Set.		X		
Andres K. Rysstad	1893-1984	Set.		X		X		Knut Dahle	1834-1921	Tel.				X
Artur Vibeto	1906-1971	Tel.			X		X	Knut Heddi	1857-1938	Set.	X			X
Aslak Brekke	1901-1978	Tel.	X					Kristine Klemetsrud	1892-?	Val.			X	
Barbro Myhre	1893-1978	Val.			X			Lina Holte	1891-1970	Tel.			X	X
Berit Pynnten	1812-1899	Val.		X	X			Margit Finnekåsa	1904-1989	Tel.	X			
Bjørn Skøre	1934- ?	Val.			X			Marit Jonsrud	1860-1930	Val.			X	
Brita Bratland	1919-1975	Tel.	X					Mikkjel Kåvenes	1872-1939	Set.		X		
Embrig Beitohaugen	1893-1963	Val.		X		X		Ola Brenno	1865-1957	Val.			X	
Gudbrand Beito	1885-1971	Val.		X		X		Olav Hauge	1904-200	Val.		X	X	X
Gullik Kirkevoll	1895-1978	Val.	X	X		X		Olav Moe	1872-1967	Val.	X			X
Guri Hegge	1884-1976	Val.	X		X			Olav Oreholti	1865-1944	Tel.	X	X		
Guri Thorstad	1873-1963	Val.			X			Olav Snorheim	1911-1988	Val.		X	X	X
Halvard Bjørgum d.e	1234-1234	Set.		X				Olav Stuverud	1902- ?	Tel.	X			
Harald Fylken	1910-1963	Val.				X		Ragna Brenno	1906-2006	Val.			X	
Ingrid Rustebakke	1796-1873	Val.			X			Ragnhild Midthus	1885-1966	Val.			X	
Ingrid Skattebu	1873-1963	Val.			X			Ragnhild Rolandsgård	1881-1966	Val.	X			
Ingvar Hegge	1917-?	Val.	X		X			Ragnhild Viken	1783-1861	Val.			X	
Johan Halden	1884-1979	Val.			X			Talleiv Røysland	1897-1981	Tel.	X			
Johannes Dahle	1890-1980	Tel.				X		Torgeir Havro	1915-1984	Val.			X	X
Jon Hemsing	1922-1993	Val.			X			Torleiv Bjørgum	1921-1990	Set.		X		X
Kari Jevne	1895- ?	Val.			X			Åni Rysstad	1894-1965	Set.		X		
Kari Rudi Fossum	1881-1949	Val.			X									

Tabell 1. Oversikt over utøvere. ST = slåttetralling, MH = munnharpe, LL = langeleik og HF = hardingfele. Kategorien «Div» representerer seljefløyte, lur og bukkehorn. Grå markering for multiinstrumentalister.

Tabellen viser flest utøvere fra Valdres. De fleste av disse er langeleikspillere. Årsaken til dette er at Valdres er det eneste distriktet der jeg har funnet et omfattende innspillingsmateriale med langeleik. Siden langeleiken spiller en sentral rolle i siste del av avhandlingen, har det vært nødvendig å studere dette materialet spesielt.⁵²

⁵² Jeg har i tillegg sett på det som finnes av langeleikinnspillinger fra Vest-Oppland og Hallingdal. Se appendiks 9 for utvidet utøverliste.

Den klart viktigste og største delen av empirien er de 545 innspillingene. 354 faller inn under bygdedanssjangeren (jf. 2.5) i form av springar-, gangar- og hallingslåtter.⁵³ Dette materialet har jeg analysert ansatsrytmikken i. Tabellen nedenfor gir en oversikt over innspillingsmaterialet og inneholder data som gjelder instrumenttype, taktart, antall slåtter og område.

Slåtte- type	Slåttetralling			Munnharpe			Langeleik					Hardingfele			
	Val	Tel	Set	Val	Tel	Set	Val	Tel	Set	Hal	V.Opp	Val	Tel	Set	
3/8	2	2	0	0	0	7	18	2	0	0	0	5	11	5	52
2/8	3	2	0	1		18	81	4	0	2	4	5	11	5	136
9/16	11	12	0	2	4	2	105	2	0	6	3	9	8	2	166
Sum	16	16	0	3	4	27	204	8	0	8	7	19	30	12	354

Tabell 2. Vertikalt til venstre: slåttetype/taktart. Linje 2 horisontalt fra toppen: Valdres (Val), Telemark (Tel), Setesdal (Set), Hallingdal (Hal) og Vest-Oppland (V.Opp).

Som eksempel viser tabell 2 ingen innspilte tralleslåtter i Setesdal, og gangar/hallingmaterialet med munnharpe i Telemark og Valdres er marginalt. Munnharpe- og langeleikempirien jeg har samlet, er imidlertid langt på vei uttømmende på landsbasis, og slåttetrallingsmaterialet er langt på vei uttømmende i de valgte områdene. De aller fleste slåttene som er å finne med disse instrumentene, er altså med i undersøkelsen. Den tilgjengelige hardingfeleempirien er mange ganger større enn det jeg har funnet med de andre instrumentene til sammen, men også dette materialet er varierende. Som eksempel har Valdres relativt få 3/8-slåtter, men mange springarer. Gangar- og hallingrepertoaret i Setesdal er stort, mens springarmaterialet er helt marginalt (jf. 9/16, tabell 2). I Telemark finnes mye av alle slåttetyper. Siden hardingfelematerialet er størst i Telemark, har jeg valgt ut flere slåtter fra dette området.

Visualisering av kontekstuelle data 1

Alle innspillingene har blitt kategorisert etter en rekke kriterier. De viktigste er: område, utøver, slåttetype, instrumentets stemming, anvendt toneomfang, diatonikk/ikke diatonikk og synkron/asynkron ansatspraksis. Disse kontekstuelle dataene utgjør et viktig bidrag til empirien. Ulike visualiseringsstrategier/metoder gjør det mulig å se strukturer som det ikke er lett å få fatt på ved å kun lytte mellom innspillinger. Nedenfor vises et eksempel på hvordan en metodisk systematisering av kontekstuelle data kan brukes. Diagram 1 setter søkelys på to typer spilleteknikk på munnharpe funnet i tre distrikter.

⁵³ Lyarslåtter som går i tydelig 3/8 eller 2/8-takt, har blitt analysert på samme måte som gangar/hallingslåtter.

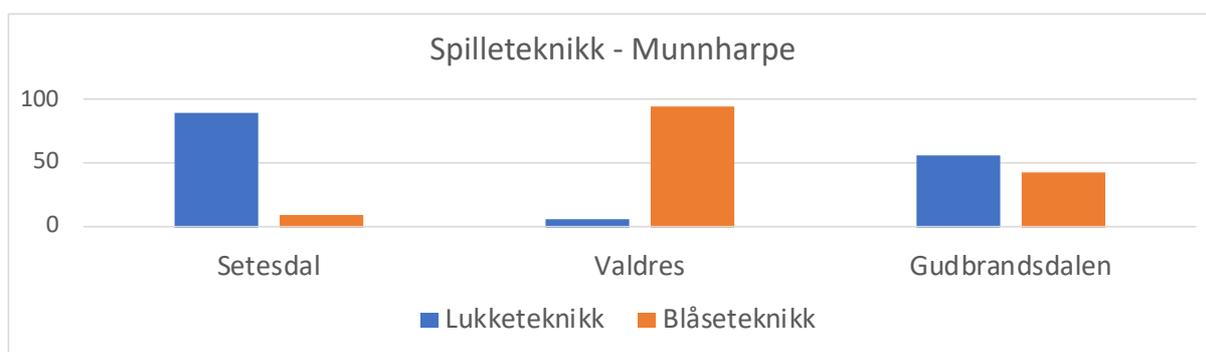


Diagram 1. Munnharpeempiri strukturert etter tre distrikt og to kategorier spilleteknikk (Røine 2006).

Denne visualiseringen av munnharpeempiri kan eksempelvis sees i lys av hvor i landet serieproduksjon av støpte munnharper ble populært på 1960-tallet (jf. 2.2).

5.1.2 Transkripsjonene

Tre notesamlinger regnes som betydningsfulle data. Det er to grunner til dette. I Setesdal er et knippe transkripsjoner eneste dokumentasjon av slåttetralling. Dette på tross av at det i «Gamalt or Setesdal» står skrevet at «Dei tulla slåttarne på jaammen i Sættesdal i gamall tid – fela kjende dei naudt til eingong» (Skar, 1925, s. 141). I Valdres og Telemark ble det gjort transkripsjoner av langeleikmusikk lenge før det ble mulig eller vanlig å gjøre opptak av slåttemusikk i Norge. Dette materialet er derfor høyst relevant som sammenlikningsgrunnlag for innspillingene på tvers av instrumenter.

Tralletranskripsjonene er gjort av Knut Heddi (1857–1938) og finnes i det upubliserte bokmanuskriptet «Liv og Leikar» (1901). Langeleiktranskripsjonene er gjort i Valdres av Ludvig M. Lindeman (1812–1887) mellom 1848 og 1865, og Hortense Panum (1856–1953) i 1918. I tillegg finnes et knippe transkripsjoner som en Ø. Olsen gjorde for Lindeman i Tinn i Telemark i 1871.⁵⁴ Notesamlingene forteller på hver sin måte noe om ansatspraksis på langeleik og slåttetralling i fra distrikt og tidsepoker som det ikke finnes opptak fra. Egenskaper ved langeleiktranskripsjonene ble presentert i kapittel 3 og behøver ikke repeteres her. I de neste avsnittene skal jeg derfor kort forklare hvordan jeg har tolket Knut Heddi sine transkripsjoner, samt informere om innholdet i de tre notesamlingene.

⁵⁴ Hvem Ø. Olsen er, er ikke bekreftet, men antakelig er han fra Tinn i Telemark: «Melodierne ere optegnede i Tinns Præstegjeld, hvor de i min Familie have været kjendte og brugte siden første Halvdel af forrige Aarhundrede. Texter haves ikke, da man aldrig bruger Langleiken som accompagnerende Instrument. Det vilde være interessant at se en af disse Slåtter behandlede for Piano. Ærb. Ø. Olsen. Grønlands Skole» (Gaukstad, 1997, s. 572). Olsen har ikke notert hvem som spilte for han.

Knut J. Heddi

I «Liv og leikar» noterte Knut Heddi slåtter med tralleord over ei enkel melodilinje (Heddi, 1901).



av Carl Nielsen (1865–1931). De resterende transkripsjonene består av norske slåtter: Elleve halling-/lyarslåtter i 2/8-takt, ni springarer, én marsj, åtte reinlendere, to valser, én reel og tre masurkaer. Ingen slåtter er notert i 3/8-takt. Jeg har kun gjort ansatsanalyser av halling-/lyarslåtter og springar.

På liknende måte som med innspillingene har det vært mulig å kategorisere transkripsjonene etter område, utøver, slåttetype, instrumentets stemming, anvendt toneomfang, diatonikk/ikke diatonikk og synkron/asynkron ansatspraksis. Tabellen nedenfor oppsummerer transkripsjonsmaterialet og inneholder data som gjelder instrumenttype, taktart og antall slåtter.

Slåtte type	Knut Heddi	Ø. Olsen	Ludvig L. Lindeman	Hortense Panum	
	Slåttetralling	Langeleik (T)	Langeleik (V)	Langeleik (V)	
3/8	3	2	16	0	21
2/8	5	3	21	11	40
9/16	0	0	8	9	17
Sum	8	5	45	20	78

Tabell 3. Transkripsjonsmaterialet med slåttetralling og langeleik. Vertikalt til venstre: slåttetype/taktart. T = Telemark. V = Valdres.

Visualisering av kontekstuelle data 2

Siden jeg har katalogisert transkripsjoner og innspillinger etter samme kriterier, kan større samlinger av data av ulikt format sammenstilles som i diagram 2 nedenfor. Her handler det om slåttetyper i innspillinger og transkripsjoner med langeleik.



Diagram 2. Eksempel på trekk ved langeleikempiren.

Andre visninger kunne ha vært prioritert ut fra nevnte kriterier, for eksempel synkron/asynkron ansatsrytmikk, diatonikk/ikke diatonikk og instrumentenes stemming.

5.1.3 Instrumentregistreringer

Som beskrevet i kapittel to har hardingfele, langeleik og munnharpe i ulike perioder gjennomgått relativt brå moderniseringer med tanke på konstruksjon, størrelse, dekor, toneomfang antall strenger etc. I tilfellet med langeleik og munnharpe finnes det musikalsk dokumentasjon i form av innspillinger og transkripsjoner på hver sin side av denne moderniseringsprosessen. Siden endring av de fysiske egenskapene ved instrumenter kan tenkes å øve innflytelse på hvordan de brukes, er derfor instrumentregistreringer relevant empiri.

Reidar Sevåg gjorde et omfattende arbeid på dette feltet, og i min sammenheng er det langeleikene som er mest interessante. Sevåg registrerte til sammen 187 stk. fra Aust-Agder, Buskerud, Hordaland, Oppland, Telemark, Sogn og Fjordane, Sør-Trøndelag, Hedmark, Vest-Agder, Vestfold og Nordland. I overkant av 50 er gjort av instrumenter som ble kjøpt inn av Nordiska museet i Stockholm mellom 1875 og 1905, og som siden den gang ikke er blitt spilt på eller bygget om. Sevåg sine skjemaer inneholder informasjon om tekniske mål, antall strenger, strengenes stemming (hvis mulig), oppmåling av tonerekka, og hvorvidt instrumentene var utstyrt med stopper/punktkapo eller ikke. Dette for å nevne noe. Jeg har gått gjennom alle registreringene og samlet og katalogisert informasjon som jeg mener er relevant med tanke på forskningsspørsmålene. Nedenfor vises en noe komprimert utgave av registrering nummer 177. Eksempel på relevant informasjon er markert med grått:

177. Langeleik – 1730 (årstall), Valdres. Andreas Hauge, Leira. Laget av gran i ett stykke. Den har en skruekasse i hver ende og c-formede lydhull. 13 noter, nyere og flyttet. 4 strenger i full lengde festet til den ene skruekassen. 3 kortere strenger festet til den andre. Største lengde: 1060 mm. Eieren skriver: " Denne lengeleiken har gjenge i slektsarv ifraa min tippoldemor som levde i slutten av 1600-tallet og fyrste halvdel av 1700. Tonekunsti har ogso gjenge i arv med langeleiken i so mange slektsledd". Skala i m.o: 585-722-857-991-1163-1331-1455-1602-1752-1880-2020-2184-2350. Olaf Hauge (sønn av Andreas) opplyser i 1964: Bestemor fikk tatt bort de tre nederste notene og satt på krekke (stopper/punktkapo) fordi det da ble lettere å spille. Olaf Hauge lot seg i 1963 overtale av lærer Halden og visstnok flere som påsto at leiken var falsk, til å justere notene. Leiken er meget god å spille på og stemmes c-c-c-g-c'-e'. O.H. skrier: "Far slo ikke alltid over alle strengene. Han brukte helst litt tjukkare strenger og stemte da noe lavere» (Sevåg, 1952)

Fele- og langeleikmaker Oddrun Hegge ved Valdres folkemuseum har også registrert langeleiker. Det følger foto ved de 74 registreringene.

Visualisering av kontekstuelle data 3

Jeg har behandlet og kategorisert registreringsmaterialet på liknende måte som innspillingerne og transkripsjonene. Som eksempel på hvordan dette kan brukes, har jeg i neste diagram skilt ut de langeleikene som Nordiska museet kjøpte inn mellom 1875 og 1905, og de langeleikene som har blitt registrert ved Valdres folkemuseum. Diagrammet gir informasjon om hvor instrumentene har blitt brukt og laget.

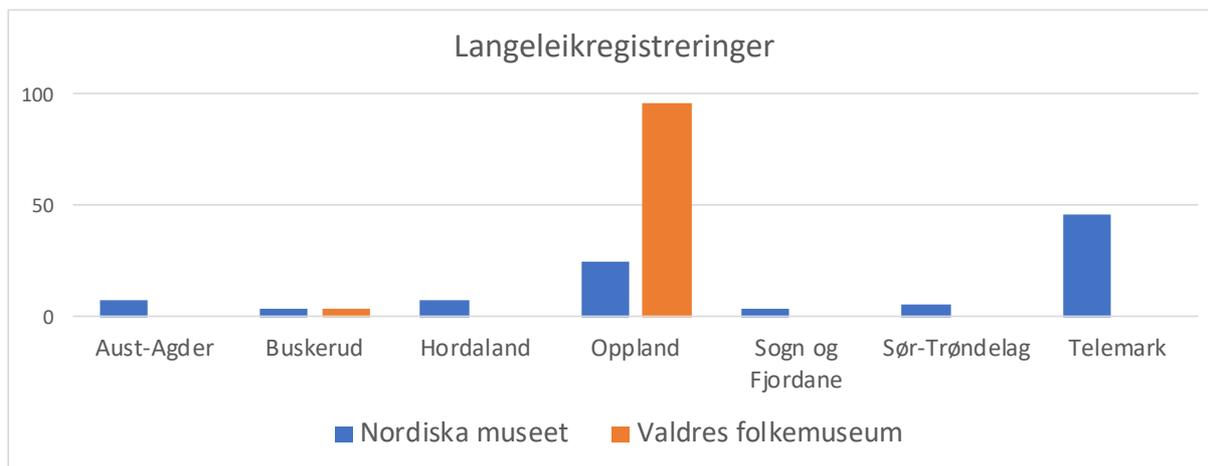


Diagram 3. Eksempel på hvordan registreringene av instrumenter kan brukes.

Det er tydelig at Nordiska-museet kjøpte inn flere langeleiker fra Telemark enn andre plasser i landet. Den enkle forklaringen på det er at den som fikk hovedansvaret for innsamlingsarbeidet i Norge, var telemarkingen Torjus Leifsson Jore.⁵⁵ Jeg kan likevel ikke utelukke at instrumentet også var vanlig i Telemark i den perioden innkjøpene ble gjort. At registreringer gjort ved Valdres folkemuseum viser overvekt av langeleiker fra dette distriktet, er kanskje selvforklarende, men det er også på det rene at langeleiken i lang tid ser ut til å ha vært populær, ikke bare i Valdres, men også i flere andre av Opplands distrikter.

Jeg har gjort en liknende metodisk systematisering og visualisering av de data som analysene av ansatsrytmikk har produsert. Dette arbeidet faller inn under det jeg har kalt metodeutvikling. Siden dette krever en mer inngående introduksjon, vil det bli behandlet fra og med 5.3 i dette kapitlet.

⁵⁵ <https://digitaltmuseum.no/011023246956/flaske>

5.1.4 Hva representerer utvalget og analysene?

Sett under ett er empirien som ligger til grunn for analysene, iblant marginal og dessuten ujevnt fordelt mellom områder, instrumenter og slåttedansere. Et bredere og større utvalg kunne fylt andre analytiske funksjoner og gitt flere innsikter. Men dette er som nevnt ikke et mulig alternativ, all den tid materialet knyttet til tre av instrumentene er uttømmende. Analysene av munnharpeslåttene er riktignok heldekkende i forhold til det som finnes av empiri, men det sier lite om munnharpespilling fra områdene der eldre instrumenter er bevart, men ingen musikk. Langeleikmaterialet er mye større enn munnharpematerialet, men nærmere ettersyn viser at innspillingene i stor grad er gjort i et mindre geografisk område i landet. Slik sett gir det ingen innsikter i hvordan langeleiken ble brukt på plasser der det finnes eldre instrumenter, men ingen musikk. Empirien i undersøkelsen har med andre ord klare begrensninger med tanke på statistisk komparativ analyse, og den kan ikke brukes som om den er representativ for norsk slåttemusikk i sin helhet. Når jeg i presentasjonen av resultater benytter meg av diagrammer basert på opptelling, kan det gi assosiasjoner i disse retningene. Det er da viktig å understreke at poenget med diagrammer og andre illustrasjoner basert på tallmateriale i første rekke er å synliggjøre spor i den analyserte empirien og slik berede grunn for en senere drøfting.

Den jobben empirien og analyser skal gjøre, er først og fremst å belyse ansatspraksis på de fire instrumentene, og rytmiske forbindelser mellom dem innen tradisjonsområder hvor tilgjengelig empiri viser at flere av instrumentene har sameksistert i utøvingen av slåttemusikk. De funn jeg gjør om jeg f.eks. sammenlikner ansatsrytmikken til munnharpespiller Knut Brokke fra Hylestad, langeleikspiller Barbro Myhrer fra Vang og slåttetraller Margit Finnekåsa fra Gransherad, vil bidra til en slik belysning. Et slikt forskningsfokus har ikke blitt rettet tidligere, og jeg mener undersøkelsesmaterialet er tilstrekkelig i denne sammenhengen.

5.2 Metodeutvikling 1 – Segmentering, observasjonsteknikk, transkripsjon og visualisering

Som beskrevet i kapittel 3 kan ansatspraksis i norsk slåttemusikk regnes som et lite utforsket område, og noen empirisk undersøkelse av ansatspraksis på tvers av instrumenter har ikke blitt gjort. Jeg har derfor i liten grad kunnet lene meg mot tidligere utviklede metoder. Dette er hovedgrunnen til at metodeutvikling må sees som et vesentlig fundament i avhandlingen. Det dreier seg her i grove trekk om at jeg har identifisert, navngitt og systematisert elementer som jeg mener ansatsformler kan bestå av. Jeg har utviklet to beslektede notasjonssystemer som forenkler analysearbeidet, sammenlikning av ansatsformler og formidlingen av dem. I tillegg har jeg utviklet en programvarebasert metode med tanke på såkalt «Onset Detection» som registrerer ansatspunktene i en slått. Denne delen av kapittel 5 innledes med noen

refleksjoner knyttet til hvordan forskerens egen praksiserfaring kan spille en avgjørende rolle i et arbeid som dette, og hvordan det samtidig kan være et bias. Deretter redegjør jeg for hvordan jeg har valgt å segmentere slåtterytmikken, hva jeg definerer som ansatser på de involverte instrumentene, og hva slags observasjonsteknikker jeg har benyttet meg av. Til slutt følger en innføring i hvordan jeg transkriberer, systematiserer og visualiserer ansatsformler.

5.2.1 Refleksjon rundt egen praksis

Det å lære seg å spille musikken man studerer på et visst nivå, er ikke noe nytt blant musikkforskere (Rice, 1994). Misjonær og musikolog Arthur Morris Jones forsto tidlig på 1930-tallet at det musikolog Erich Von Hornbostel karakteriserte som «syncopated beyond belief» i afrikansk trommemusikk ble enklere å fatte om han bare forsøkte å lære seg de ulike stemmene gjennom å spille selv (Baily, 2001, s. 86). Det går fram av Johan Halvorsens brevveksling med Edvard Grieg at han la vekt på å lære seg å spille hardingfele i forbindelse med at han skulle transkribere slåtter etter Knut Dahle (Anker, 1947, s. 87). John Baily løfter fram det å lære å spille som forskningsteknikk når han skriver:

One might argue more specifically that learning to perform should be a crucial part of research methodology because of the potential insights it provides into musical structures. The argument here is that only as a performer does one acquire a certain essential kind of knowledge about music” (Baily, 2001, s. 86).

I «The social Life of Musical Instruments» skriver Elliot Bates: «For many ethnomusicologists (myself included), instruments alone enable long-term participant observation of a sort and intensity that would be inconceivable in any other social milieu» (Bates, 2012, s. 388). I forbindelse med dette prosjektet er det et poeng at den kunnskapen som skal til for å kunne legge merke til når og hvor ofte ei munnharpefjær blir slått, hvordan slagene kan opptre i mønstre og videre, hvordan dette forholder seg til rytmiske strukturer produsert på langeleik, fele og slåttetralling, er vanskelig å tilegne seg gjennom dokumentstudier alene. Dessuten, mye av den kunnskapen som ligger til grunn for musikkutøvelse, framkalles for musikeren først når instrumentet er koblet til kroppen (jf. 4.2). I dette perspektivet tilfører utøving og refleksjon rundt praksis, eller langsiktig deltakende observasjon som Elliot Bates kaller det, vesentlige innsikter som i neste omgang muliggjør vitenskapelig abstraksjon og beskrivelse.

Her finnes en direkte kobling til Donald Schöns ideer rundt «reflective practitioner» og «knowing in action» som ble omtalt i kapittel 4. En beslektet innsikt som kan oppstå via praksis og refleksjon, er hvordan musikalske intensjoner arbeider sammen med og i blant lar seg lede av teknologien (Malafouris, 2007, s. 28–30). Dette er en velkjent erfaring for de fleste som har stått på en scene med et instrument, kommet helt på avveie for så å hente

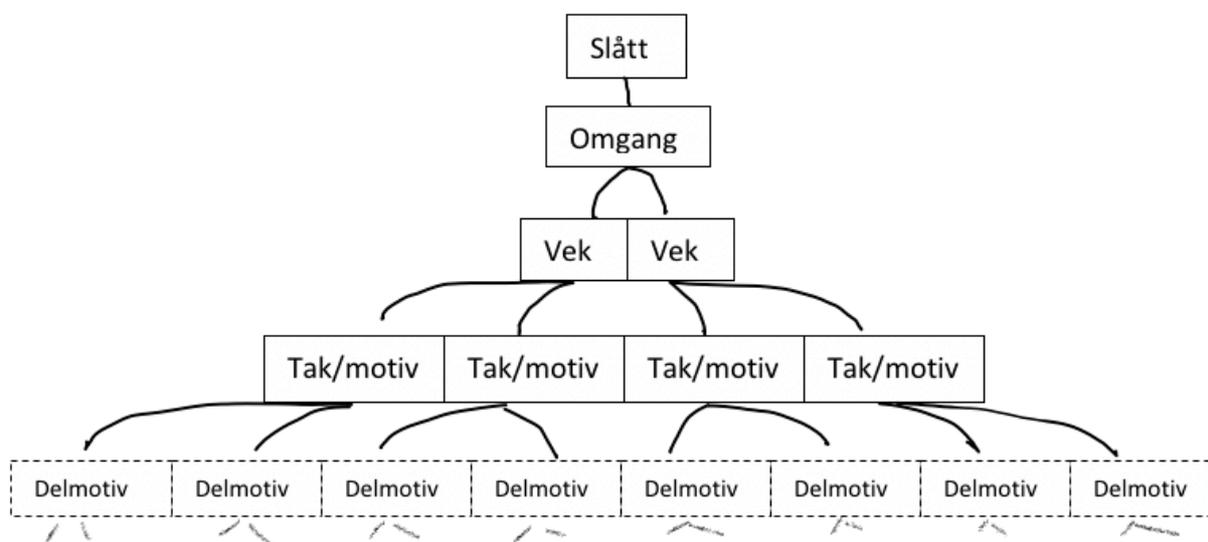
seg inn igjen på uforklarlig vis uten at noen la merke til det. Ble det lagt opp en ny musikalsk rute 1000 nanosekunder, eller pågikk det et intenst dialogisk spill på et motorisk, idiomatisk og intensjonelt plan? Dette gir assosiasjoner til tenkningen rundt materiell agens og flat ontologi, som formulert av blant andre Bruno Latour (Latour, 2005, s. 70-74 165-172). I et slikt perspektiv er det ikke menneskelige intensjoner alene som dikterer en musikalsk prosess, men «a dance of agency» som vokser fram mellom aktørene (4.2). Momentene ovenfor faller alle slik jeg tolker det inn under det John Baily betegner som «(...) a certain essential kind of knowledge about music». En kunnskap som uten en refleksiv utøver kan forbli taus og innkapslet i bevegelsesmønstre og individuelle mentale representasjoner.

Mine teoretiske og analytiske studier av ansatspraksis som presenteres i denne avhandlingen, har funnet sted lenge etter at jeg har lært meg å spille den musikken jeg forsker på. Det innebærer at jeg har å gjøre med automatiserte handlingsmønstre, ervervet i en mer eller mindre paravitenskapelig tilstand. Dette kan være et fortrinn på den måten at jeg har mulighet til å framkalle og artikulere taus kunnskap som jeg selv sitter med. Det kan også være et bias ved at automasjon innebærer forforståelse som kan ha gjort meg blind for vesentlige sider av musikken. Egen praksis som forskningsteknikk kan med andre ord gi essensielle innsikter, men feilkildene er ikke eliminert. Innspillingsmaterialet har derfor blitt studert grundig via flere innfallsvinkler.

Menneskehjernen jobber stadig med å prioritere og å segmentere signifikant sansbar informasjon til håndterbare sluttede størrelser basert på erfaring. Døve som begynner å høre, eller blinde som begynner å se, mangler denne erfaringen og opplever derfor et informasjonskaos av lyd eller lys som kan være dypt forvirrende og desorienterende (Sacks, 1996, s. 132–175). Det er problematisk å snakke om den sansbare virkeligheten som noe nøytralt og objektivt, den er først og fremst sosialt og individuelt konstruert (Berger & Luckmann, 1967, s. 13–30). I min kontekst betyr dette at forholdet mellom akustisk struktur og opplevd musikalsk struktur ikke kan være én til én. Et tolkende subjekt i en gitt kulturell og historisk kontekst står imellom. Samme kombinasjon av frekvens/volum/tid kan derfor oppleves ulikt av to mottakere, avhengig av musikalsk sosialisering, musikkultur og praksisfellesskap (Johansson, 2016, s. 48–49). I dette perspektivet deler jeg avkodingsverktøy med andre erfarne musikere og lyttere innenfor slåttesjangeren og oversetter/opplever antakelig de akustiske strukturene på liknende måte. Dette er dog ingen garanti for at vi oppfatter det samme på detaljnivå, og det vil alltid være et element av tolkning når jeg undersøker biter av rytmikken i en slått. Dette er et uunngåelig bias, men også en forutsetning for forskningsspørsmålene i dette prosjektet. Som diskutert i dette kapitlet har jeg også prøvd å gjøre analyseprosessen så transparent som mulig.

5.2.2 Å partere en slått

Segmentering av slåttemusikk har blitt problematisert i flere omfattende undersøkelser (Kvifte, 2007; Levy, 1989; Omholt, 2009). En etablert segmenteringsstrategi bygger på de tradisjonelle begrepene slått, omgang, vek, tak/motiv og delmotiv.



Figur 19. Hierarkisk, lineær inndeling av en slått. (Bjørndal & Alver, 1985; Kvifte, 2007; Omholt, 2009)

Det første nivået representerer hele slåtteframførelsen fra første til siste tone. Det neste nivået representerer slåttene spilt gjennom en gang. Deretter følger den noe åpne kategorien vek som slåttetradisjonene ikke gir noen entydig definisjon på. Per Åsmund Omholt kaller dette nivået motivgruppe. Motivgruppe viser til at motiver som er i slekt eller likner grupperes som en størrelse. Omholt definerer det neste nivået, tak/motiv, som «hele avsluttede setninger» som videre kan parteres i delmotiv (Omholt, 2009, s. 132–133). Under vises et utsnitt av hallingen «Hopparen». I Øystein Sundes tapning (Gammalosten) lar den seg enkelt dele opp. De to øverste nivåene, slått og omgang, er utelatt. Jeg har lagt til det jeg kaller slagmotiv. Slagmotiv definerer jeg som det som foregår i forbindelse med ett taktslags varighet, men ikke nødvendigvis mellom to taktslag. Dette kan sees som en utvidet tolkning av taktslagsmotiv som Hampus Huldt-Nystrøm definerer på følgende måte: «De (taktslagsmotivene) tar alle sitt utgangspunkt på taktslaget, og strekker seg fram til neste taktslags begynnelse, men omfatter ikke denne.» (Huldt-Nystrøm, 1966, s. 15). Slagmotivet er det siste relevante nivå for denne undersøkelsen.



Figur 20. Fra toppen; 1 Vek/motivgruppe. 2 Tak/motiv. 3 Delmotiv. 4 Slagmotiv.

Noen av slåttene jeg undersøker, kan passes inn i et slikt hierarki med start og endepunkt, halv- og helslutninger. Andre følger imidlertid en slags to steg fram og ett tilbake progresjon, ved at en motivdel beholdes i det påfølgende motivet, for eksempel; A-B / A-B-C / B-C / B-C-D / C-D osv. Andre igjen kan bestå av en rekke rytmiske og melodiske variasjoner over noen få taktslag. I slike tilfeller er det vanskelig å skille mellom slått, vek og tak, og det kan dessuten være nesten umulig å definere start og slutt punkt for elementer som er under lupen (Kvifte, 2007, s. 143). En god del slåtter i empirien framstår slik som et sett av rytmiske elementer, melodikk og ornamentikk som kan stokkes sammen på mange måter. I stedet for å diskutere slåtter som verk eller sluttprodukter, kan det derfor være hensiktsmessig å gjøre som Morten Levy, å forestille seg slåtter som systemer eller komponeringspraksiser (Levy, 1989, s. 6), noe som i større eller mindre grad re-komponeres under selve framføringen.

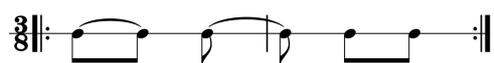
Flere nyere forskningsprosjekter peker på at det er mer fruktbart å fokusere på taket eller motivet som den sentrale størrelsen når man forsøker å forstå og beskrive hvordan slåttemusikken henger sammen (Johansson, 2009; Omholt, 2009). Motiv og delmotiv er mindre og mer konstante størrelser som er enklere å håndtere og «(...) de er mer entydige i forhold til typologisering/kategorisering» (Omholt, 2009, s. 127). Med utgangspunkt i disse størrelsene er en alternativ innfallsvinkel å tolke det som foregår på motiv- og delmotivnivået, som sirkelbevegelser, ikke som bevegelser fra venstre mot høyre. Tellef Kvifte skriver: "A vek in this line of thought, is the time one moves around in a motif circuit. Instead of starting and ending points, one may define "jump in" and "jump out" points"(Kvifte, 2007, s. 147). Det samme kan overføres på de neste nivåene: Et tak kan være tiden man beveger seg rundt i en sirkel av delmotiv eller slagmotiv. Sirkelperspektivet gir innsikter som en sluttet og hierarkisk venstre-høyre tenkning skjuler. Slik sett bygger jeg på tidligere forskning når jeg i all hovedsak retter fokus mot motiv, delmotiv og slagmotiv og betrakter dem som potensielle

multikompatible, sirkulære moduler. Behovet for å definere musikalske enheter er fortsatt det samme. Sirkelperspektivet tvinger imidlertid ikke fram start og endepunkt i modulene. Dette vil bli utdypet senere i kapitlet.

5.2.3 Ansats og ansatsformler

For å kunne lese og strukturere slåtterrytmikk har jeg funnet det hensiktsmessig å ta utgangspunkt i hvordan instrumentene aktiveres og reaktiveres. Denne aktiviteten korresponderer godt med strøk og strøkfigurer i det som finnes av konkret forskning på feltet, og som ble presentert i kapittel 3 (Kvifte, 1986). Lite eller ingen vitenskapelig oppmerksomhet har blitt viet dette fenomenet på tvers av instrumenter, og siden Tellef Kvifte sitt begrepsapparat er nært knyttet til spilleteknikken på feleinstrumentet, har jeg utviklet en ny og nøytral terminologi.

Reaktivering av instrumentene i undersøkelsen medfører et øyeblikks opphør av lyd, eller en tydelig reduksjon i melodivolum. Det er denne aktiviteten og de rytmiske sporene den skaper, jeg studerer. Jeg behøver da en beskrivende term. Ordene frasering og anslag bærer i seg noe av det jeg er ute etter, men disse er for tett knyttet opp mot relativt vide forestillinger om motiv, tema, perioder og pauser, eller hvordan en tone blir framført, raskt og bestemt eller mykt og rolig (Shepherd, 2003, s. 611). Jeg har derfor valgt å bruke termen *ansats*. Ansats refererer til selve starten av en tone eller lyd der amplituden stiger fra nullnivå til maksimalt nivå (Sridhar & Geetha, 2009, s. 572). Dette finner jeg relativt godt beskrivende for den aktiviteten som foregår på tvers av instrumentene, og det er ansatsenes varighet i form av underdelinger (ikke toner) jeg ser etter. Ansatsformler betegner da grupperinger av ansatser som peker på seg selv gjennom gjentakelse internt i slåttene og/eller i det totale materialet uavhengig av instrument. I konvensjonell noteskrift vil ansatser og den tidsmessige avstanden mellom dem noteres med legatobuer, for eksempel slik:



. I fortsettelsen vil dette omtales som ansatsvarighet.

Dette er i kontrast til *ansatspunkt* som refererer til ansatsens tidsmessige plasseringen. Før jeg går videre, skal jeg kort repetere hva jeg definerer som ansatser på de involverte instrumentene

Ansatser i tralleslåttene

Slåttetrallingens rytmikk er som tidligere beskrevet basert på ord uten semantisk innhold. Kort oppsummert formes tralleordene i munnhulen ved hjelp av konsonanter og vokaler.⁵⁶

⁵⁶ Plosiver: Produseres ved fullstendig lukking av artikulasjonsorganene med en påfølgende plutselig åpning og resulterer i lyder som P, B, T, og D. Frikativer: Dannes ved en innsnevring av artikulasjonsorganene og produserer lyder som F, S, Sj og Kj. Vokaler: Frambringes ved fri passasje for luftstrømmen uten hørbar friksjonslyd og danner lyder som A, E, I, og Å (Skandera & Burleigh, 2011, s. 153–166)

Plosiver og frikativer skaper ørsmå toneløse pauser som avløses av en abrupt volumøkning inn i vokallyder. Meningen bak de semantiske tulleordene kan slik forstås ut fra de rytmiske strukturene som kontrastene mellom lukkelyder, hvislelyder og vokaler produserer. I analysene av slåttetralling defineres lydene T, D og S og i noen få tilfeller L og R som ansatser. Vokallyder representerer ansatsenes varighet. Slåttetrallerens tone dør ikke gradvis ut, men stopper brått når utøveren trekker pusten. Når plosiver og frikativer danner rytmiske strukturer eller setninger som enten repeteres internt i slåtten eller andre steder i det totale materialet, definerer jeg det som en ansatsformel.

Ansats i munnharpeslåttene

Munnharpa støttes mot tennene i under- og overkjeven, og fjæra settes i bevegelse av en finger slik at den kan pendle fram og tilbake mellom armene i ramma. I munnhulen produseres det harmoniske overtoner som kan filtreres ut ved å endre på munnhulens størrelse og ved bruk av pust/ikke pust (lukketeknikk jf. 2.2). Svingningene i munnharpefjæra dør relativt raskt ut. Instrumentet må derfor stadig reaktiveres for å opprettholde et stabilt tilfang av overtoner i resonatoren. Det er den stadige reaktivering av munnharpefjæra jeg definerer som ansatser i munnharpeslåttene, på samme måte som plosiver og frikativer i slåttetrallingen. Når grupper av fjærslag repeteres internt i slåtten eller andre steder i materialet, defineres de som ansatsformler.

Ansats i langeleikslåttene

Langeleiken aktiveres med et plekter som kalles snert. Snerten slås fram eller tilbake over strengene, og nye toner spilles enten ved nytt snerteslag eller ved hjelp av «hammer-ons» og «pull-offs» (jf. 2.4). Svingningene i langeleikstrengene dør relativt raskt ut, og instrumentet må derfor stadig reaktiveres. Det er reaktivering av melodistrengen ved hjelp av snerten jeg definerer som ansatspunktene i langeleikslåttene.⁵⁷ Når grupper av snertslag repeteres internt i slåtten eller andre steder i det totale materialet, defineres de som ansatsformler.

Ansats i hardingfeleslåtter

Hardingfela aktiveres ved at hårene på buen strykes mot strengene. Hver gang bueretningen endres, stoppes i praksis strengene den er i kontakt med et øyeblikk. Denne aktiviteten, altså reverseringen av buebevegelsen (strøkskifte), defineres som ansatspunktene i hardingfeleslåttene. Når grupperinger av slike punkter repeteres internt i slåtten eller i det totale materialet, defineres de som ansatsformler

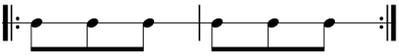
⁵⁷ Selv om hammer-ons og pull-offs også kan representere nye ansatser, låter det i praksis så ulikt og så mye svakere enn snerteslag at de ikke kan forveksles med ansatser slik de er definert i denne undesøkelsen.

5.2.4 Systematisering og ansatspunkter

De fleste av utøverne i undersøkelsen har trolig ikke plassert sine tralleord og fjærslag med et bevisst forhold til den teoretiske distinksjonen mellom f.eks. to- og treunderdelt gangar/halling. Jeg finner, som Halvorsen og Lindeman (jf. 3.1.2), framføringer som beveger seg i rommet mellom, og dette kan være utfordrende å transkribere. Når jeg skal gjøre analyser av ansatsformler, er jeg imidlertid nødt til å systematisere ansatsene i forhold til taktslag, og jeg er nødt til å finne fram til et tilstrekkelig minimum av mulige punkter pr. taktslag.

Treunderdelt gangar/halling

Treunderdelte gangarmotiver kan gjerne bli spilt med mikrorytmiske forskyvninger i underdelingen av taktslaget, og det varierer internt i slåttene. Det kunne vært aktuelt å nærme seg dette med finere oppløsning og punkteringer, men slik jeg opplever musikken treffer denne notasjonen omtrent like godt eller dårlig som tre likeverdige underdelinger. I de treunderdelte gangarslåttene har jeg derfor valgt å forholde meg til kun tre likeverdige

ansatspunkter per taktslag: . Dette vil komme tydeligere fram senere i kapitlet der notasjonssystemene presenteres nærmere.

Tounderdelt halling/gangar.

Motiver i tounderdelte slåtter kan gjøres med en slags «sving», og finere oppløsning kunne ha vært et alternativ også her. Men igjen, det varierer internt i slåttene mellom versjoner og mellom utøvere. Dette fenomenet ser jeg derfor helt bort i fra. I de todelte slåttene forholder

jeg meg til kun 4 likeverdige ansatspunkter per taktslag .

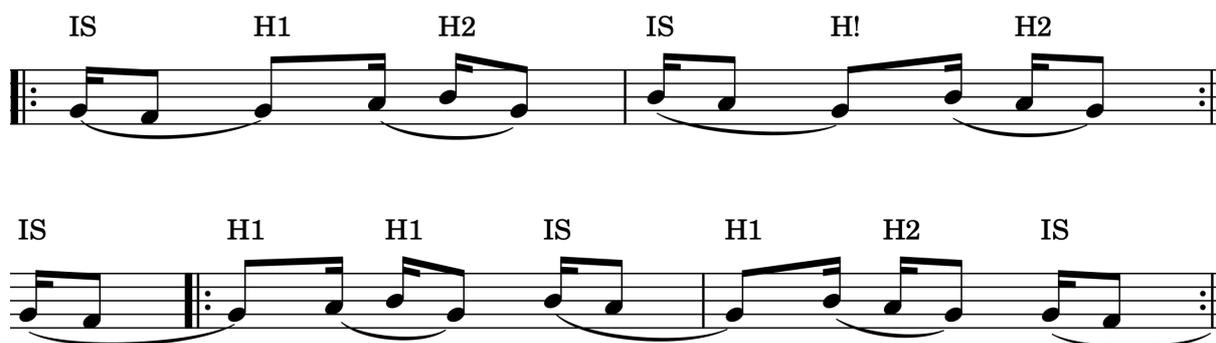
Springar – Treunderdeling og asymmetri

Treunderdelt refererer til underdelingen av selve taktslaget. Alle springarene i min empiri tolkes med en slik treunderdeling. Alle slåttene er også i varierende grad asymmetriske. Her handler det ikke om underdelinger, men om at de tre taktslagene som dansebevegelsene går opp i, står i et asymmetrisk forhold til hverandre. En generalisering av taktslag/fottramp i Valdres-springar kan se slik ut: ● ● ●, altså ett kortere taktslag som følges av to lengre. Normen er at det korte taktslaget er ener, og det er dette taktslaget dansebevegelser er orientert etter. En generalisering av Telemark-springaren kan se slik ut: ● ● ●, altså to lengre taktslag som følges av ett kortere. Normen er at det lengste taktslaget er ener, og dansebevegelser er orientert etter dette (Omholt, 2020, s. 64–70).

Min erfaring er at ansatsformler i springar er orientert på samme måte etter taktslagene, på tvers av sviktmønster og lokale oppfatninger av ener. Dette samsvarer med de funn som Per Åsmund Omholt gjorde i sin studie av regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk (Omholt, 2009, s. 251–253). Lokale oppfatninger om «ener, toer og treer» kan virke forvirrende i konteksten av denne undersøkelsen, og for å legge til grunn den systematiske sammenhengen mellom melodi/melodirytme og fraseringsmønstre som Omholt peker på, kan derfor begrepene innledningsslag (IS) og hviletone én (H1) og to (H2) med fordel benyttes. Med utgangspunkt i den såkalte kadensformelen, avslutningsfrasen som opptrer



systematisk i de fleste springarslåtter: refererer da IS i det asymmetriske materialet til det korte taktslaget der triolen i formelen inntreffer, mens H1 og H2 refererer til de to lengre taktslagene (Omholt, 2020; Sevåg et al., 1979). Nedenfor vises eksempel på samme ansatsformel og melodi notert først med utgangspunkt i Valdres-normen⁵⁸ og deretter i Telemarks-normen. Ansatsformelen forholder seg på samme måte til asymmetri og taktslag uavhengig av ener og sviktmønsteret i dansen. Markering for innledningsslag og hvileslag over notene:



Figur 21. Utdrag fra Valdres-springaren «Styggen i Kyrkjjetårnet». Valdres-norm over. Telemark-norm under.

På samme måte som for den tre-underdelte gangaren defineres taktslagene som tre-underdelte på struktur-/kategorinivå. I analysen behandles derfor alle taktslag som en manifestasjon av en underliggende triolpulsering uavhengig av hvordan slaget er strukturert (én, to eller tre toner) og uavhengig av mikroritmiske skift mellom tonene/rytmiske underdelinger som utgjør slaget. Dette analytiske valget er motivert av målet for studien, nemlig å synliggjøre ansatsformler som en egen rytmisk komponent. Et parallelt fokus på mikroritmikk ville vært en forvirrende/kompliserende faktor. Ansatsformelen fra eksempelet



over, uten melodi vil da se slik ut:

⁵⁸ Styggen i Kyrkjjetårnet: <https://youtu.be/UgPDnJjpkdY?t=36>

Triolerbevegelser

Triolbevegelser går igjen som et vesentlig element av rytmikken og melodikken i svært mange springarslåtter. Triolen består av tre toner per taktslag og er i realiteten ofte asymmetriske (f.eks. to korte og en lengre tone), men i denne sammenhengen kategoriseres de som rytmisk likeverdige uavhengig av utførelsen (Johansson, 2009, s. 168–173). En hovedregel er at den spilles enten bundet sammen på en ansats eller delt opp med to eller tre ansatser. Når den er delt opp med tre ansatser, kalles den i felemusikken gjerne for *ristetak*. Termen er trolig knyttet til utøverens armbevegelser under utførelsen. Tidligere studier peker på at triolbruk generelt, og ristetak spesielt er et stilelement som kan betraktes som en moteimpuls, og som særlig hardingfeleutøvere la sin elsk på utover 1800-årene. Dette har satt klare spor etter seg i slåtterepertoaret i visse områder av landet (Aksdal, 1993, s. 135; Omholt, 2009, s. 278–280). Alle springarslåtter i min empiri inneholder triolbevegelser, men hvordan de utføres i praksis, er variabelt. Nedenfor vises tre eksempler:



Figur 22. Til venstre: Ristetak med ansats på hver tone i triolen. Deretter eksempler på to andre måter som trioler kan utføres på.

Siden ristetak og trioler oppfattes som helt vesentlig i springarslåttene og springarrytmikken, har jeg valgt å kategorisere noen få ansatsformler som inneholder trioler som likeverdige uavhengig av hvor mange ansatser de består av. Dette vender jeg tilbake til under 5.2.7.

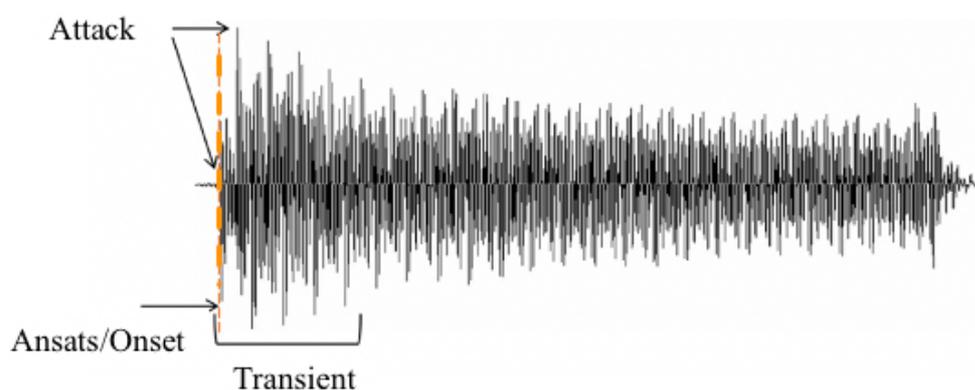
5.2.5 Observasjonsteknikk og ansatsgjenkjenning

Det kan være vanskelig for et utrenet øre å oppfatte ansatser og ansatsmønster i slåttemusikk. For å øke transparensen har jeg derfor forsøkt å etablere et alternativt analytisk hjelpemiddel. Hensikten er å vise andre, som ikke har den relevante musikalske erfaringen, at det jeg skriver om, faktisk har rot i en akustisk virkelighet. Det har også vært et poeng å opprette en kontroll for forskningsbias som kan følge av ensidig eller feilaktig observasjon og refleksjon rundt egen praksis.

Digital lydredigering åpner for muligheten til å manipulere med parameter som hastighet, tonehøyde og støy. Dette er et nyttig verktøy når forskningsobjektet er små, repeterende områder i lyden, for eksempel ansatser. Det kan iblant være en utfordring å finne ut av om det som høres, er skifte av strøkretning eller en melodirytmisk aksentuering på samme strøk. I mange tilfeller har jeg måttet spille motivene selv for å undersøke om ansatsformelen jeg

har notert, kjennes rett. Noen langeleikutøvere har jeg studert spesielt gjennom å stemme om langeleiken både med tanke på det innbyrdes forholdet mellom strengene, og med tanke på intonasjon/plassering av båndene. Slike grep har gjort det enklere å analysere slåtter og plekterføring som ikke brukes av utøvere av i dag. Jeg har også spilt sammen med arkivinnspillinger for å måle min tolkning opp mot originalen. Klapping av ansatsformlene jeg har transkribert, har vist seg å være en rask og effektiv kontrollinstans og dessuten en fin måte å lese eller demonstrere notasjonen på.

Innenfor musikkforskning i dag er ansatsgjenkjenning eller *Onset Detection* en samlebetegnelse for metoder som har til hensikt å automatisk identifisere harmoniske og rytmiske hendelser. Den vanligste måten å lokalisere ansatser på er å la egnet programvare se etter transienter i lydsignalet. Teknisk sett defineres transienten i denne sammenheng som 1) det punkt der en abrupt energiøkning starter (onset/ansats), 2) intervallet mellom minimum og maksimum energiutfoldelse (atak) og 3) den påfølgende relativt brå energireduksjonen (Bello et al., 2005, s. 1–2). I figur 23 vises et eksempel på en transient hentet fra en munnharpeansats.

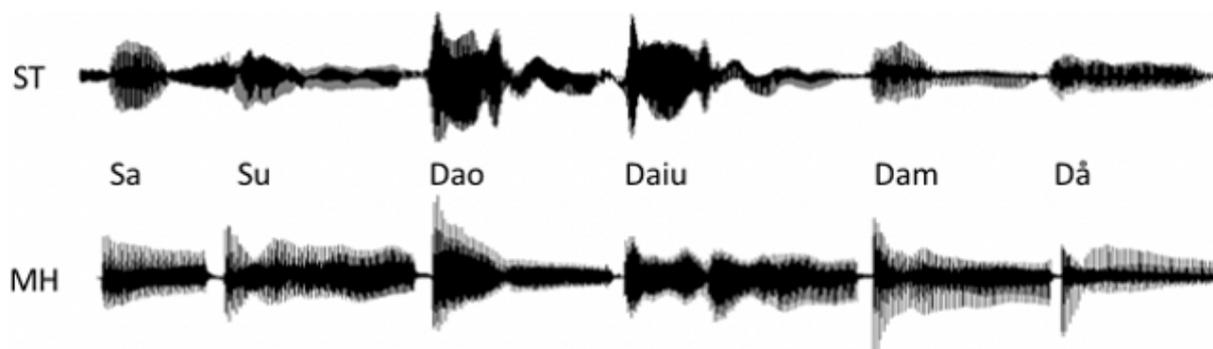


Figur 23. Transient fra munnharpeansats.

Slåttetralling og munnharpe

Som tidligere forklart er det den stadige reaktiveringen av lyden ved hjelp av konsonanter produsert i munnhulen, munnharpefjær, langeleiksnert og felebue som definerer ansatspunktene. Ansatsene skaper abrupte energiforskjeller som det er mulig for programvare å identifisere. Som eksempel vises nedenfor først tralling av «Sa Su-u Dao Daiu Dam Då»,⁵⁹ deretter tilsvarende spilt på munnharpe.

⁵⁹ Gullbrandsdølen: <https://youtu.be/Yy83PDnAiw?t=8>

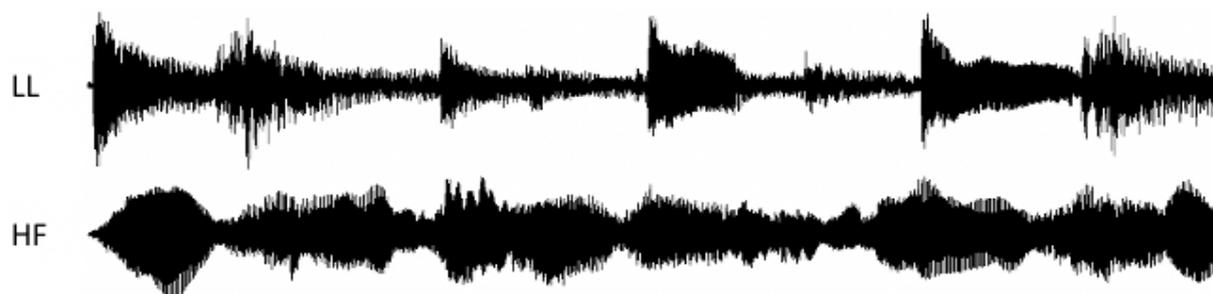


Figur 24. Slåttetralling øverst og munnharpe nederst. Begge spilt inn av meg under ideelle tekniske og akustiske forhold.

Munnharpa (MH) har ingen overhengende resonans utover romklang, og lyden avtar relativt raskt mellom slagene. Disse egenskapene gjør munnharpa ideell med tanke på ansatsgjenkjenning. Når jeg legger til grunn at munnharpefjæra stopper opp et øyeblikk ved reaktivering, er det relativt lett å lese transientenes samsvar med slagene og dermed ansatsrytmikken/formelen. I dette tilfellet behøver jeg ikke be programvaren om mer enn å vise grafikken. Slåttetralling (ST) har heller ingen overhengende resonans, men i motsetning til munnharpa avtar ikke lyden naturlig mellom ansatsene. På tross av denne idiomatiske forskjellen er det som figur 24 viser, likevel relativt enkelt å observere et samsvar mellom grafikken og de abrupte energiøkningene som konsonantene skaper.

Langeleik og hardingfele

Når jeg undersøker «Sa Su-u Dao Daiu Dam Då» spilt på langeleik (LL) og hardingfele (HF), er grafikken vanskeligere å tyde:



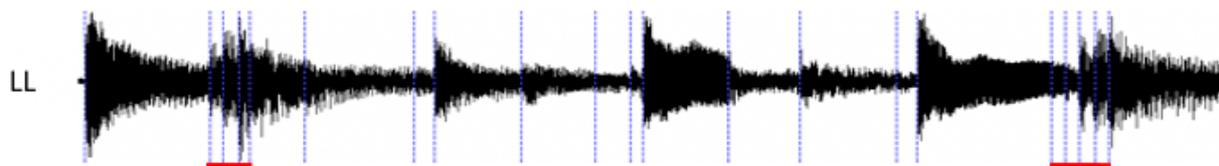
Figur 25. Langeleik (LL) øverst. Hardingfele (HF) nederst. Spilt inn av meg under ideelle tekniske og akustiske forhold.

Melodistrengen på langeleik bremses et lite øyeblikk av snerten før den slippes fri igjen. Som i tilfellet med munnharpa avtar svingningene relativt raskt mellom slagene slik at en stadig reaktivering er nødvendig. Men, langeleikspilleren lar som regel snerten slå over flere strenger samtidig, og dette fører med seg at internt overhengende resonans fra udempede

strenger alltid er til stede. Som beskrevet over er ikke dette tilfellet med munnharpe og tralling. Hardingfelespillere opprettholder på sin side et jevnt lydsignal ved hjelp av buen, og det pågår ingen gradvis lydreduksjon som munner ut i strøkskifte. Som i tilfellet med langeleiken vil det alltid eksistere overhengende resonans fra udempede strenger. Disse forholdene gjør kontrasten mellom minimal og maksimal energi i hver transient mindre tydelig i langeleik og hardingfeleslåttene. Jeg har derfor funnet fram til en metode som hjelper meg videre.

Transient Editing Mode

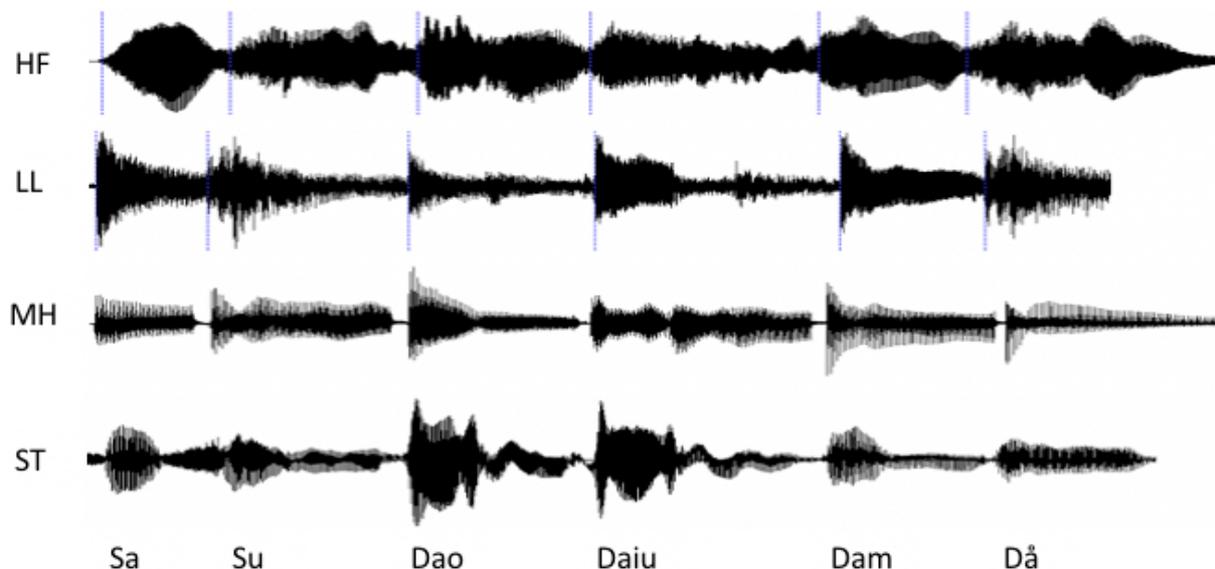
Transient Editing Mode i lydredigeringsprogrammet Logic markerer transienter over et bestemt energinivå over en bestemt periode. Ved å manipulere med terskelverdiene *energi* og *tid* kan mye av det som har å gjøre med melodi og ornamentikk, filtreres bort. Jeg bruker langeleikversjonen av «Sa Su-u Dao Daiu Dam Då» som eksempel. Når jeg ber Logic analysere signalet, plasserer programmet en markør (vertikal blå linje) der det foregår en energijøkning på et eller annet nivå.⁶⁰ Ved første øyekast er det vanskelig å vite hva som har med ansatser å gjøre, og hva som har med andre hendelser å gjøre.



Figur 26. Logic sin analyse av langeleiksignalet (LL)

I dette kontrollerte eksperimentet er det imidlertid enkelt å slå fast at klynger av transienter (markert med rødt) skriver seg fra at snerten rasper over fire og fem strenger om gangen. I slike tilfeller kan jeg gå ut ifra at den markøren som er plassert ved starten av en abrupt energijøkning, treffer selve ansatspunktet. Ved å manipulere med terskelverdiene kan jeg gradvis nærme meg en sannsynlig ansatsstruktur. Samme framgangsmåte har blitt brukt på hardingfele, men det er da strøkskifte som produserer ansatsene. I figuren nedenfor har jeg sammenstilt signalet fra de fire instrumentene. Blå vertikale linjer markerer transienter/ansatspunkter i langeleik og hardingfelegrafikken øverst.

⁶⁰ Figur 26 er komprimert. Grafikken viser markører på steder der det er vanskelig å se om det foregår en energijøkning. Om jeg hadde zoomet inn, ville flere detaljer ha blitt synlige.



Figur 27. Fra toppen; Hardingfele (HF), langeleik (LL), munnharpe (MH) og slåttetralling (ST).

Etter filtrering observerer jeg at transientene i langeleik- og hardingfelesignalet står på de plassene der munnharpefjæra stoppes et øyeblikk av fingerens reaktivering og på konsonantene i tralleordene. Det er rimelig grunn til å anta et sammenfall mellom grafikk og ansatsformler i praksis. Denne metoden stiller mindre krav til leserens slåttekompetanse, og kan være med på å tilføre en mer troverdig belysning av sammenhenger mellom en akustisk virkelighet og opplevd musikalsk virkelighet.

5.2.6 Transkripsjon og visualisering

Lydbølgegrafikkens korrelasjon med tidsaspektet er interessant med tanke på visualisering/formidling. Grafikken sier imidlertid ingen ting om taktstreker, taktslag og hvor mange underdelinger som dekkes av en ansats. Den er derfor ikke egnet når jeg skal gjøre sammenlikninger i et større datamateriale. På den annen side leverer heller ikke konvensjonelle noter det jeg er ute etter. Der markeres varighet ved hjelp av tegnsetting som virker som en barriere mot umiddelbar visuell persepsjon. Dette er bevegende årsaker til at jeg har utviklet alternative representasjonsmåter for ansatsformler.

T.U.B.S

Som nevnt tidligere leser jeg gjerne ansatsformlene ved å klappe dem. Dette overdimensjonerer ansatspunktene i musikken, men viser likefullt de rytmiske fenomener jeg er ute etter å si noe om. Jeg startet med å systematisere ansatspunktene i matriser som kunne leses ved å telle mellomliggende ruter. Dette er ikke nytt innenfor rytmeforskningen. På 1970-tallet utviklet James Koetting og Phillipe Harland tabulatursystemet *Time Unit Box System* (T.U.B.S.) (Grupe, 2005, s. 91). T.U.B.S består av matriser som blir lest fra venstre

mot høyre og kan inneholde én eller flere rader. Alle underdelinger er representert med hver sin rute. Fylte ruter representerer en rytmisk aksentuering. Tomme ruter representerer pause. Nedenfor vises en T.U.B.S.-gjengivelse av tralleeksemplet «Sa Su-u Dao Daiu Dam Då». Ansatser i øverste rad og taktslag i nederste rad.

1	2		4		6			9		11	
●	●		●		●			●		●	
S a	S u	u	Da	u	Da	i	u	Da	m	D å	å

Figur 28. «Sa Su-u Dao Daiu Dam Då» visualisert med T.U.B.S. Ansatser øverst i matrisen og fottramp nederst.

Det er relativt fort gjort å telle seg fram til at trampingen i nedre rad markeres i hver tredje rute. Jeg observerer også at ansatsene i rute 2-4-6 og 9-11-1 i øvre rad kommer med to underdelings mellomrom, noe som viser innslag av to over tre-rytmikk. T.U.B.S. er enkelt og umiddelbart, men når jeg skal sammenlikne strukturer i mange slåtter samtidig, går blikket seg vill i sirkler og ruter. Det er også et bærende prinsipp at slåttetrampingen er regelmessig uansett slåttetype. Den nederste linjen som representerer trampingen i figuren ovenfor, burde derfor ta mindre oppmerksomhet.

Fargetabulatur og varighet

I mine notasjonssystem kobles farger til ansatspunkt og varighet som vist under.



Figur 29. Antall underdelinger som dekkes av en ansats kodet med farger.

I fortsettelsen vil blå ruter kalles envarigheter, røde ruter tovarigheter, gule ruter trevarighet osv. Når jeg setter dette opp i rader som leses fra venstre, lar vertikale streker representere underdelinger og uthevede vertikale streker representere taktslag, vil «Sa Su-u Dao Daiu Dam Då» se slik ut:

Sa	Su u	Da o	Da i u	Da m	Då å						

Figur 30. «Sa Su-u Dao Daiu Dam Då». Ordene kan erstattes med tall eller fjernes. Det er lett å huske at rødt f.eks. alltid representerer 2 underdelinger. Sett den blå verdien inn en annen plass, og øyet vil umiddelbart oppdage endringen.

strøksyklusbegrep, men i stedet for å sette det hele opp i et hierarki med en valgt strøksyklus på toppen (jf. 3.2.4) er denne ene modulen tilstrekkelig.

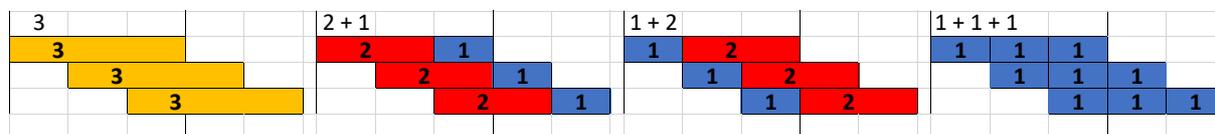
Av tekniske årsaker utviklet fargetabulaturet seg til å bli det primære verktøyet under selve transkripsjonsarbeidet. Tabulaturene lot seg notere raskt og enkelt i Microsoft Excel sammenliknet med den metoden jeg har brukt for å tegne de sirkulære modulene i Word. I presentasjonen av ansatsformler i de følgende kapitlene benyttes derfor i første rekke fargetabulatur. Sirkelrepresentasjonen brukes der jeg mener det er et poeng å peke på ambivalens med tanke på når ansatsformler starter og slutter. Det kreves en del praksiserfaring for å høre hvilke rytmiske strukturer munnhulen, munnharpefjæra, snerten og buen produserer i en slått til enhver tid. Et sekundært mål med utviklingen av disse notasjonsmåtene er derfor å bruke det i pedagogisk hensikt sammen med studenter.

5.2.7 Segmenteringsstrategi

Det styrende prinsipp i arbeidet med å peke ut ansatsformler er observerbar gjentakelse internt i slåttene og/eller på tvers av slåtter og instrument. Som nevnt i kapittel 2 satte Tellef Kvifte søkelyset på strøkfigurer og strøksykluser som utfolder seg over fire taktslag (seks i springar). Jeg mener det er relevant å også se på mindre enheter. Jeg vil i de følgende avsnittene bruke 3/8-gangaren som eksempel. Alle formeleksempler representerer identifiserte funn. Ett unntak er figur 33 der hensikten kun er å vise teoretisk forskyvning av ansatsvarigheter på slagmotivnivå.

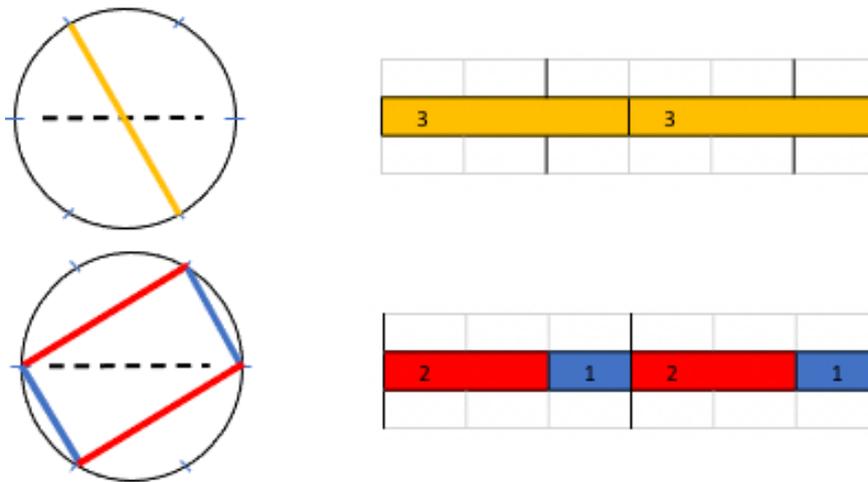
Nivå 1 – Slagmotivet – Ett taktslag

Jeg starter med ansatsstrukturer som folder seg ut i forbindelse med ett helt taktslag. Det første nivået har jeg gitt navnet *slagmotiv*. I 3/8-gangar kan slagmotivet ha ansatsvarigheter på 3, 2+1, 1+2 og 1+1+1. Som vist i figuren nedenfor kan disse tre mulige slagmotivene i teorien være plassert på de tre mulige ansatspunktene i forhold til taktslaget.



Figur 33. Teoretisk mulige slagmotiv i treunderdelt gangar.

I figur 34 under vises to ansatsformler som hver for seg er bygget opp av samme slagmotiv. Det første eksemplet består av en repetert trevarighet som overskrider taktslag. Det andre eksemplet består av varighetene 2+1 som repeteres uten å overskride taktslag.

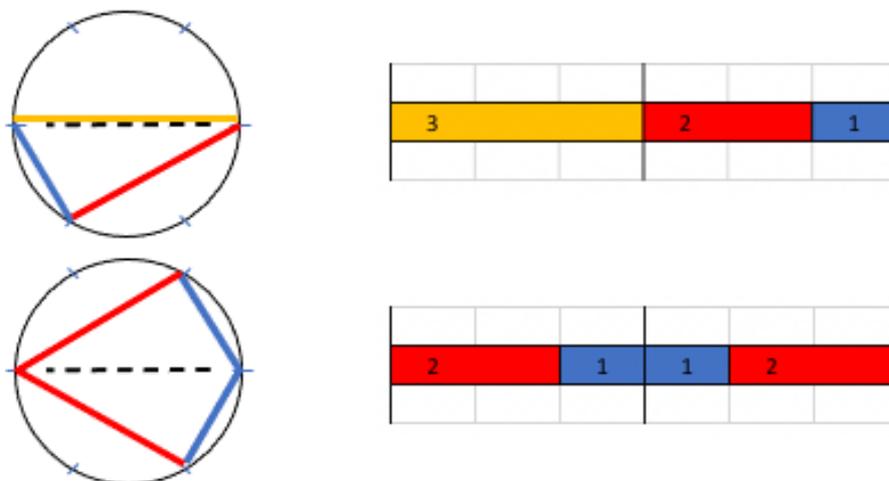


Figur 34. Repetisjon på slagmotivnivå.

Følger vi logikken fra figur 33, kunne slagmotivene ovenfor ha blitt forskjøvet eller plassert på ulike måter i forhold til taktslagene. Dette vil gi helt andre rytmiske uttrykk, og ansatsformlene vil da bli kategorisert med forskjellige navn.

Nivå 2A – Slagmotivkombinasjoner – To taktslag

Den neste enheten jeg har valgt å sette søkelys på, folder seg ut over to taktslag. Jeg skiller mellom to typer ansatsformler på dette nivået, og den første kaller jeg *slagmotivkombinasjoner (SK)*. Her handler det rett og slett om at to ulike slagmotiv er satt sammen (jf. fig. 33). To eksempler vises under (3+2+1 og 2+1+1+2).

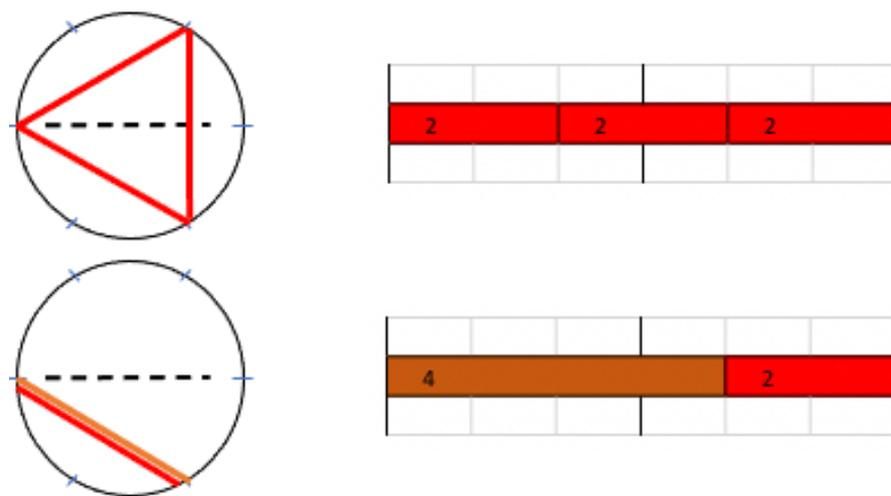


Figur 35. Slagmotivkombinasjoner.

Sammensetninger av slagmotiv utgjør altså slagmotivkombinasjonene. De to eksemplene ovenfor kunne i teorien ha vært forskjøvet i forhold til taktslagene. Jeg finner mange eksempler på dette i empirien.

Nivå 2B - Selvstendige toslagsformler.

Den andre typen ansatsformler som utfolder seg over to taktslag, kaller jeg *selvstendige toslagsformler (ST)*:



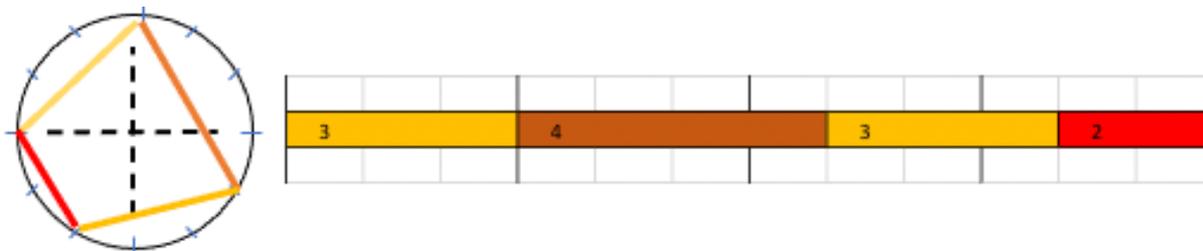
Figur 36. *Selvstendige toslagsformler.*

De to eksemplene er i motsetning til eksemplene i figur 34/35 ikke satt sammen av to slagmotiv. Det øverste eksemplet består av tre tovarigheter (2+2+2) og behøver to hele taktslag før den kan repetere seg selv eller bli avløst av en annen formel. Dette er grunnen til at jeg ser den som en selvstendig toslagsformel. Liknende gjelder det nederste eksemplet. Ansatsformelen består av en firevarighet (brun), og i 3/8-takt er den derfor nødt til å overskride taktslag. Kombinert med en tovarighet behøver også denne to takter før den kan repetere seg selv eller avløses av en annen formel. Jeg kategoriserer den som en selvstendig toslagsformel.

Jeg ser bort i fra ansatsformler som går over tre taktslag. Grunnen til det er at jeg i liten grad finner dem i 3/8-empirien. Det betyr ikke at de ikke finnes, men min erfaring med et langt større materiale forteller meg at det er uvanlig. Dette samsvarer med de funn Per Åsmund Omholt gjorde i forbindelse med sin studie av regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk. Omholt undersøkte et langt større slåttemateriale enn det som ligger til grunn for min undersøkelse, og viste at motiver som går opp over fire takter (som han kaller 2-motiver) i hardingfeleslåttene uansett sjanger, og spesielt i 3/8-materialet, er klart dominerende (Omholt, 2009, s. 172–176).

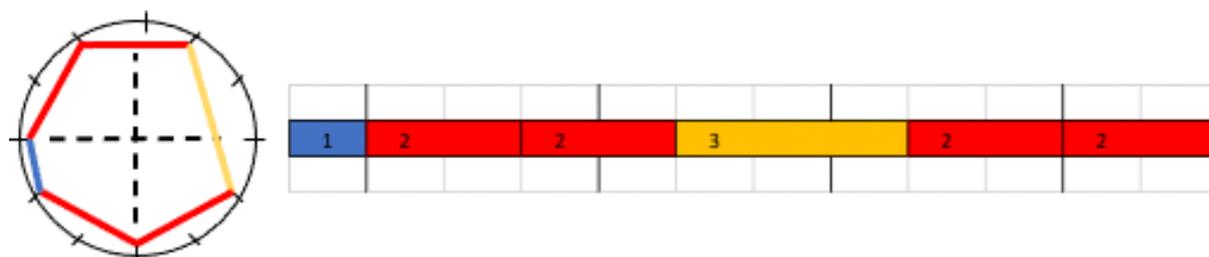
Nivå 3A - Selvstendige fireslagsformler – Fire taktslag

Det tredje nivået er ansatsformler som utfolder seg over fire taktslag. Også på dette nivået skiller jeg mellom to typer ansatsformler, og den første kaller jeg *selvstendige fireslagsformler (SF)*. Det ligger i ordet at denne formeltypen har samme grunnleggende egenskaper som de nå beskrevne selvstendige toslagsformlene. Nedenfor vises et eksempel.



Figur 37. *Selvstendig fireslagsformel.*

Om en ansatsstruktur over fire taktslag i en 3/8-gangar skal kunne deles opp i mindre relevante enheter, må den inneholde elementer som lar seg repetere over tre, seks eller ni underdelinger. Som forklart ser jeg bort i fra ansatsstrukturer som går over tre taktslag (ni underdelinger). Med dette som bakteppe: uansett hvordan jeg setter sammen naboliggende ansatsvarigheter i figur 37 (3+4, 4+3, 3+2, 2+3), får jeg strukturer på sju og fem underdelinger. Dette vil skape et brudd i den rytmiske flyten og vil fungere dårlig i en dansekontekst. Det gir derfor ikke mening å dele opp ansatsformelen ovenfor. Den må spilles ut over fire taktslag før den kan repeteres. Liknende gjelder for det etter hvert kjente eksemplet «Sa Su-u Dao Daiu Dam Dâ».



Figur 38. «Sa Su-u Dao Daiu Dam Dâ», en representant for kategorien *selvstendige fireslagsformler*.

Ansatsformelen over kunne i teorien vært segmentert som et slagmotiv (1+2) kombinert med en treslagsformel (2+3+2+2), men med utgangspunkt i gjentakelse i empirien regner jeg den som en selvstendig fireslagsformel. Sagt på en annen måte dreier det seg her om ansatsformler som det i min sammenheng ikke gir mening å dele opp i mindre enheter. De utgjør signifikante strukturer som jeg finner igjen på tvers av slåtter og instrumenter.

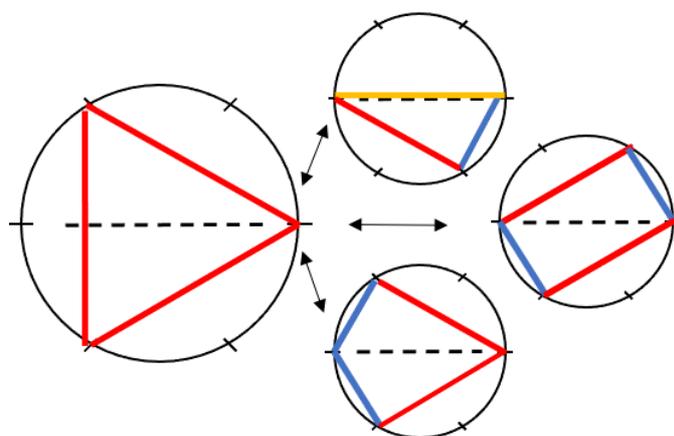
Nivå 3B - Kombinasjonsformler

Kombinasjonsformler kjennetegnes ved at de repeteres i materialet etter fire taktslag, og at de kan sees som sammensatt av elementer som nå er beskrevet som 1) ulike slagmotiv eller 2) slagmotiv og selvstendige toslagsformler eller 3) to selvstendige toslagsformler:

Slagmotiv 1		Slagmotiv 2		Slagmotiv 3		Slagmotiv 2	
1	2	2	1	3	2	1	
Selvstendig toslagsformel 1				Slagmotiv 2		Slagmotiv 1	
2	2	2	2	2	1	1	2
Selvstendig toslagsformel 1				Selvstendig toslagsformel 2			
2	2	2	4				2

Figur 39. Kombinasjonsformler.

En annen måte å vise de samme kombinasjonsformlene på er å knytte dem sammen i endene til sirkulære moduler. Omfanget kan med denne metoden reduseres, og ambivalensen med tanke på startpunkt underordnes. I figuren nedenfor vises tre kombinasjonsformler der alle inneholder den selvstendige toslagsformelen 2+2+2 til venstre.



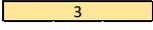
Figur 40. Kombinasjonsformler som sirkulære moduler.

Som vi ser, kan kombinasjonsformlene alltid analyseres som sammensetninger av slagmotiv og/eller selvstendige toslagsformler. Av den grunn har jeg valgt å legge mindre vekt på kombinasjonsformler i forbindelse med presentasjonen av resultater i neste kapittel. Dette grepet reduserer antall unike formler, samtidig som det øker kontaktpunktene mellom slåtter i empirien.

Ansatsformler som overskrider 4 takter, forekommer, men disse ser jeg helt bort i fra. I de aller fleste tilfeller er de satt sammen av de enhetene som nå er beskrevet. Kort oppsummert fokuserer jeg på slagmotivkombinasjoner (SK), selvstendige toslagsformler (ST) og selvstendige fireslagsformler (SF). Forkortelsene suppleres med siffer.

Slagmotivkombinasjoner er f.eks. i 3/8-takt nummerert fra SK1 til SK17 (jf. appendiks 1).

Springar – Trioler og ristetak

Trioler er et viktig stilelement i springar på tvers av instrumentene, men de blir utført på flere måter. For at triolbevegelser ikke skulle bli usynlige i kjølvannet av transkripsjonsarbeidet, valgte jeg å markere dem som følger: 1) , sammenhengende envarigheter (ristetak), 2) , delt mellom to ansatser med svakere fargemetning eller 3) , bundet sammen på en ansats med svakere fargemetning. Det kan i visse tilfeller være grunn til å vurdere at trioler, uansett hvor mange ansatser de består av, bør studeres under samme kategori. Under vises tre utgaver av en typisk avslutningsfrase inkludert fargetabulatur:

Is	H1	H2							
									
			1	1	1	3	2	1	

Is	H1	H2							
									
			2	1	3	2	1		

Is	H1	H2							
									
			3	3	2	1			

Figur 41. Tre ulike ansatsformler?

Øverst vises hvordan det typisk vil bli utført på hardingfele (ristetak) og iblant med tralleinstrumentet. Det neste eksemplet gjøres i det undersøkte materialet på hardingfele, slåttetralling og i noen få tilfeller på langeleik. Det siste eksemplet blir gjort på alle fire instrumenter.⁶² Utfordringen har vært at om jeg forholder meg kun til ansatsstrukturen, vil eksemplene to og tre bli kategorisert sammen med andre formler uten triolbevegelser. Når

⁶² Disse observasjonene vil jeg i kapittel 7 se i lys av det jeg har kalt *ansatssensitivitet* og *todeling*.

jeg løfter blikket for å studere resultatene på tvers av slåtter og instrumenter, forsvinner da, slik jeg tolker det, et betydningsfullt slektskap. I noen få tilfeller der jeg finner en triolbevegelse, har jeg derfor valgt å markere triolen med:  uavhengig av hvor mange ansatser den består av. De tre eksemplene fra figur 41 blir da seende slik ut:

Is	H1	H2	
3	3	2	1

Figur 42. Ansatsformel med triol.

Jeg mener at dette grepet øker relevante kontaktpunkter mellom instrumentene og slåttene. Det er kun i appendiks 3 at denne notasjonen kommer til syne.

5.3 Metodeutvikling 2 – Tolkning og kontekstualisering av analyseresultater

I den siste delen av avhandlingen (kap. 7 og 8) løfter jeg blikket og drøfter analyseresultatene – inkludert likheter og forskjeller på tvers av instrumentene – i lys av hvilke kår ansatsformlene i slåttemusikken har utviklet seg under. Nedenfor presenteres den analytiske fremgangsmåten for denne diskusjonen rundt faktorer som kan ha innflytelse på ansatspraksis. Basert på de teoretiske perspektivene som ble presentert i kapittel 4, har jeg identifisert to analytiske nivåer: Formative prosesser i skjæringspunktet mellom instrumentet og kroppen, og formative prosesser som kan knyttes til kontekstuelle forhold rundt instrumentene, utøverne og musikkmiljøet.

5.3.1 Formative mekanismer - Kroppen og instrumentet

I kapittel 4 diskuterte jeg hvordan samhandling mellom kroppen og instrumentet kan være en formativ forbindelse. Med dette som utgangspunkt har jeg undersøkt egenskaper som kan tenkes å påvirke de ulike instrumentenes opplevde handlingsmuligheter eller «affordances», og som derfor kan øve innflytelse på ansatspraksis. Kategoriene er også utviklet med tanke på å muliggjøre sammenlikning på tvers av instrumentene i undersøkelsen.

I boka «Instrument and the Electronic Age» (Kvifte, 1988) presenterer Tellef Kvifte en detaljert og instrumentoverskridende metode for å beskrive spilleteknikk og hvordan

instrumenter virker. Kvifte ser bort i fra tidligere klassifikasjonskriterier.⁶³ Han setter i stedet søkelyset på instrumentet som en fusjon mellom teknologi og biologi. Dette resonnerer med James Gibsons tanker om at essensielle egenskaper og kunnskaper ikke bor aktivt i gjenstandene vi omgir oss med, men at de oppstår når gjenstanden plukkes opp og blir en forlengelse av kroppen (Gibson, 1979). Under det Kvifte kaller instrumentkontrollen, inngår kontrollorganer som er responsive for kontrollhandlinger. For en pianist er tangentene ett kontrollorgan, mens en av kontrollhandlingene er armen, hånda og fingerens bevegelse i tilknytning til tangentene. For munnharpespilleren er tunga et kontrollorgan for tonehøyde og klang, samtidig som den utfører selve kontrollhandlingen. Denne innfallsvinkelen og denne typen begrepsapparat åpner opp for relevant sammenlikning på tvers av instrumenter.

Med inspirasjon i Tellef Kvifte og dels John Baily sine konsepter om spilleteknikk og instrumentkontroll (Baily, 1977, 1995; Kvifte, 1988) har jeg utviklet og identifisert seks egenskaper som kan tenkes å ha innflytelse på ansatspraksis. Noen heller mer mot egenskaper ved kontrollhandlingen, og noen mer mot egenskaper ved kontrollorganet. Begge får relevans først når instrumentet kobles sammen med kroppen og tas i bruk og faller slik inn under «affordance»-begrepet som ble diskutert i kapittel 4. Nedenfor følger en kort presentasjon.

Ansatssensitivitet

Ansatssensitivitet handler om hva som skal til for å produsere en ansats på et instrument, hvor omfattende bevegelsen som skal til er, og hvor raskt den lar seg repetere. Å spille på basspedalene på et kirkeorgel krever relativt store bevegelser. Å spille hvirvler på en skarptromme krever relativt små bevegelser.

Toneforfall

Toneforfall handler om hvordan lyd fra akustiske instrumenter opphører. Det kan grovt skilles mellom instrumenter der tonen dør gradvis ut etter ansats, og instrumenter der tonen opprettholdes med samme energi for så å dø relativt brått. En felebue kan opprettholde en stabil tone fram til det ikke er mer bue igjen. Tonen fra ei munnharpe dør gradvis og relativt raskt ut etter ansats.

Kinestetisk topografi

Med kinestetisk topografi mener jeg de mulighetene den som spiller, har til å orientere seg på instrumentet ved hjelp av fingre, hender, armer, munnen, tunga, føttene etc. uten at

⁶³ Tanker og systemer utviklet gjennom arbeidene til blant andre Francis Galpin, Victor Mahillon, Eric Hornbostel og Curt Sachs (Galpin, 1910; Hornbostel & Sachs, 1914; Mahillon, 1893).

intensjonen er direkte koblet til melodi eller ansatser. Fordi en gitarhals korer mot sargen har en erfaren gitarist alltid en følelse av hvor på halsen hånda er, uten at hen behøver å bruke blikket.

Visuell informasjon

Visuell informasjon handler om hvilken rolle synet spiller for instrumentkontrollen og er nært knyttet til kinestetisk topografi. For en munnharpespiller er visuell informasjon bort imot irrelevant. For en hakkebrettspiller er den derimot helt vesentlig.

Todeling

Todeling har å gjøre med at idiomatiske egenskaper ved instrumenter kan knytte den som spiller, til todelte bevegelsesmønstre. En fiolinbue må f.eks. føres fram og tilbake før bevegelsen kan repeteres. Det samme gjelder for en shaker, men ikke for blokkfløyte.

Toneorganisering og domenevekslere

Toneorganiseringen på et instrument kan være lineær, ved at meloditonene er spredt ut over én streng som på en langeleik, eller den kan være lagdelt som på ei hardingfele ved at meloditonene er organisert utover flere strenger.⁶⁴ Tellef Kvifte løfter fokuset ved å ta i bruk enkeltdomene og multidomene på samme fenomen. Dette forenkler sammenlikning av for eksempel piano og trompet. På instrumenter med flere domener brukes domenevekslere. På et lagdelt strengeinstrument kan dette vært et plekter, på et blåseinstrument med flere domener kan det være blåsestyrke. Jeg skiller i tillegg mellom svak toneorganisering (stor avstand mellom tonene) og sterk toneorganisering (liten avstand mellom tonene).

Disse seks egenskapene er generelle og kan belyse bruken av de fleste instrumenter. I denne undersøkelsen er det relevant å se egenskapene i sammenheng med 1) rytmiske handlingsmuligheter de involverte instrumentene kan tenkes å tilby uavhengig av sjanger og tradisjon, 2) rytmiske handlingsmuligheter instrumentene kan tenkes å tilby når slåttemusikk legges til grunn, og 3) rytmiske handlingsmuligheter som faktisk utnyttes på de fire instrumentene med forankring i de konkrete ansatsanalysene.

5.3.2 Formative mekanismer – Kontekstuelle faktorer

For å kunne kaste lys over hva slags virkning fenomenene man studerer kan ha hatt i bestemte systemer, er det et vesentlig poeng å kartlegge og forsøke å forstå hva slags

⁶⁴ John Baily brukte begrepene *linear-* og *tiered array*, når han studerte spilleteknikk på dutar i Herat, Afghanistan.

sammenhenger eller kontekster fenomenene har inngått, og inngår i (Andresen, 2015). Det andre analytiske nivået setter derfor søkelys på formative kontekstuelle faktorer i form av sentrale aktører og institusjoner, kulturelle strømninger og instrumentteknologisk utvikling. Omfanget av avhandlingen – hvor en vesentlig del av forskningen består av metodeutvikling og analyser av ansatsstrukturer i et omfattende slåttemateriale – gir ikke rom for en dybdestudie på dette feltet. Her har jeg derfor valgt å fokusere særlig på langeleiken. De viktigste grunnene til dette er at langeleikempirien ser ut til å skille seg ut med tanke på ansatspraksis, og at instrumentet og dets historie har noen klart observerbare utviklingstrekk knyttet til teknologisk endring. I hovedfagsavhandlingen «Spilleteknikk på munnharpe mellom 1937 og 1990» gjorde jeg rede for munnharpas teknologiske og musikalske revolusjon i Norge, først på 1960-tallet og senere på 1990-tallet. Denne historien ser ut til å ha flere likhetstrekk med langeleikhistorien og vil fungere som et referansegrunnlag.

Framgangsmåten for denne delen av studien er todelt. Jeg har tolket langeleikempirien før og etter den relativt brå moderniseringen og standardisering av instrumentet etter 1870 i lys av fire instrumentkonfigurasjoner⁶⁵ det finnes belegg for. Resultatene av dette tolkningsarbeidet blir fortløpende sett i lys av historiske forhold med relevans for temaet.

Kildematerialet består her av dagbøker og innberetninger fra innsamlingsreiser, fotografier, tekniske tegninger, bygdebøker, notemanuskripter og intervjuer med utøvere, samt mer generell samfunnsvitenskapelig forskning der opplysnings- og utdanningsreformer står sentralt. Når perspektivet løftes, er litteraturen omfattende. Opplysningstid og nasjonalromantikk er felles vestlig tankegods med utspring i miljøer og hendelser utenfor Norges grenser. Dette representerer krefter som trolig har hatt vesentlig innflytelse på utviklingen og utformingen av det vi i dag kaller norsk folkemusikk (Apeland, 1998; Herresthal, 1993; Hodne, 2002). Utdanningsrevolusjonen er en global bevegelse som fortsatt pågår. Denne kom for alvor i gang i Norge ved midten av 1800-tallet med opprettelsen av et tretrinns utdanningssystem (Jarning & Thune, 2023). Utdanningsrevolusjonen har gradvis endret vår kollektive oppfattelse og vurderingen av akademisk teoretisk kunnskap framfor praktisk håndbåren kunnskap (Baker, 2014). Denne dreiningen kan, sammen med annen empiri, være med på å kaste lys over både moderniseringen av instrumentene og musikalsk utvikling. For å få en bedre forståelse av forskning og litteratur som politisk og filosofisk kontekstualiserer norske forhold, har jeg forsøkt å ha et halvt øye til det internasjonale (Godfrey-Smith, 2003; Hobsbawm & Ranger, 2010). Videre har jeg studert eldre og nyere forskning på norsk folkemusikk og forskning på musikk i andre kulturer der jeg mener

⁶⁵ Med instrumentkonfigurasjoner menes instrumentet størrelse, tonerekke (diatonikk/ikke-diatonikk), punktapo eller ikke, et totale antall strenger, antall pyramidestrenger og instrumentets stemming.

utvikling av instrumenter og musikk gir grunnlag for sammenlikning (Baily, 1976; Bates, 2012).

Det analytiske arbeidet har så bestått av en krysslesning og syntetisering av kildene. Nye koblinger av data har blitt tolket og gjengitt, og jeg argumenterer for sammenhenger som ikke tidligere har blitt sett eller diskutert. Dette arbeidet har resultert i nye innsikter som kan være med på å belyse hvordan bevegelser på ansatsformelnivå kan sees i sammenheng med større strukturelle endringer.

Det aller meste av kildematerialet, i form av litteratur, forskning, lyd og bilde, har jeg funnet i digitale biblioteker og samlinger. Tekster og dokumenter har blitt samlet og systematisert i programmet Zotero. Musikken har blitt lagret, behandlet og systematisert i programmene iTunes, Logic Pro og Microsoft Excel. Fysiske instrumenter har blitt studert ved Valdres folkemuseums utstilling «Langeleiken - Heile Noregs instrument».

6 Ansatspraksis - Analyseresultater

I dette kapitlet skal jeg presentere resultater basert på metodene som ble beskrevet i forrige kapittel. Kapitlet har tre deler. Hver del tar for seg slåtteanalysene etter kronologien 3/8-slåtter, 2/8-slåtter og springar. Jeg går noe mer detaljert til verks i forbindelse med 3/8-slåttene. Hensikten er å få fram hvordan resultater har kommet til syne gjennom å stegvis filtrere bort data med forankring i forskningsspørsmålene. Analysemetoden er lik uansett slåttetype, og en del poenger og forklaringer behøver ikke repeteres. En noe enklere framstilling av resultater følger derfor i 6.2 og 6.3. Kapitlet rundes av med en oppsummering av resultater på tvers av instrumenter og slåttesjanger.

6.1 Slåtter i 3/8-takt

Som jeg gjorde rede for i kapittel 5, analyserer jeg alle slåtter med et bestemt antall ansatspunkter per taktslag. Ansatsvarigheter fra 1 til 6 er kodet med farger:

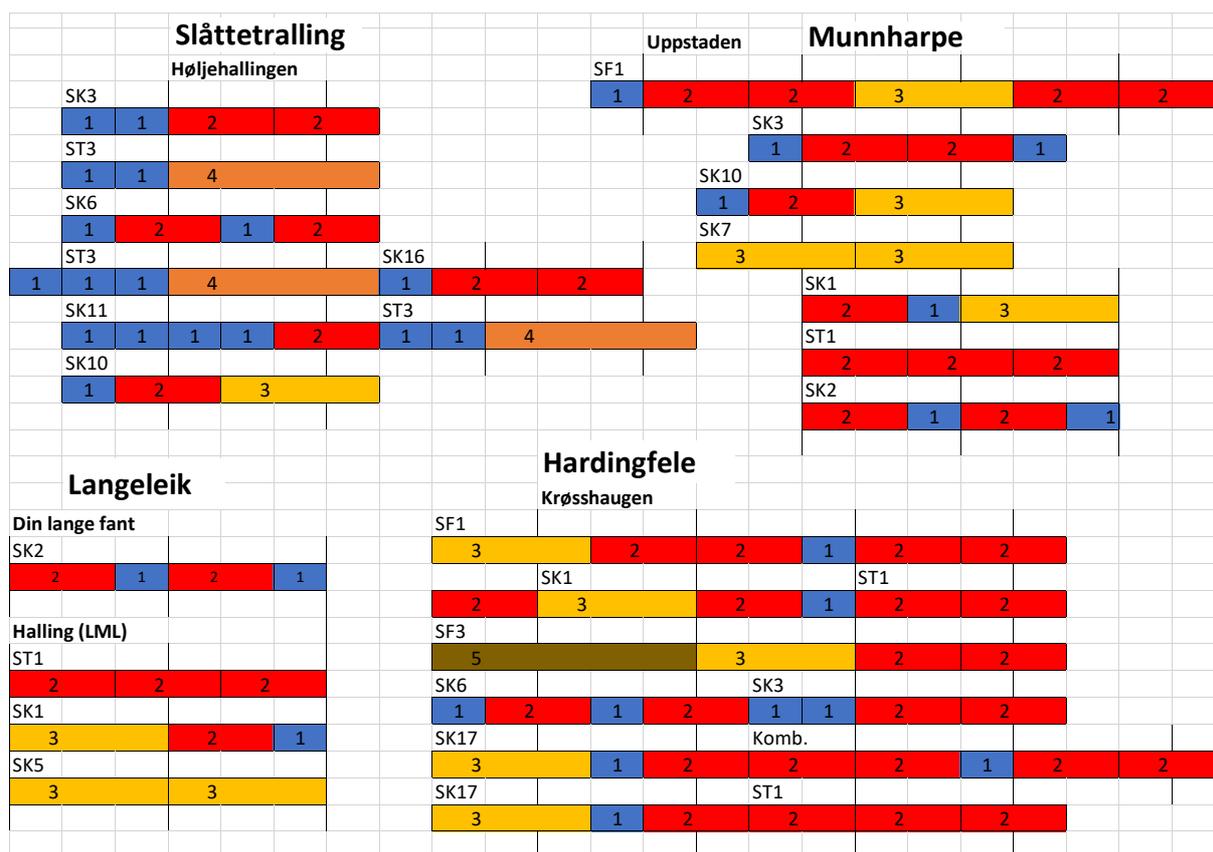


Figur 43. Ansatsvarigheter kodet med farger.

Fundamentalt definerer jeg tre typer ansatsformler: Slagmotivkombinasjoner, selvstendige toslagsformler og selvstendige fireslagsformler (jf. 5.2.7). Alle registrerte formler kan finnes igjen i appendiks 1, 2 og 3.

6.1.1 Ansatsvarigheter

I figur 44 nedenfor vises eksempel på ansatsanalyser av fem 3/8-slåtter (i fortsettelsen kalt oversiktsbildet). Én for tralling, én for munnharpe, én for hardingfele og to for langeleik. Grunnen til at jeg har tatt med to langeleikslåtter, er at empirien som knytter seg til dette instrumentet, framstår som delt med tanke på forskningsspørsmålene. Jeg har derfor valgt å la de to slåttene eksemplifisere hver sin del. Det samme gjelder for presentasjonen av 2/8-analysene og springaranalysene. Hensikten med de fem eksemplene er kun å vise leseren hvordan slåtteanalysene ser ut, og dessuten hvordan fargekodingen på en enkel måte kan framkalle strukturer i et større materiale. Eksemplene vil fungere som en referanse når jeg følger opp med å kommentere overordnede trekk i empirien. De horisontale linjene representerer hver sin ansatsformel.



Figur 44. Eksempler fra analyse materialet som består av 68 3/8-slåtter. Hver linje representerer registrerte ansatsformler, enten som kombinasjoner av slagmotiver (SK) og selvstendige toslagsformler (ST), eller som selvstendige fireslagsformler (SF). LML = Ludvig M. Lindeman sin transkripsjon.

Fargekodingen gjør det enkelt å se at ansatsformlene i de fem slåttene ovenfor er dominert av tovarigheter (rød). Deretter følger envarigheter (blå) og trevarigheter (gul). Tralleslåttens øverst til venstre i oversiktsbildet gir et eksempel på at ansatsformler i 3/8-slåttene også kan inneholde lengre varigheter, i dette tilfellet firevarigheter (brun), men jeg finner lite av det i min empiri.

I søylediagrammet nedenfor vises en fordeling av ansatsvarigheter i alle registrerte ansatsformler i 3/8-empirien instrument for instrument: Slåttetralling (ST), munnharpe (MH), langeleik (LL) og hardingele (HF). Som eksempel representerer ST-søylene sammenlagt 100 % av alle registrerte varigheter i formler knyttet til slåttetralling.

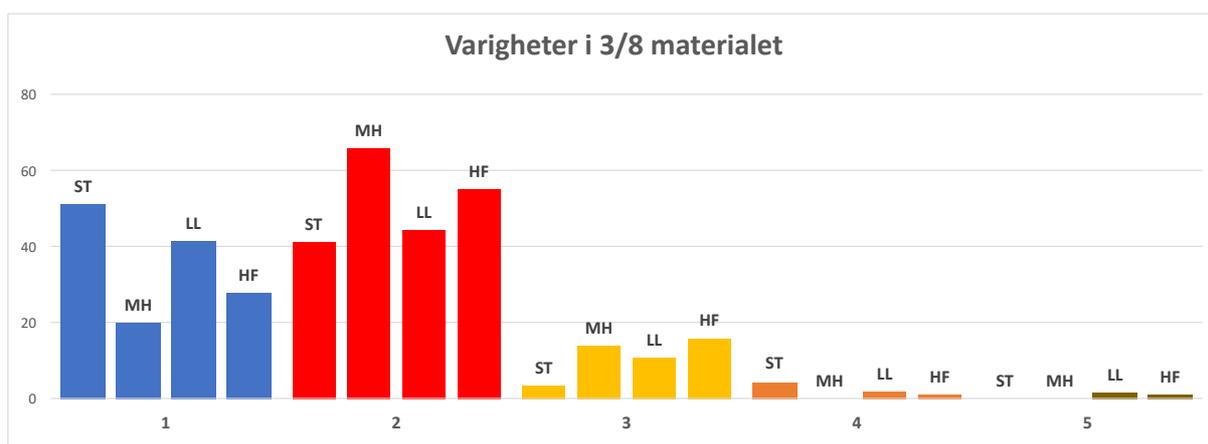


Diagram 4. Diagrammet viser alle varigheter i registrerte ansatsformler på de fire instrumentene. Alle ST-søylene sammenlagt utgjør eksempelvis 100% av varigheter registrert ansatsformler i slåttetrallingsmaterialet. Y-aksens verdier = prosent. X-aksens verdier = ansatsvarigheter 1 – 5.

I prioritert rekkefølge ser vi at tovarigheter (rød), envarigheter (blå) og trevarigheter (gul) er registrert relativt mye oftere enn firevarigheter (brun) og femvarigheter (oliven). De to sistnevnte er ikke registrert på alle instrumentene. Denne visualiseringen av det totale 3/8-materialet samsvarer godt med de fem analyseeksemplene i oversiktsbildet.

Envarigheter

Når jeg ser søylene i diagrammet relativt i forhold til hverandre, instrument for instrument, framgår det at jeg har registrert klart flest envarigheter i tralleslåttene (blå). Analysene viser også at tralleslåttene inneholder ansatsformler der envarigheter forekommer i lenker (opptil 7 om gangen). Dette belyser utslaget i diagram 4 og eksemplifiseres med «Høljehallingen» øverst til venstre i oversiktsbildet. De fleste hardingfeleslåttene inneholder både enkeltstående og lenkede envarigheter, men aldri mer enn tre om gangen. Når det gjelder langeleik og munnharpe viser empirien enkeltstående envarigheter, men sjelden sammenhengende. Det at langeleiken har stort utslag på envarigheter, må sees i sammenheng med at de fleste langeleikslåttene i denne taktarten består av kun en ansatsformel som er bygd opp av vekselvis to- og envarigheter. I mange av slåttene repeteres denne konsekvent. Dette er årsaken til det tilnærmet identiske utslaget på tovarigheter (rød) og er noe jeg vil vende tilbake til lengre ned. At munnharpa har det laveste utslaget på envarigheter, resonnerer med min egen praksiserfaring. Det er både fysisk vanskelig og rytmisk utfordrende å spille sammenhengende envarigheter med konvensjonell norsk munnharpeteknikk. Med langeleik er det derimot ikke spesielt komplisert å lenke envarigheter sammen i 3/8-takt med plekteret (snerten). Her er det altså liten resonans mellom funn i empirien og min egen praksiserfaring. Disse observasjonene antyder et skille mellom instrumentene som senere i avhandlingen vil bli knyttet opp mot andre kontekstuelle faktorer.

Tovarigheter

Søylediagrammet viser at tovarigheter (rød) dominerer 3/8-materialet, og jeg finner at ansatsene er plassert på alle tre mulige ansatspunkt i forhold til taktslagene (jf. oversiktsbildet). Jeg observerer at samtlige slårer med tralling, munnharpe og hardingfele er preget av to over tre-rytmikk ved at de alle har innslag av sammenhengende tovarigheter.⁶⁶ Langeleikmaterialet viser i motsetning totalt sett en mye lavere forekomst av lenkede tovarigheter og følgelig to over tre-rytmikk. Når jeg imidlertid ser kun på transkripsjonene som ble gjort av Lindeman og Olsen mellom 1848 og 1871, dukker to over tre-rytmikken opp. Disse er representert nede til venstre ved eksemplet «Halling (LML)» i oversiktsbildet. Eksemplet «Din lange fant» i samme figur viser den ansatskombinasjonen mange langekeikslårer i 3/8-takt består av.

Trevarigheter

Trevarigheter (gul) plasseres i all hovedsak på taktslaget eller på det første ansatspunktet etter taktslaget (jf. oversiktsbildet). Bare én slått er registrert med en trevarighet plassert på det siste mulige ansatspunktet rett før taktslaget . Generelt registrerer jeg sammenhengende trevarigheter på tvers av instrumentene, men det er bare i noen få hardingfeleslårer jeg finner lengre rekker. I slike tilfeller er ansatsene alltid plassert på taktslaget.

Firevarigheter

Ansatsvarigheter på fire underdelinger (brun) er registrert noen få ganger i materialet og da hovedsakelig i forbindelse med slåttetralling. Når de forekommer, er ansatsen plassert på taktslaget. Det er verdt å bemerke at jeg finner firevarigheter i langeleikrepertoaret til Arthur Vibeto (1906–1971) fra Holla i Telemark. Vibeto viser stor variasjon i denne taktarten, og jeg finner en, to, tre, fire og fem-varigheter.

6.1.2 Ansatsformler

Jeg har funnet det hensiktsmessig å diskutere ansatsformlene ut ifra tre kategorier. Eksempler til høyre:

Ikke-overskridende formler (blått, diagram 5 under), viser til formler der ingen ansatsvarigheter overskrider taktslag.

	2	1	3		

⁶⁶ Ansatsformel med to over tre-rytmikk: <https://youtu.be/-m4yHJjGvpw?t=317>

Overskridende formler (lilla, diagram 5), viser til at minst en ansatsvarighet overskrider taktslag.

1	2	1	2		

To over tre-formler (rødt, diagram 5) viser til at formelen har innslag av «to over tre-rytmikk» ved at minst to tovarigheter henger sammen.

2	2	2			

Diagrammet nedenfor viser totalt 28 identifiserte ansatsformler i 3/8-empirien på tvers av de fire instrumentene. Hver formel er representert med søyler som viser relativ forekomst formlene imellom. 17 Slagmotivkombinasjoner (SK1-15), 3 selvstendige toslagsformler (ST1-3) og 8 selvstendige fireslagsformler (SF1-8).

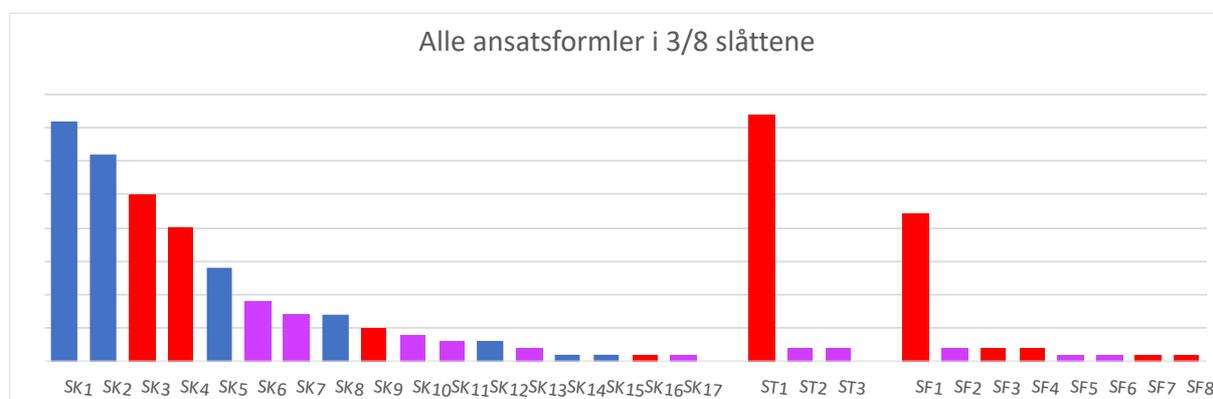


Diagram 5. Slagmotivkombinasjoner (SK), selvstendige toslagsformler (ST) og selvstendige fireslagsformler (SF). Blått = Ikke-overskridende formler. Rødt = to over tre-formler. Lilla = overskridende formler.

Som vi ser, er noen ansatsformler registrert langt flere ganger enn andre. Siden jeg undersøker ansatspraksis på tvers av instrumenter, kan jeg starte med å plukke vekk alle formler som er tilknyttet kun ett instrument. De fleste formler med lav forekomst i materialet går da ut (SK12 til 17. ST2 og 3. SF2 til 8) og jeg finner at 13 ansatsformler er registrert på minst to instrumenter.

Andre filtrering

Når jeg hever terskelen til flere funn per formel, nærmer jeg meg et utvalg som går igjen i 3/8-empirien (jf. appendiks 1). Hver søyle i diagrammet under representerer en navngitt ansatsformel og er delt i to, tre, fire eller fem⁶⁷ med fargekode for de ulike instrumentene.

⁶⁷ Fem fordi langeleiknoter er en egen kategori i forbindelse med 3/8-slåttene.

Søyleetikettene indikerer hvor mange prosent av slåttene formelen er funnet i på det aktuelle instrumentet. Som eksempel inneholder alle munnharpeslåttene slagmotivkombinasjonene SK1 og den selvstendige toslagsformelen ST1 (Brun, 100%).

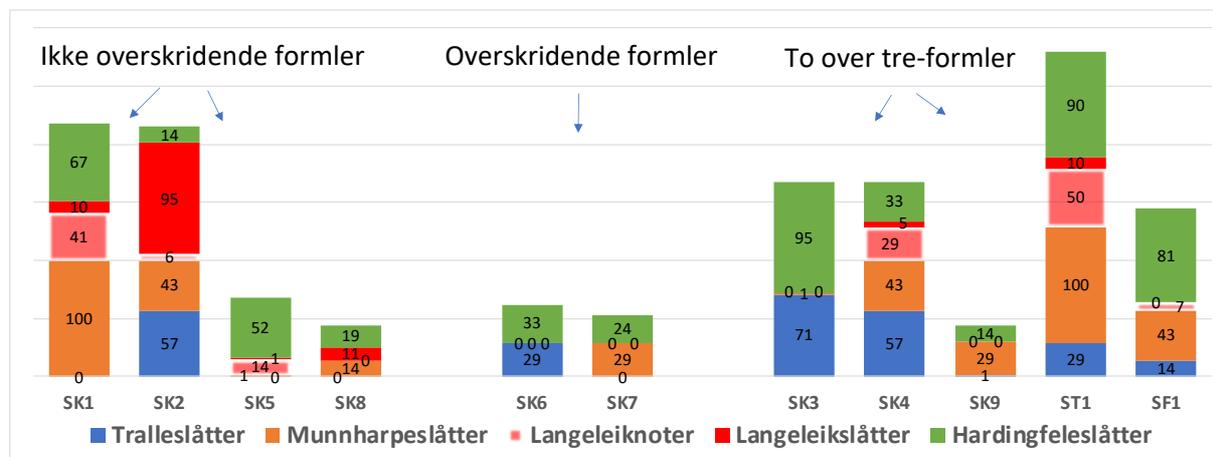


Diagram 6. Ansatsformler funnet relativt mange ganger på minst to instrumenter i 3/8-empirien. Se appendiks 1.

Diagram 6 viser at jeg har gjort signifikante funn av ikke-overskridende, overskridende og to over tre-formler i hardingfele, slåttetralling og munnharpe. Dette står i kontrast til funnene i langeleikempirien. Jeg har analysert flest langeleikinnspillinger, likevel vises en betydelig vekt på ikke-overskridende formler, og SK2 til venstre i diagrammet peker seg ut. Jeg finner ingen overskridende formler (SK 6 og 7) og få treff på to over tre-formler. Når jeg tar Lindeman og Olsens transkripsjoner med i betraktningen (lyserødt i diagrammet), observeres det at forekomsten av to over tre-formler stiger betraktelig (SK4 og ST1).⁶⁸

Tredje filtrering

Nedenfor vises ni ansatsformler. Terskelen er nå satt til at de må være registrert på minst 3 instrumenter.

⁶⁸ Hortense Panum transkriberte ingen 3/8 slåtter under sine reiser i Valdres i 1916/17.

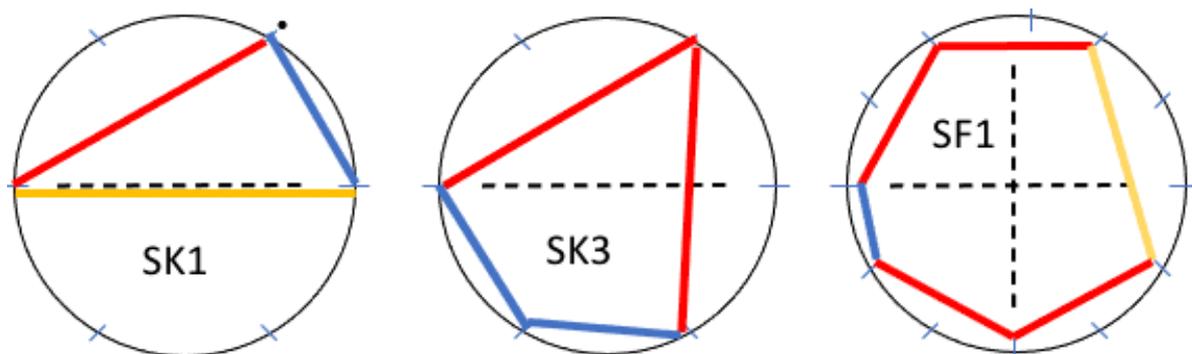
Ikke overskridende formler					To over tre-formler							
SK1	2	1	3	MH/LL/HF	SK3	2	2	1	1	ST/MH/HF		
SK2	2	1	2	1	ST/MH/LL/HF	SK4	1	2	2	1	ST/MH/LL/HF	
SK5	3		3	MH/LL/HF	SK9	1	1	2	2	ST/MH/HF		
SK8	1	2	1	2	MH/LL/HF	ST1	2	2	2	ST/MH/LL/HF		
					SF1	1	2	2	3	2	2	ST/MH/LL/HF

Figur 45. Ansatsformler i 3/8-slåttene delt mellom tre og fire instrumenter. Se appendiks 1.

Etter denne filtreringen forsvant de ikke-overskridende formlene SK6 og 7 fra utvalget. Disse er registrert flere ganger i empirien enn SK8 som fortsatt er med. Grunnene er, som vi kan se i diagram 6, at SK6 og 7 kun er funnet på kombinasjoner av slåttetrilling/hardingfele og munnharpe/hardingfele.

Alternative startpunkt

I metodekapitlet ble det gjort rede for en ambivalens med tanke på hvor en ansatsformel starter og slutter når jeg møter den midt inne i en slått. Sirkelrepresentasjon gir et bedre inntrykk av denne ambivalensen enn fargetabulaturene som må leses fra venstre mot høyre. Nedenfor vises tre av de ni ansatsformlene fra oversiktsbildet, som er funnet på minst tre instrumenter. Den eneste alternative startplassen som jeg ikke har registrert, har jeg satt en svart prikk over (SK1). På samme måte som i tabulaturene representerer fargene ansatsvarigheter. Tverrgående streker i sirkelens ytterkant representerer underdelinger. De stiplede linjene representerer taktslag. Sirklene leses i klokkeretning.



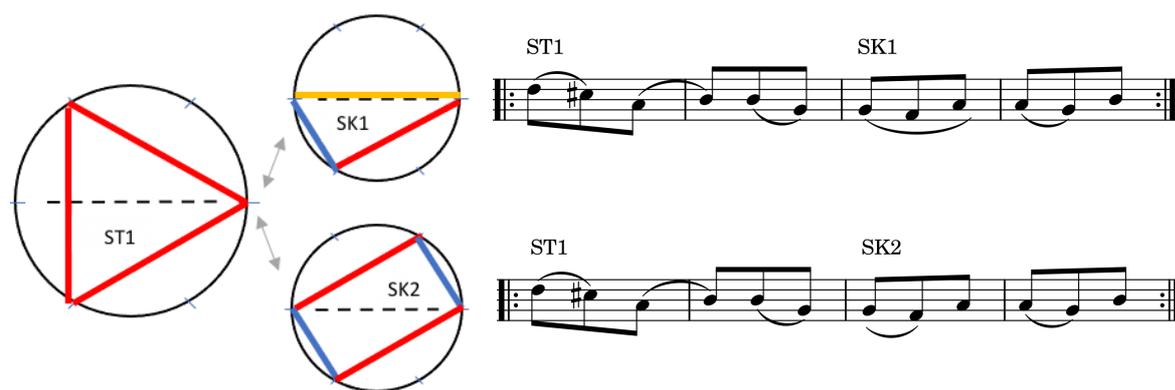
Figur 46. Registrerte startpunkt på tre av ansatsformlene som stikker seg ut i empirien. Det eneste startpunktet jeg ikke har registrert i de tre formlene, er markert med en sort prikk.

En rimelig forklaring på at jeg har registrert så mange startpunkt, er at dette er ansatsformler som opptrer i relativt mange slåtter på tvers av instrumenter og melodiske kontekster.

Trenden er naturlig nok at formler som forkommer sjelden, og som nå er filtrert bort, gjerne er registrert med kun ett startpunkt.

Kombinasjonsformler

Selv om slagmotivkombinasjoner og selvstendige to- og fireslagsformler er det primære fokus for undersøkelsen, skal jeg kort beskrive noen kombinasjonsformler som bidrar til å belyse forskningsspørsmålene. Med kombinasjonsformler mener jeg ansatsformler over fire eller flere taktslag, som lar seg dele opp i slagmotivkombinasjoner og selvstendige to og fireslagsformler. Under vises to eksempler:



Figur 47. Kombinasjonsformler. ST1 + SK1 og ST1 + SK2. Samme melodieksempel til høyre.

I begge kombinasjonene ovenfor er to over tre-formelen ST1 en bestanddel. Den øverste, ST1 + SK1, er registrert mange ganger i empirien på tvers av instrumenter og bør av den grunn kunne regnes som vesentlig. Den er likevel ikke funnet blant de 35 innspillingene med langeleik. Forekomsten av to over tre-rytmikk er, som tidligere nevnt, liten i dette materialet. ST1 + SK2, som vises nederst i figuren, er funnet i langeleikempirien og eksemplifiserer et unntak. Empirien antyder at kombinasjonsformlene er mer knyttet til unike melodiske tema jo lengre de blir. Jeg finner dem, men i mindre grad på tvers av slåtter og instrument.

Partall og oddetallsformler

Når jeg ser på antall ansatser per formel som går over to og fire taktslag, er det påfallende at ansatspunktene i hardingfeleformlene går opp i partall. Dette korresponderer med Tellef Kvifte sine funn. «En syklus vil med andre ord bestå av minst to enkeltstrøk - et oppstrøk og et nedstrøk - og alltid av et *like* antall enkeltstrøk» (Kvifte, 1986, s. 21). ST1 + SK1 i figur 46 inneholder seks ansatser. Denne ansatsformelen er vanlig blant hardingfeleslåttene. ST1 + SK2 med sine sju ansatser finner jeg derimot ikke repetert i det hele tatt. Når jeg ser bort i fra hardingfela, opptrer formler med ett ulikt antall ansatser vilkårlig sammen med partallsformler. Dette vises i analyseeksemplene i oversiktsbildet. Hardingfela skiller seg

derfor klart ut på dette feltet, og det er nærliggende å tenke at dette har med buens fundamentale todeling å gjøre (jf. 5.3.1 og 7.5). Dette tema blir diskutert i neste kapittel.

6.1.3 Sammendrag, 3/8-slåttene

Basert på den undersøkte empirien er det rimelig å si at en-, to- og tre-varigheter er de viktigste byggeklossene i de mest brukte 3/8-formlene jeg har registrert. Lengre ansatsvarigheter forekommer sporadisk, men da fortrinnsvis i forbindelse med slåttetralling og hardingfele. Det samme gjelder sammenhengende envarigheter, og da med vekt på slåttetralling. Av totalt 28 ansatsformler er 16 registrert på minst to instrumenter av ulik sammensetning, 9 på minst tre instrumenter. Videre peker analysene mot at to over tre-rytmikk, representert med sammenhengende tovarigheter, kan sees som et definerende stilelement i 3/8-slåttene. Noen observasjoner peker seg ut i den forbindelse. Mens slåttetralling, munnharpe og hardingfeleslåttene alle bygger på flere ansatsformler hvorav minst én har innslag av to over tre-rytmikk, bygger i stor grad langeleikinnspillingene på en enkelt ansatsformel uten to over tre-rytmikk og overskridende varigheter. De aller fleste av disse innspillingene er fra Valdres, men jeg finner også noen få unntak i dette materialet. Ytterligere unntak noteres: Lindeman og Olsen sine langeleiktranskripsjoner fra Valdres og Tinn gjort mellom 1848 og 1871 inneholder sammenlagt relativt mye to over tre-rytmikk, og en innspilling med Arthur Vibeto fra Holla i Telemark inneholder formler med alle varigheter mellom en og fem. Til slutt noteres at ansatser per formel kan telle både oddetall og partall, men hardingfeleslåttene i 3/8-empirien skiller seg ut ved å ikke inneholde formler med et ulikt antall ansatser.

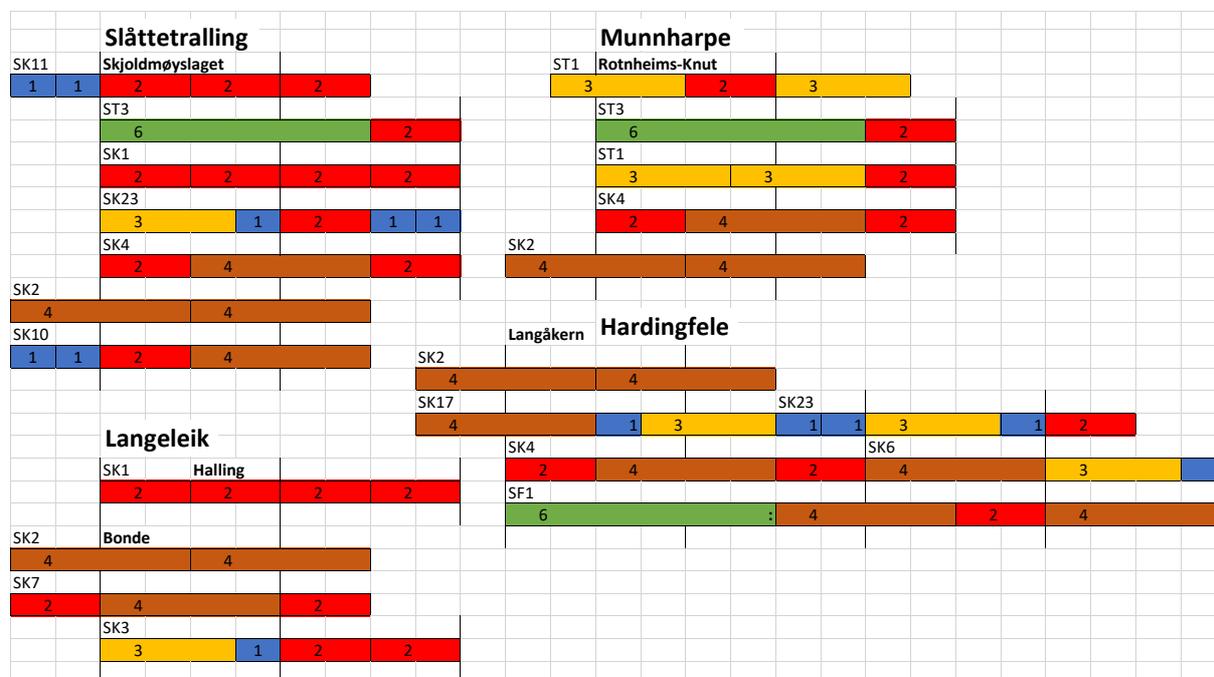
6.2 Slåtter i 2/8-takt

Med unntak av en mindre kvalitetsforskjell i dansernes sviktbevegelse, skilles det ikke mellom de to typene 3/8 og 2/8 når halling og gangar blir danset, koreografisk sett. Det er rimelig at det foretrukne tempo i dansen varierer over tid og med tanke på lokale trender. Dette viser seg også i tempoanvisninger notert i «Norske slåtter» bind 7 (Blom & Norsk folkemusikksamling, 1981, s. 298–304). Det er imidlertid min erfaring at det ikke er noe åpenbart temposkille internt mellom de to taktartene når dans er involvert, for eksempel ved at folk foretrekker å danse rask gangar i den ene takta og seint i den andre.

Framføringstempo har utviklet seg i et samspill mellom musikk og dansebevegelser som krever en fart som kan ha en viss slingring i begge retninger. Jeg legger derfor til grunn at tempo målt i taktslag per minutt (bpm/beats per minute) er omtrent det samme for de to slåttetyperne. Det vil i praksis si at taktslagene i 3/8 gangaren har omtrent samme tidsmessig avstand som i 2/8-gangaren. Denne avstanden har imidlertid nå høyere underdelingstetthet, eller mer presist i denne sammenhengen, den gir rom for fire og ikke tre ansatspunkter. Ut fra dette kan jeg slutte at ting går noe raskere på underdelingsnivå for den som spiller.

6.2.1 Ansatsvarigheter

I figur 48 nedenfor vises eksempel på identifiserte ansatsformler i fem 2/8-slåtter (heretter kalt oversiktsbildet). Én for slåttetralling, én for munnharpe, én for hardingfele og to for langeleik. De horisontale linjene representerer hver sin ansatsformel.



Figur 48. Fem eksempler fra 2/8-slåttene. Linjene representerer registrerte ansatsformler: Kombinasjoner av slagmotiver og selvstendige toslagsformler, eller selvstendige fireslagsformler.

Fargekodingen viser at firevarigheter (brun) nå stikker seg ut som en vesentlig faktor på liknende måte som tovarigheter gjorde i 3/8-materialet.⁶⁹ To og trevarigheter (rød, gul) er tydelig til stede. Envarigheter (blå) er relativt sett registrert færre ganger i 2/8-slåttene. Seksvarigheter (grønn), som det var svært få av i 3/8-materialet, dukker nå opp i noen flere slåtter. Søylediagrammet under viser forholdet mellom registrerte ansatsvarigheter i den totale empirien fordelt på de fire instrumentene.

⁶⁹ Når jeg legger samme bpm. til grunn, tar det akkurat like lang tid å spille en firevarighet i 2/8-takt som det tar å spille en trevarighet (gul) 3/8-takt. Ingen musikalsk forklaring, men verdt å nevne likevel.

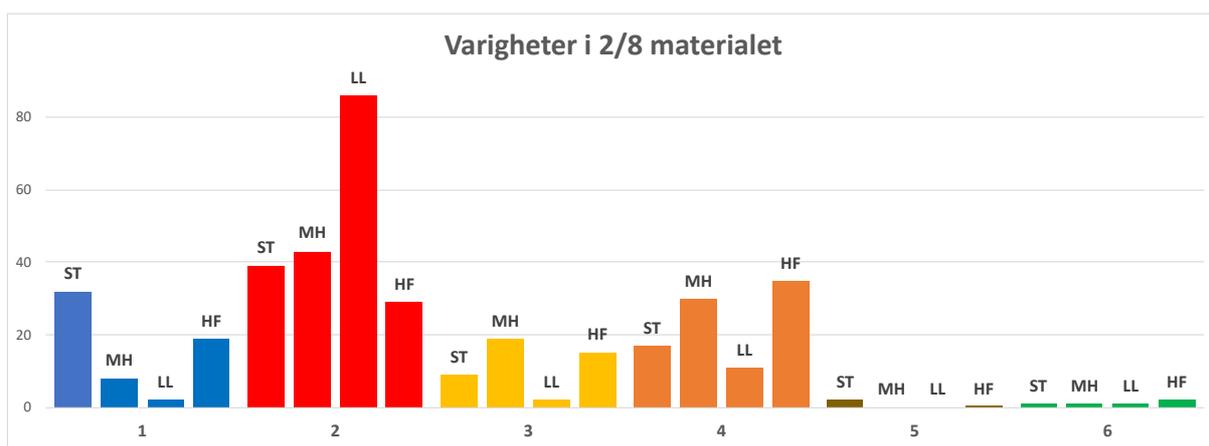


Diagram 7. Varigheter i registrerte ansatsformler på de fire instrumentene. ST-søylene sammenlagt utgjør eksempelvis 100% av varigheter i ansatsformler i slåttetrallingsmaterialet. Y-aksens verdier = prosent. X-aksens verdier = ansatsvarigheter 1 – 6.

Envarigheter

Igjen er det i tralleslåtter jeg finner både flest enkeltstående og sammenhengende envarigheter. Dernext følger hardingfeleslåttene. Min praksiserfaring er at det er langt enklere å spille sammenhengende envarigheter med hardingfele og tralleinstrumentet i 2/8-takt enn med munnharpe. For munnharpespilleren vil det som var hektisk i 3/8-takt, være enda mer hektisk i 2/8-takt. Dette kan være med på å forklare den lave forekomsten av envarigheter i munnharpeslåttene og at jeg ikke finner dem sammenhengende i det hele tatt. Min erfaring er at det er relativt enkelt å repetere envarigheter ved hjelp av langeleikplekteret (snerten) (jf. 7.1.4). Det er derfor bemerkelsesverdig at langeleiken er registret med færre envarigheter enn munnharpa. I neste kapittel vil koblinger mellom registrerte ansatsmønstre og instrumentenes idiomatikk analyseres og diskuteres mer inngående.

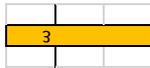
Tovarigheter

Jeg finner sammenhengende tovarigheter (rød) på alle instrumenter, men det er bare i langeleikmaterialet at slåttene i all hovedsak kan bestå av sammenhengende tovarigheter.⁷⁰ Dette eksemplifiseres med «Halling» i oversiktsbildet, og omfanget vises tydelig ved den røde langeleiksøylen i diagram 7. Eksemplet «Bonde» (jf. oversiktsbildet) gir et sjeldent eksempel på at langeleikutøvere kan variere mellom flere varighetslengder. På tvers av instrumentene er tovarigheter i empirien i all hovedsak plassert enten på takslaget eller midt mellom taktslagene (jf. oversiktsbildet). Jeg finner få eksempler på at tovarigheter overskrider taktslag.

⁷⁰ Sammenhengende tovarigheter: <https://youtu.be/Y3eu92EhhYg?t=13>

Trevarigheter

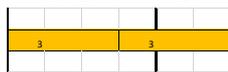
Generelt finner jeg at trevarigheter (gul) er en viktig bestanddel av ansatsrytmikken i 2/8-slåttene. I mitt materiale plasseres de i all hovedsak på taktslaget, eller de starter på

ansatspunktet før taktslaget  (jf. «Rotnheims-Knut», oversiktsbildet). En følge av den sistnevnte plasseringen er at en ansats havner midt mellom taktslagene. Dette produserer et «løft» (back-beat) på den lette taktdelen mellom utøverens tramping og bidrar til det jeg har valgt å kalle etterslagsrytmikk (se neste avsnitt). Trevarigheter finner jeg på tvers av instrumentene, men kun i noen få innspilte langeleikslåtter. En av disse blir spilt av Artur Vibeto som ble nevnt i forbindelse med variasjon med tanke på varigheter i 3/8-slåttene. Det finnes også spor etter trevarigheter i Lindeman og Olsen sine transkripsjoner fra Valdres og Telemark mellom 1848 og 1871, men kun én av disse er informert med bindebuer.



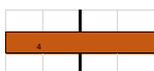
Figur 49. Eksempler fra Ø. Olsen og Lindeman sine langeleiktranskripsjoner av 2/8 slåtter.

Jeg går ut ifra at slåtteutdraget fra Tinn i Telemark til venstre i figuren over ble spilt med fire ansatser: en trevarighet, en envarighet fulgt av to tovarigheter. De to andre eksemplene mangler bindebuer. Jeg kan derfor ikke si noe sikkert om hvordan de har blitt spilt, men jeg kan gjette. Siden jeg fant mye to over tre-rytmikk i 3/8-slåttene, var det nærliggende å se etter beslektede polyrytmisk fenomen i denne slåttetypen. Selv om jeg har registrert innslag

av slik polyrytmikk ved at trevarigheter lenkes sammen to og to , er forekomsten relativt lav på tvers av instrumentene. Det er blant munnharpe og tralleslåttene at jeg har gjort flest funn av denne typen i min empiri.⁷¹

Firevarigheter

Varigheter som strekker seg over fire underdelinger (brun), plasseres på to måter i forhold til taktslagene. Enten starter de på taktslaget, eller de starter midt mellom to taktslag. Den

sistnevnte taktoverskridende plasseringen  kobles gjerne sammen i lengre rekker, noe som vises i analyseeksemplene i oversiktsbildet. En naturlig følge av at ansatsene

⁷¹ Her samsvarer ikke analyseeksemplene i oversiktsbildet med den erfaringen jeg som utøver har med et større materiale. Slåttan «Tinnemannen» med Gjermund Haugen (hardingfele) åpner med følgende ansatsformel. Den er ikke unik for «Tinnemannen»: : <https://youtu.be/wPkWnA2gm4I>

plasseres på denne måten, er at det produseres et «løft» midt mellom taktslagene, eller på «back-beat». Dette påfallende trekket har jeg valgt å kalle *etterslagsrytmikk*, og det vurderes som et vesentlig stilelement i 2/8-slåttene på liknende måte som to over tre-rytmikken preget 3/8-slåttene.⁷² Også på dette området skiller langeleiken seg ut. Kun fire slåtter er registrert med etterslagsrytmikk som følge av overskridende firevarigheter. To av disse er registrert i innspillingene med Artur Vibeto og to med Olav Snorheim fra Valdres. Det finnes eksempler i Lindeman og Olsen sine langeleiktranskripsjoner der det er nærliggende å tenke at utøveren har spilt med etterslagsrytmikk, men disse er ikke informert med bindebuer og kan derfor ikke verifiseres.

Seksvarigheter

Ansatsvarigheter på seks underdelinger er registrert i noen slåtter. Jeg finner to plasseringer

hvorav den ene er på taktslaget  og den andre på ansatspunkt nummer to. En følge av begge plasseringer er at en ansats havner midt mellom taktslagene, noe som bidrar til etterslagsrytmikken. Det er verdt å bemerke her at det eneste eksemplet jeg har funnet på sammenhengende seksvarigheter, kommer fra langeleikmaterialet som ellers viser høy grad av synkron plekterføring. Denne registreringen er gjort i repertoaret til den tidligere omtalte Artur Vibeto.

6.2.2 Ansatsformler

Blant 2/8-slåttene har jeg identifisert 35 ansatsformler: 26 slagmotivkombinasjoner, 5 selvstendige toslagsformler og 4 selvstendige fireslagsformler. 21 av disse er funnet på minst to instrumenter. Igjen har jeg gruppert ansatsformlene i tre kategorier som jeg mener det gir mening å presentere dem under:

Ikke-overskridende formler viser til at ingen ansatser overskrider taktslag.

		3		1		2	2

Etterslagsformler viser til formler der én eller flere ansatser overskrider taktslag og der minst én ansats starter midt mellom to taktslag.

		4			4		

⁷² Etterslagsrytmikk: <https://youtu.be/swrLBFZyQNg?t=997>

Tre over fire-formler viser til formler som inneholder minst to sammenhengende ansatsvarigheter på tre underdelinger.

	3		3		2

Etter at jeg har filtrert vekk ansatsformler som er funnet relativt sjelden i min empiri, og som knytter seg til færre enn tre instrumenter, står jeg igjen med seks overskridende formler, sju etterslagsformler og én tre over fire-formel. Diagram 8 under viser de 14 formlenes forekomst i slåttene, knyttet til hvert enkelt instrument. Hver søyle representerer en navngitt ansatsformel og er delt i tre eller fire med fargekode for de ulike instrumentene. Søyleetikettene indikerer hvor mange prosent av slåttene formelen er funnet i, på det aktuelle instrumentet. SK2 er som eksempel funnet i de fleste munnharpeslåttene (brun 84 %).

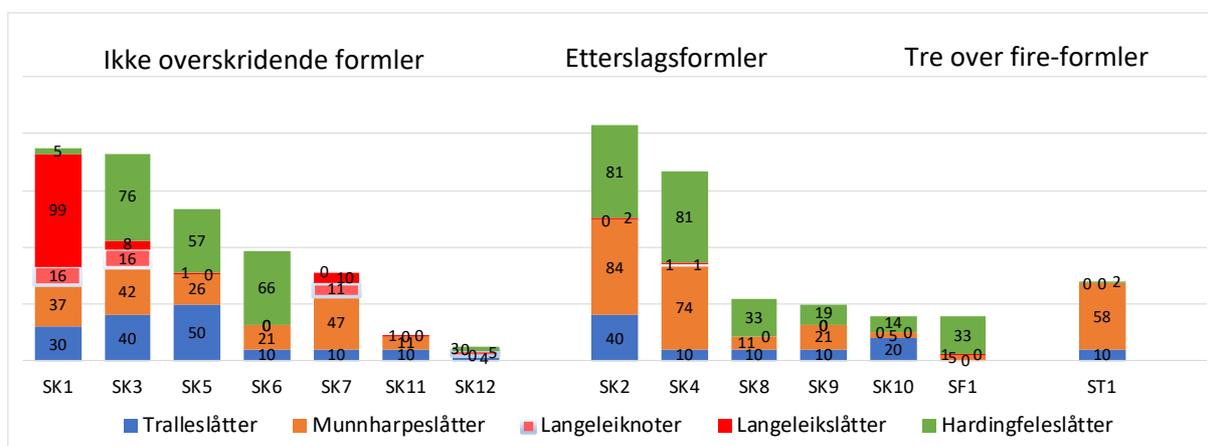


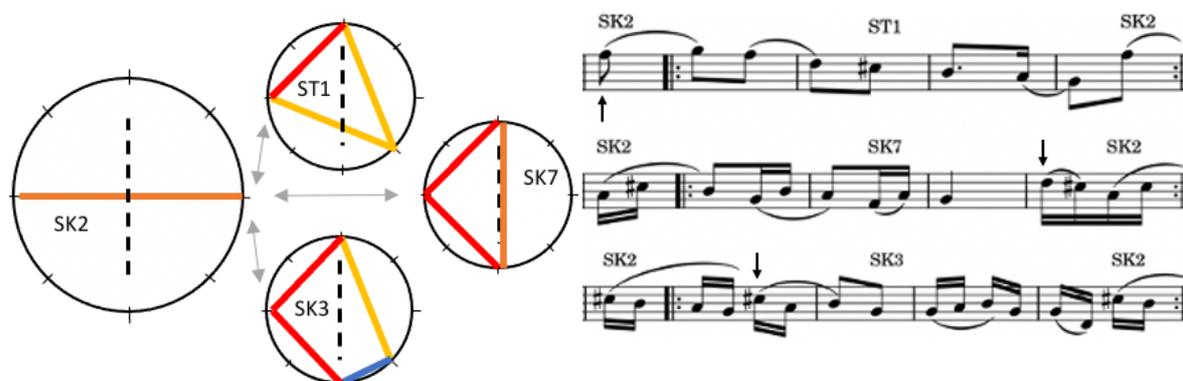
Diagram 8. Ansatsformler i 2/8-materialet identifisert på tre og fire instrumenter. Søyleetikettene indikerer hvor mange av slåttene knyttet til hvert instrument som inneholder den aktuelle formelen. Formlenes navn under søylene. Se appendiks 2.

Diagrammet viser at hardingfele, slåttetrelling og munnharpe er relativt godt representert i en rekke formler på tvers av de tre kategoriene, og at formler som bidrar til etterslagsrytmikk med vekt på SK2, står sentralt. Når det gjelder langeleiken, synes liknende tendens som i 3/8-materialet. Jeg finner svært mange treff i en enkelt formel (SK1, rød til venstre). Jeg finner få treff i andre formler og observerer at registreringer blant etterslag og tre over fire-formler enten er sjeldne eller ikke eksisterende. Lindeman markerte av en eller annen grunn ingen bindebuer som helt åpenbart signaliserer snerteslag i 2/8-slåttene, slik han gjorde det i 3/8-slåttene. I en rekke slåtter kan imidlertid andre egenskaper ved notasjonen, også de fra Tinn i Telemark, peke mot snertebruken, men bare i noen få slåtter mener jeg det med høy grad av sannsynlighet kan leses om ansatsformler. Disse observasjonene er markert i diagrammet ovenfor (SK1, SK3, SK7, SK12 og SK4). Hortense Panum transkriberte 10 hallingslåtter i 2/8-takt. Men de to ikke-overskridende formlene hun noterte, SK1 og SK7, er allerede godt representert i opptaksmaterialet og bidrar derfor ikke til en utvidet lesning av

langeleikrytmikken i denne sammenhengen. Også i 2/8-empirien viser den samme ambivalensen seg når det gjelder begynnelse og slutt, og en rekke ansatsformler er registrert med ulike startpunkt.

Kombinasjonsformler, partall- og oddetallsformler

Mange kombinasjonsformler over fire takter er registrert. Som i 3/8-empirien ser lengre formler ut til å knytte seg til unike meloditema. Nedenfor vises to eksempel på kombinasjoner med henholdsvis fem og seks ansatser. Alle er registrert på minst tre instrumenter.



Figur 50. Eksempel på kombinasjoner i 2/8-slåttene. SK2 + ST1. SK2 + SK7. SK2 + SK3. Pilene viser til hvor jeg opplever det melodiske startpunktet.

SK2 + ST1 og SK2 + SK7 består av fem ansatser, altså et ulikt antall (oddetall). Den siste kombinasjonen, SK2 + SK3, består av et likt antall ansatser (6). Formler med ett ulikt antall ansatser ser ut til å forekomme vilkårlig i tralleslåtter og munnharpeslåtter. På tross av en utpreget synkron rytmikk, har jeg registrert dette fenomenet også i noen få langeleikslåtter. SK2 + SK7 er eksemplifisert med «Bonde» i oversiktsbildet. Hverken denne eller kombinasjonen SK2 + ST1 finner jeg blant hardingfeleslåttene. Mye tyder derfor på at partallsformler også dominerer 2/8-rytmikken på hardingfele, jeg har i alle fall ikke funnet eksempler på noe annet.

6.2.3 Sammendrag, 2/8-slåttene

Ansatsformlene i 2/8-empirien bygger i stor grad på varigheter på to, fire, tre og én underdeling (prioritert rekkefølge). Som i 3/8-materialet finner jeg sammenhengende envarigheter først og fremst i hardingfele og tralleslåttene med vekt på sistnevnte. Av totalt 35 ansatsformler er 21 registrert på kombinasjoner av minst to instrumenter, 15 på minst tre instrumenter. Videre peker analysene mot at etterslagsrytmikk er et definerende stilelement i

2/8- slåttene. En observasjon peker seg ut: Mens slåttetraling, munnharpe og hardingfeleslåtter inneholder flere formler og minst én med etterslagsrytmikk, består de aller fleste langeleikslåttene av en ansatsformel uten etterslagsrytmikk eller overskridende varigheter. Noen unntak er funnet i innspillingsmaterialet fra Valdres. Innspillinger fra Holla i Telemark inneholder også etterslagsrytmikk og overskridende trevarigheter. Til slutt noteres at ansatser per formel teller både oddetall og partall. Hardingfeleslåttene i 2/8-materialet skiller seg imidlertid ut ved å ikke være registrert med oddetallsformler i det hele tatt.

6.3 Slåtter i springartakt

Springarempirien er fra områder i landet der sviktmønsteret i dansen og ansatsformler forholder seg til perioder på tre taktslag om gangen. Som gjort rede for i metodekapitlet ser jeg bort i fra den asymmetrien som i varierende grad forekommer i materialet, og hva dansere definerer som ener i de ulike tradisjonene. Springarslåttene analyseres med tre ansatspunkter per taktslag. Tempoet i springaren varierer som gangar og hallingslåtter med tid, sted, trender og utøver. Jeg legger imidlertid til grunn at når dans er involvert, blir tempo tilpasset dansebevegelser som krever en fart som kan ha et visst slingringsrom i begge retninger. I «Norske slåtter» bind 6 er springar notert med tempo mellom 125 og 152 bpm. Gangar og hallingslåttene ligger et sted mellom 80 og 105 bpm (Blom & Norsk folkemusikksamling, 1981; Sevåg et al., 1979). Dette betyr at underdelingsfrekvensen generelt er høyere for springar enn for gangar og hallingslåttene.

6.3.1 Ansatsvarigheter

I figur 51 nedenfor vises eksempel på identifiserte ansatsformler i fem springarslåtter (heretter kalt oversiktsbildet). Triolbevegelser har som beskrevet i kapittel 5 blitt markert i analysene på tre måter. Når utøveren gjør nye ansatser på hver tone, noteres det som sammenhengende envarigheter:

1	1	1
---	---	---

⁷³ Når triolen er delt med to ansatser, f.eks. 1+2, vises den som en- og tovarigheter, men med svakere fargemetning:

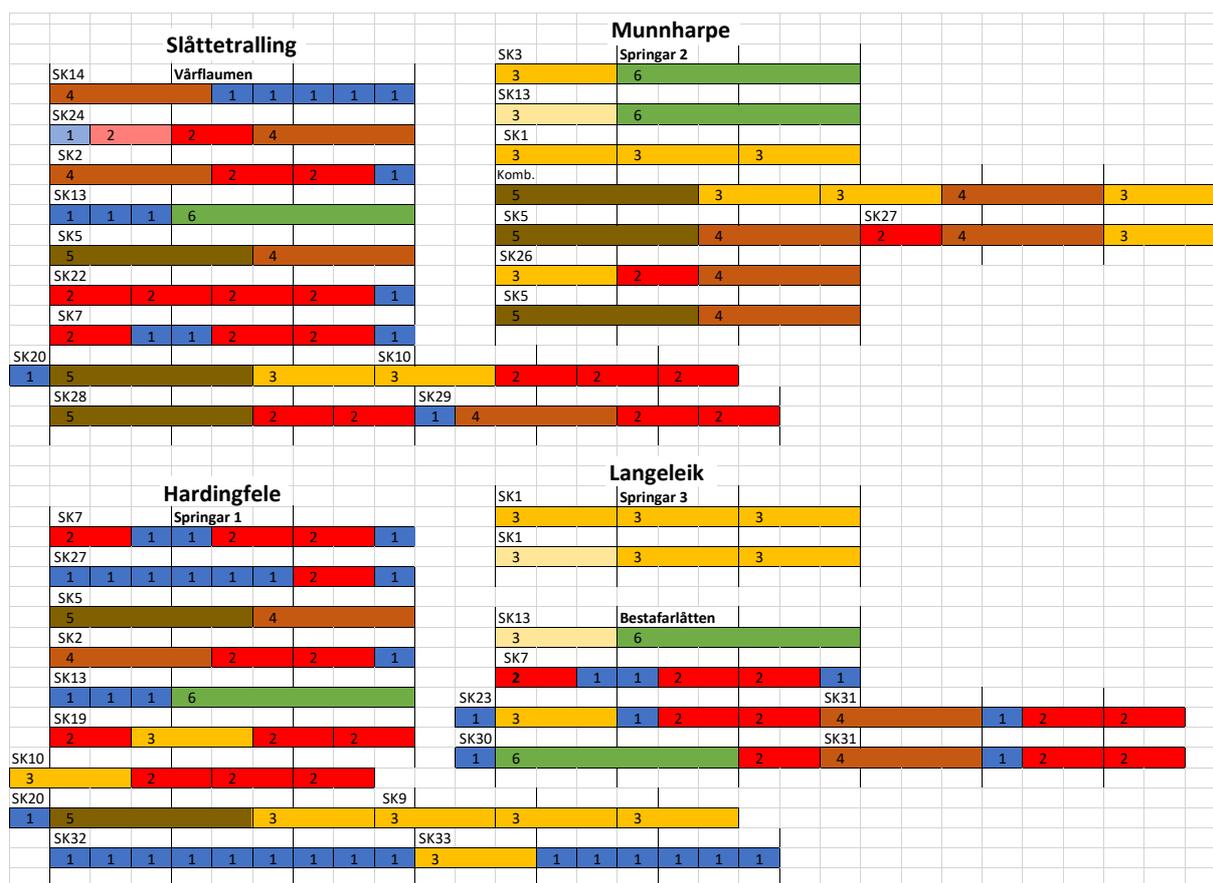
1	2
---	---

. Når triolen bindes sammen på en ansats, vises den som en trevarighet med svakere fargemetning:

3

.

⁷³ Dette kalles gjerne ristetak i felemusikken.



Figur 51. Eksempler fra springaranalysene. Hver linje representerer registrerte ansatsformler.

Oversiktsbildet viser totalt sett en relativt jevn fordeling av varigheter mellom en og fem. Høyere underdelingsfrekvens tilbyr lengre ansatsvarigheter for instrumenter med raskere toneforfall. Munnharpa manglet fem- og seks-varigheter i 3/8- og 2/8-slåttene, men i «Springar 2» er de til stede. Dette er representativt for resten av munnharpeempirien. Når det gjelder triolbevegelser, viser oversiktsbildet dette som bestanddel i ansatsformler uavhengig av instrument. Slåtteeksemplene ovenfor korresponderer her med den totale empirien. Søylediagrammet under viser en prosentvis fordeling av ansatsvarigheter i alle formler identifisert i springarempirien. Som eksempel representerer ST-søylene sammenlagt alle registrerte varigheter i tralleslåttene.

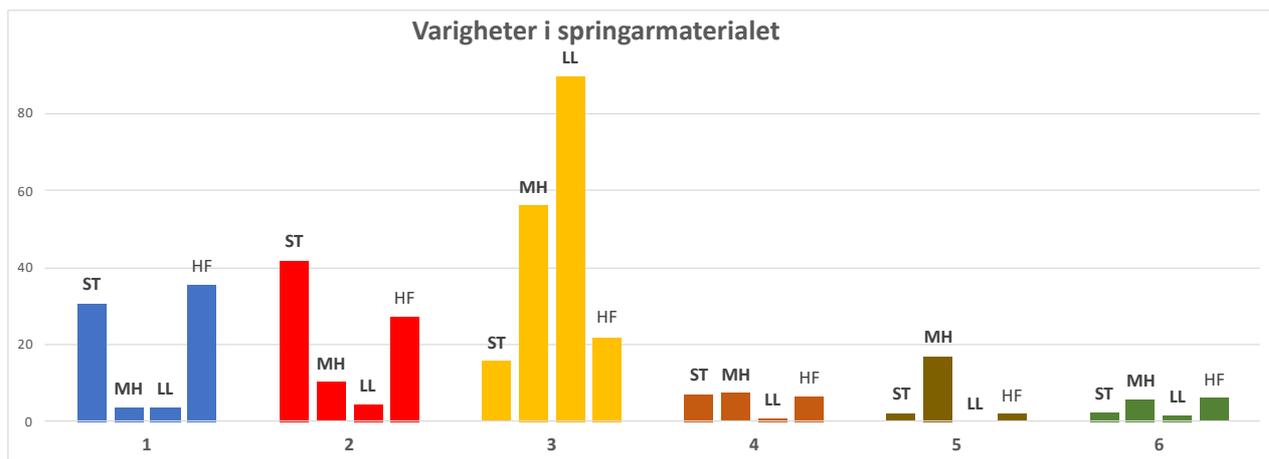


Diagram 9.. Søylenes representerer alle varigheter i registrerte ansatsformler på tvers av de fire instrumentene. Alle ST-søylenes sammenlagt utgjør eksempelvis 100% av varigheter registrert i ansatsformler i slåttetrallingsmaterialet. Y-aksens verdier = prosent. X-aksens verdier = ansatsvarigheter 1 – 6.

Envarigheter

Nytt for denne slåttetyper er at det er hardingfeleslåttene og ikke tralleslåttene som er registrert med flest envarigheter (blå), både enkeltstående og sammenhengende. En rimelig forklaring er at ristetaket kom inn som et motefenomen ved overgangen til 1800-tallet (jf. 5.2.4). Kjente utøvere og forbilder som Jørn Hilme (1778–1858) og Torgeir Augundsson – Myllarguten (1801–1872) ble sett på som virtuose, ikke bare fordi de spilte og komponerte slåtter med mange ristetak, men også fordi de skal ha bygget ut og lagt til ristetak i eksisterende slåtter.⁷⁴ En medvirkende faktor er også at det å utføre relativt hurtige ansatskombinasjoner ligger spilleteknisk langt bedre til rette for buen og fela, enn for eksempel munnharpa som også var i bruk da denne trenden kom (jf. 7.1.5). Springar 1 i oversiktsbildet gir et eksempel. Den hyppige bruken av envarigheter blant tralle- og hardingfeleutøverne, som diagrammet vitner om, står i sterk kontrast til den resterende empirien. Ansatsformlene i langeleik- og- munnharpeslåttene inneholder få envarigheter, og når de forekommer, står de som regel alene. Dette korresponderer godt med min egen praksiserfaring. Innenfor rammen av konvensjonell spilleteknikk er det vanskelig å lenke sammen envarigheter på langeleik i springartempo og bort imot umulig på munnharpe. Jeg observerer imidlertid unntak i springarrepertoaret til Ola Brenno (1865–1957) fra Sør-Aurdal i Valdres. Sammenliknet med andre langeleikspillere og munnharpeempirien spiller Brenno relativt mange envarigheter i slåttene sine, også sammenhengende. «Bestefarlåtten» i oversiktsbildet gir et eksempel. Brenno sin spilleteknikk peker på at langeleiken ikke er like begrenset med tanke på hurtige ansatser som munnharpa. Når diagrammet likevel viser få treff på envarigheter i det totale langeleikmaterialet, er det rimelig å tenke seg at de

⁷⁴ Rekker av ristetak etter Jørn Hilme: <https://youtu.be/LYliCQtCpQ?t=1>

handlingsmuligheter instrumentet tilbyr, ikke er gitt en gang for alle, men at det bør sees i sammenheng med faktorer som praksisfelleskap, individuelle preferanser og instrumenttype.

Tovarigheter

I 3/8 gangartakt så vi at sammenhengende tovarigheter produserer polyrytmikk. Teoretisk gjelder dette også for springarmaterialet, siden den grunnleggende treinndelingen av taktslagene gjerne brytes opp i lenkede tovarigheter (jf. oversiktsbildet). Det er dog vanskeligere å argumentere for at sammenbindingen av to og to produserer polyrytmikk i springarslåttene, og det kan diskuteres i hvilken grad fenomenene er sammenlignbare. En årsak til dette er asymmetrien som opptrer både på takt- og taktslagsnivå i springarmaterialet. Teoretisk sett motsvarer den grunnleggende treinndelingen av taktslagene symmetriske trioler, men dette realiseres i virkeligheten gjerne som asymmetriske figurer hvor tonene strekkes og/eller komprimeres i forhold til tredelingen. Det samme gjelder logisk nok også for tovarigheter. Dette gjør at det mangler klare rytmiske referanser som resulterer i at det oppstår et polyrytmisk forhold mellom treunderdeling og tovarigheter i de undersøkte springarslåttene. De to stiliserte eksemplene nedenfor eksemplifiserer dette.

IS		H1		H2	
2	2	2	2	2	1

IS		H1		H2	
2	2	2	2	2	1

Figur 52. Symmetri øverst. Asymmetri nederst.

Klapper man den øverste ansatsformelen slik den er notert, er det enkelt å høre to over tre-rytmikk. Når jeg legger til strekking og komprimering av varigheter/toner og taktslag som i det nederste eksemplet, oppleves ikke polyrytmikk i samme grad. Siden asymmetrien i springarmaterialet er høyst variabel mellom områder, utøvere og internt i slåttene har jeg valgt å se bort i fra den (jf. 5.2.4). Poenget her er at selv om det på papiret kan se ut som om vi har å gjøre med to over tre-rytmikk i særlig hardingfele- og trallespringarene i form av sammenhengende tovarigheter, kan det ikke beskrives som et åpenbart polyrytmisk stilelement som er sammenlignbart med det jeg finner i 3/8-slåttene. Det som uansett illustreres og understrekes med de sammenhengende tovarighetene, er et sentralt element i springarrytmikken, nemlig sammenbindinger mellom/over taktslag.

I langeleikformlene har jeg registrert få tovarigheter og da kun i springarrepertoaret til Ola Brenno som også inneholdt envarigheter (jf. «Bestefarlåtten», oversiktsbildet). I munnharpematerialet finner jeg ansatsformler der tovarigheter er en bestanddel, men bare i noen få tilfeller lenkes de sammen. Dette kan ha å gjøre med at underdelingsfrekvensen er høyere for springar enn halling/gangar, og at det er munnharpas svake ansatssensitivitet (jf. 7.1) som skaper motstand her, men mer empiri fra flere områder hadde vært å foretrekke. Min erfaring er at det er relativt uproblematisk å spille typiske formler med sammenhengende to-varigheter på munnharpe i springartakt.

Trevarigheter

I empirien finner jeg trevarigheter plassert rett på taktslag eller overskridende ved at de er plassert på underdelingen/ansatspunktet rett før taktslag. Rekker av trevarigheter er ikke uvanlig og har blitt registrert på alle instrumenter. Lenker på to eller flere overskridende trevarigheter går også igjen i materialet .⁷⁵ Dette skaper en karakteristisk rytmikk som eksemplifiseres i oversiktsbildet med tralleslåttene «Vårflaumen», munnharpeslåttene «Springar 2» og hardingfeleslåttene «Springar 1».⁷⁶ Diagram 9 viser radikal forskjell mellom trevarigheter og andre varigheter i langeleikempiren. Når jeg legger til grunn at langeleikmaterialet er mer eller mindre uttømmende, blir det klart at de aller fleste langeleikspringarene som er dokumentert i Norge, utelukkende bygger på trevarigheter som alle er plassert på taktslag.⁷⁷

Fire, fem og seksvarigheter

Firevarigheter (brun) i empirien plasseres enten på taktslag eller på ansatspunktet rett før taktslag. Femvarigheter (oliven) er kun registrert med plassering på taktslag. Det samme gjelder seksvarigheter (grønn). En interessant observasjon er at søylene i diagrammet viser relativt mange treff på fire- og fem-varigheter i munnharpespringarene og gjerne i kombinasjonen 5+4 .⁷⁸ Munnharpespilleren gjør da kun to ansatser med relativt stor tidsmessig avstand i løpet av tre taktslag. Tatt i betraktning at underdelingstettheten er høyere i springar enn i gangar/halling, og at det er teknisk vanskelig å spille hurtige ansatser med munnharpe, er det en plausibel forklaring at denne ansatsformelen manifesterer en effektiv måte å produsere springargroove på. At formelen også ser ut til å være vanlig i tralle- og hardingfeleslåttene bygger opp under dette synet. «Springar 2», «Vårflaumen» og «Springar 1» i oversiktsbildet eksemplifiserer dette

⁷⁵ Overskridende trevarigheter:

https://youtu.be/Ci6xVLozkkE?list=OLAK5uy_mHF8MDppAlfek97d5Mv2mjlJserzLAp4I&t=15

⁷⁶ I en av tralleslåttene i empirien forekommer en serie på ti overskridende trevarigheter.

⁷⁷ Ikke-overskridende trevarigheter: https://youtu.be/UA-9zZx_J6A?list=PLNtKdUMSMKhxkR33DX6r8wFYb-Mq-Ju-I&t=200

⁷⁸ Kombinasjonen 5 + 4: https://youtu.be/KU-90OCGjCg?list=OLAK5uy_mSo86jVbY8u8xhI9H-jx0ewctZGLiKzyE&t=2

fenomenet. I langeleikmaterialet har jeg ikke registrert femvarigheter, men overskridende firevarigheter er registrert i to slåtter. Nok en gang er det i Ola Brenno sitt springarrepertoar jeg finner dette.

6.3.2 Ansatsformler

Springarene i den undersøkte empirien består av rytmiske strukturer som gjennomgående går opp i tre og tre taktslag (tre, seks, ni etc.) Dette henger sammen med dansebevegelsenes fundamentale tredeling. Variabiliteten i springarmaterialet er omfattende, og rytmikken lar seg ikke systematisere like enkelt som i tilfellet med halling/gangar. Dette gjelder særlig når jeg ser på strukturer som strekker seg over mer enn tre taktslag. For å begrense analysearbeidet og omfanget av presentasjonen har jeg valgt å se bort ifra lengre selvstendige formler som en egen kategori. I stedet har jeg rettet fokus mot slagmotivkombinasjoner (SK). Det vil si formler som utfolder seg over, og kan repeteres etter tre taktslag. På dette nivået finner jeg en rekke kontaktpunkter mellom slåtter og instrumenter som jeg mener er tilstrekkelig til å belyse forskningsspørsmålene. 33 ansatsformler har blitt identifisert, og 25 av disse er funnet på minst to instrumenter. 13 er funnet på minst tre instrumenter (jf. appendiks 3). Som tidligere har jeg organisert dem i kategoriene *ikke-overskridende formler* og *overskridende formler*.⁷⁹ Diagram 10 viser de 13 formlenes forekomst i slåttene knyttet til hvert enkelt instrument:

⁷⁹. SK2, SK7 og SK10 inneholder sammenhengende tovarigheter og kunne ha vært skilt ut som to over tre-formler. Som argumentert for i 6.3.11, har jeg sett bort i fra dette i springarslåttene.

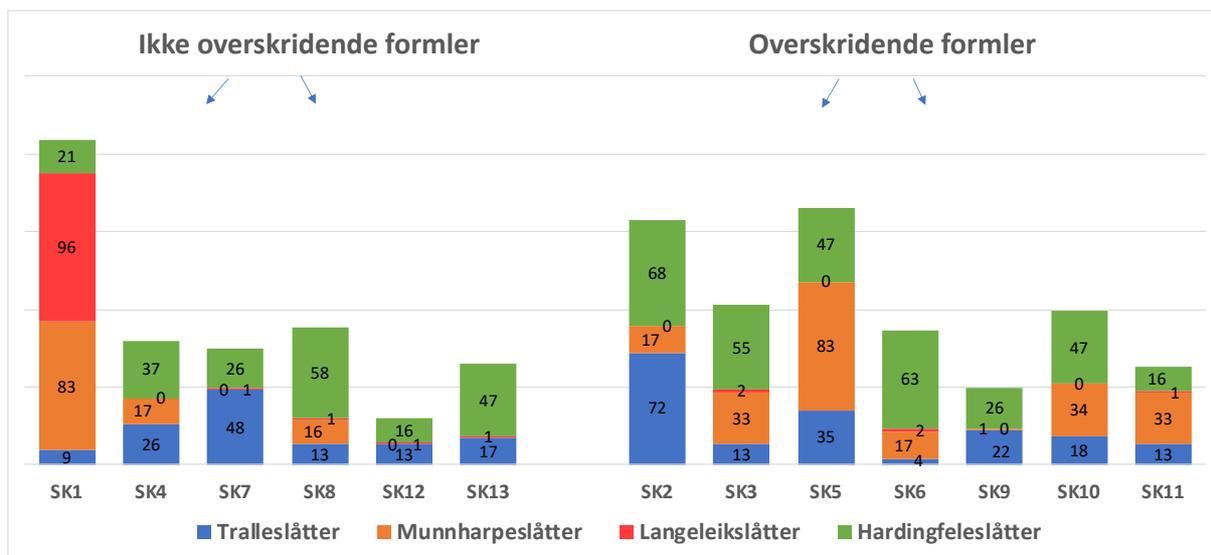


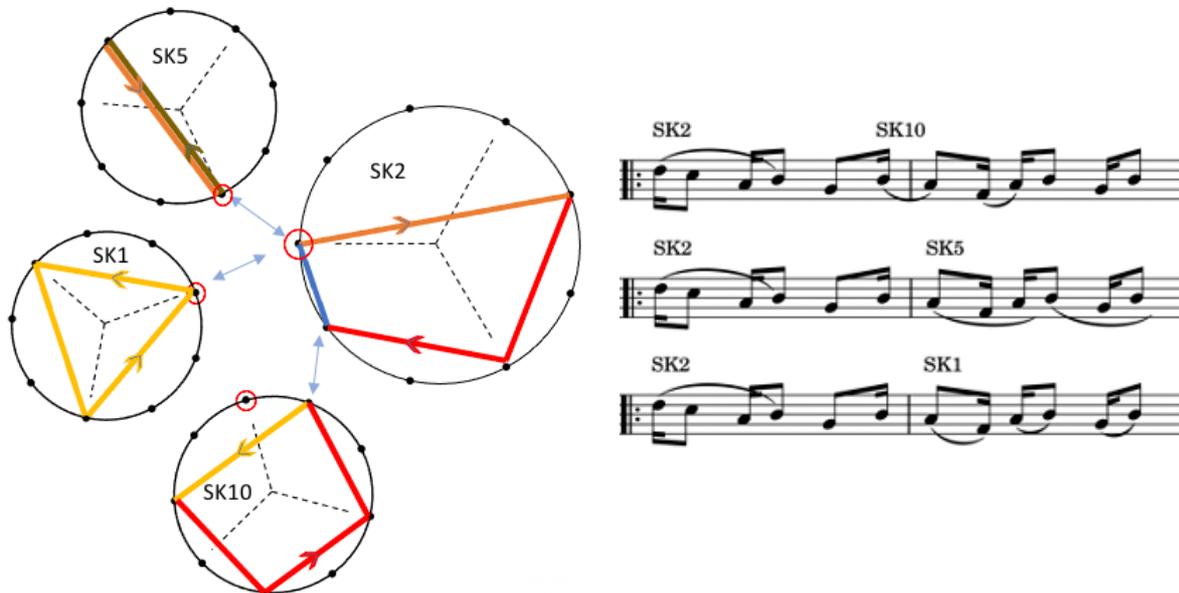
Diagram 10. Ansatsformler i springarmaterialet identifisert på tre og fire instrumenter. Søyleetikettene indikerer hvor mange prosent av slåttene knyttet til hvert instrument som inneholder den aktuelle formelen. Formlenes navn vises under søylene. (jf. appendiks 3)

Hver søyle representerer en formel og er delt i tre eller fire med fargekode for de ulike instrumentene. Søyleetikettene indikerer hvor mange prosent av slåttene formelen er funnet i. Som i gangar-/hallingmaterialet viser diagram 10 at hardingfela, slåttetrelling og munnharpa er godt representert i en rekke formler på tvers av de tre kategoriene. Langeleiken viser også samme tendens som tidligere, med høy treffprosent i én enkelt ikke-overskridende formel, SK1. «Springar 3» i oversiktsbildet speiler hele dette materialet. Jeg finner få treff i andre formler og merker meg at registreringer blant overskridende formler er sjeldne eller ikke-eksisterende. Langeleiktranskripsjoner er ikke tatt med i diagrammet. Det finnes riktignok spor i form av sprang og tneganger i Lindeman-transkripsjonene som jeg mener utfordrer konvensjonell langeleikteknikk når jeg prøver de ut i praksis. Disse mener jeg likevel er for usikre til at jeg har tatt de inn som en del av resultatene. Hortense Panum transkriberte åtte springarslåtter. Den ene slagmotivkombinasjonene hun noterte faller sammen med SK1 (jf. fig. 51 og appendiks 3) og bidrar derfor ikke til en utvidet lesning av langeleikrytmikken i denne sammenhengen.

Kombinasjonsformler og alternative startpunkt

Som i gangar-/hallingempirien ser lengre kombinasjonsformler ut til å knytte seg til spesifikke slåtter og meloditema (jf. appendiks 3). Jeg finner i alle fall ingen kombinasjoner over seks taktslag som er delt mellom mer enn to instrumenter. Hvorfor det er sånn, er ikke viktig å forsøke å besvare her. Undesøkelsen viser en rekke interessante funn på nivået under i form av delte ansatsformler over tre taktslag. Disse aktualiserer forskningsspørsmålene og gir nok drivstoff til drøftingen som følger utover i avhandlingen. Nedenfor vises tre eksempler på hvordan ansatsformler kan kombineres i springarmaterialet. Det dreier seg her om sammensetninger der alle har utgangspunkt i SK2, som har relativt høy treffprosent i

hardingfele-, tralle- og munnharpematerialet. Markering for innledningslaget (IS) (jf. 5.2.4.3) i ansatsformlene med rød sirkel. Følg pilene:



Figur 53. Fargene = varigheter. Stiplede linjer = taktslag. Sorte prikker = ansatspunktene i springar. Sentral sirkel leses i klokkeretning, andre mot klokkeretningen. Markering for innledningslaget (IS) i ansatsformlene med rød sirkel. Melodieksempler til høyre.

Notene til høyre viser med melodieksempler tre kombinasjoner som peker seg ut som sentrale i empirien. Når ulike slagmotiv kombineres som her, og dessuten repeteres, kan ambivalens i forhold til opplevd startpunkt oppstå. Eksemplene i figur 53 kan alle spilles begge veier. Hva som oppleves som begynnelse og slutt, er avhengig av melodisk kontekst og individuelle preferanser. Det vil uansett ikke ha noen betydning for den som danser. Sirkelrepresentasjonen underordner ambivalensen.

Partall- og oddetallsformler

SK1 + SK2 i figur 53 gir et eksempel på en formel med sju ansatser. De to andre inneholder henholdsvis seks og åtte ansatser. Som i gangar-/hallingempirien ser oddetallsformler ut til å forekomme vilkårlig i tralleslåtter, munnharpeslåtter og i noen få tilfeller langeleikspringarene til Ola Brenno. Resultatene av denne undersøkelsen og Tellef Kvifte sin undersøkelse fra 1987 peker mot at partallsformler dominerer springarrytmikken på hardingfele, jeg har i alle fall ikke registrert eksempler på noe annet.

6.3.3 Sammendrag, springarslåttene

Ansatsvarigheter registrert i springarempirien på tvers av instrumentene peker mot at varigheter fra 1–6 er mye brukt, men med vekt på en-, to- og trevarigheter.

Sammenhengende tovarigheter kan oppleves som to over tre-rytmikk, men varierende grad av asymmetrisk framføring gjør at to over tre-rytmikk ikke vurderes/oppleves som et vesentlig stilelement. Et tilsvarende stilelement som etterslagsrytmikken i 2/8-slåttene, og to over tre-rytmikken i 3/8-slåttene har ikke pekt seg ut, men noen formler preger springarmaterialet ved å forekomme relativt ofte på tvers av både områder og instrumenter. Eksempler under:

Is	H1	H2		Is	H1	H2
3	3	3		5		4
4	2	2	1	3	2	2

Figur 54. Fire ansatsformler som går igjen i springarmaterialet (se også fig 53).

25 ansatsformler er registrert på minst to instrumenter av ulik sammensetning, 13 på minst tre instrumenter (jf. appendiks 3). Mens tralleslåttene, munnharpeslåttene og hardingfeleslåttene alle bygger på flere ansatsformler hvorav mer enn halvparten faller inn under kategorien *overskridende*, består de fleste langeleikslåttene av samme ansatsformel uten *overskridende* varigheter. Flere unntak registreres i springarrepertoaret til Ola Brenno fra Valdres. Til slutt noteres at ansatser per formel teller både oddetall og partall. Hardingfeleslåttene i springarmaterialet skiller seg ut ved å ikke være registrert med oddetallsformler i det hele tatt.

6.4 En tverrinstrumental ansatspraksis?

Det passer nå å minne om et vesentlig forskningsspørsmål i studien: Er springar- og halling-/gangarmusikken forankret i en grunnleggende ansatspraksis delt mellom slåttetrelling, munnharpe, langeleik og hardingfele, og kan dette observeres i tilgjengelig empiri?

En tydelig trend er at slåtter består av flere varigheter satt sammen på ulike måter uansett slåttessjanger. Når jeg kikker dypere inn i empirien, ser jeg at denne mangfoldigheten kun gjelder en mindre andel av langeleikslåttene. Samme tendens vises naturlig nok på neste nivå når jeg ser på identifiserte ansatsformler i den totale empirien: En rekke formler loops og/eller settes sammen på mange måter i gangar, halling og springar, men kun i en liten andel av langeleikslåttene. I Diagram 11 nedenfor knyttes alle registrerte ansatsformler på tvers av slåttessjangerne til de fire instrumentene. Søylen helt til venstre representerer formler som er registrert på kun ett instrument. Søylen nummer to viser formler som er registrert på ulike par-konfigurasjoner mellom slåttetrelling, munnharpe, hardingfele og langeleik. Søylen

nummer tre representerer formler som er registrert på trio-konfigurasjoner av munnharpe, slåttetralling, hardingfele og langeleik. Søyle nummer fire representerer formler som er registrert på alle fire instrumenter.

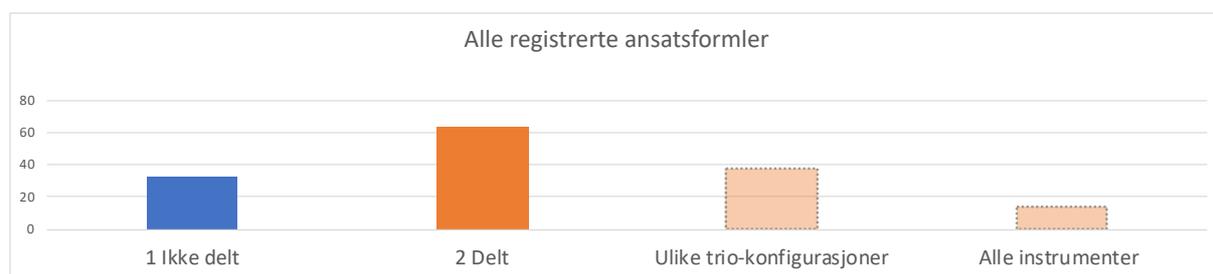


Diagram 11. Alle registrerte ansatsformler. Søyle nummer 1 og 2 representerer alle ansatsformler. De to søylene til høyre, med svakere fargemetning inngår i søyle nummer 2.

Som vi ser, kan en stor andel av de registrerte ansatsformlene karakteriseres som delt mellom to, tre og fire instrumenter, mens omkring en tredjedel av ansatsformlene er funnet på kun ett instrument. Det neste diagrammet viser det totale antall slåtter med delte ansatsformler.

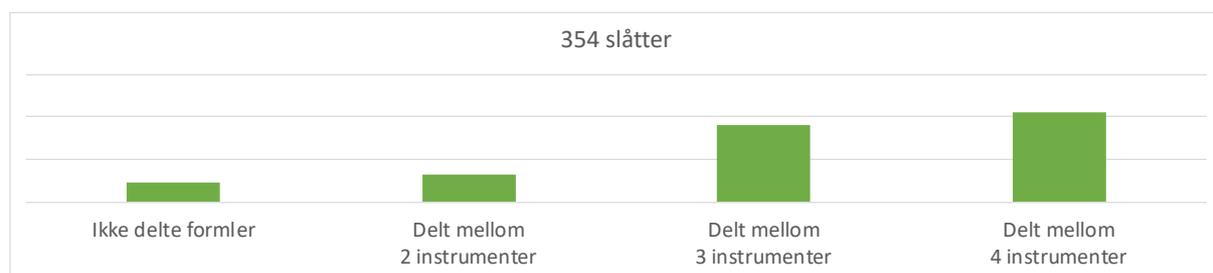


Diagram 12. Delte ansatsformler i den totale slåtteempirien

Helt til venstre i diagrammet ser vi nå at en relativt liten andel slåtter er registrert med «ikke delte», eller unike formler. Sett i sammenheng med det forrige diagrammet betyr det i praksis at noen få slåtter skiller seg ut ved å bidra med flere instrumentspesifikke formler. Til høyre i diagrammet går det fram at en relativt stor andel av slåttene inneholder formler som er registrert på tre og fire instrumenter. Det betyr i praksis at et mye brukt kjernerepertoar går igjen. Tar jeg langeleiken ut av regnestykket, ekspanderer det delte kjernerepertoaret, og jeg finner igjen ansatsformler på tvers av munnharpe-, tralle- og hardingfeleslåtter i brorparten av slåtteempirien. Med dette som bakteppe mener jeg analyseresultatene som nå er presentert, belyser en tverrinstrumental ansatspraksis som medieres gjennom de fire involverte instrumentene.

Hvilke faktorer har hatt og har innflytelse på ansatspraksis, ansatsformler og den mer overgripende rytmiske estetikk som hører sammen med disse? For å belyse dette spørsmålet vil jeg i neste kapittel ta utgangspunkt i Timothy Rices begrep om formative prosesser som ble presentert i kapittel 3. I Rices modell finner vi et historisk nivå (praksiser, uttrykksformer og begreper som er formet over tid og som er utgangspunktet og referansen for samtidens praksis), et sosialt-institusjonelt nivå (hvordan praksiser og begreper forvaltes, opprettholdes og modifiseres i bestemte miljøer), og et individuelt-ekspressivt nivå (enkelte aktørers musikalske atferd og dennes formative kraft) (Rice, 1987). Faktorer som er med på å forme og endre rytmisk praksis i slåttemusikken er mulig å finne på alle tre nivåer og i samspillet mellom disse. På det individuelle nivået finner vi den kreative og gjerne omreisende musikeren som gjennom å flytte på musikken og instrumentets grenser blir et forbilde i samtiden.⁸⁰ Neste nivå er representert ved de lokale musikkmiljøene som på ulike måter responderer på og absorberer slike nyskapende innsatser; et praksis- og meningsfellesskap hvor relevant kunnskap deles og sanksjoneres. En relevant faktor i så måte er hvor robuste disse miljøene er, både med tanke på tradering av relevant kunnskap og med tanke på å ta opp i seg og integrere nye impulser.⁸¹ Det siste – historiske – nivået kan i vid forstand tolkes som forutsetninger som ligger utenfor individets og kollektivets kontroll, men som man samtidig aktivt og selektivt forholder seg til. Aktuelle eksempler på dette er større historiske og samfunnsmessige prosesser, og teknologisk utvikling.

Denne modellen blir med sine tre fortolkningsnivåer et viktig analytisk verktøy i undersøkelsen av hvilke kontekstuelle faktorer som kan ha formet og endret ansatspraksis med særlig vekt på langeleik og munnharpe. Dette er tema for analysen i kapittel 8. Før det, i kapittel 7, vil jeg imidlertid rette fokus mot den musikalske praksisen i mer detalj i form av formative mekanismer i skjæringspunktet mellom instrumentet og kroppen. Mer spesifikt undersøker jeg hvordan ulike egenskaper ved spilleteknikk og instrumentkontroll kan tenkes å ha innflytelse på ansatspraksis gjennom å legge føringer for instrumentets uttrykkspotensiale.

⁸⁰ Et eksempel er Jørn Hilme (1728 - 1854) som bygde ut eller komponerte slåtter med rekker av ristetak, dobbeltgrep og harmoniseringer uvandt for samtidens utøvere. Mange av slåttene hans ble sett på som vanskelige og gikk under benevnelsen «Jørnvrengjer» (Skrindsrud, 1968; Ødegaard, 1911)

⁸¹ Det er for eksempel rimelig å anta sammenheng mellom den lange rekken av innspillinger og utøvere på høyt nivå fra Telemark og hardingfeleproduksjonen med brennpunkt i Bøherad fra første halvdel av 1800-årene og framover (Aksdal, 2009).

7 Musikken, kroppen og instrumentet – Teoretiske og realiserte handlingsmuligheter

Menneskekroppen er organisert på måter som favoriserer visse bevegelsesmønstre. Instrumenter har en gitt størrelse og en viss morfologi. Følgelig kobles de til kroppen på mer og mindre ergonomisk gunstig vis. Her er det store forskjeller. Veien fram til å kunne synge en melodi er enkel sammenliknet med hva man må gjøre med kroppen for å få en melodi ut av ei fele. Instrumentene i undersøkelsen virker også på ulike måter med tanke på hvordan lyden produseres, hvordan den forsterkes og hva som skal til for å spille melodier (jf. kap. 2). Til slutt har jeg å gjøre med vesentlige størrelsesforskjeller, i alle fall når det gjelder den teknologiske delen av instrumentene. For å komme videre har det vært nødvendig å opprette kategorier som muliggjør sammenlikning i dette komplekse terrenget. Som beskrevet i kapittel 5 har jeg med inspirasjon fra Tellef Kvifte og John Baily sine konsepter om spilleteknikk og instrumentkontroll (Baily, 1977, 1995; Kvifte, 1988) definert seks egenskaper som kan tenkes å ha innflytelse på ansatspraksis. Noen heller mer mot egenskaper ved kontrollhandlingen og noen mer mot egenskaper ved kontrollorganet. Et av målene er å undersøke hvordan egenskapene som er knyttet til de ulike instrumentene utgjør muligheter og begrensninger med tanke på ansatspraksis, og om noen av analyseresultatene dermed lar seg forklare med henvisning til dette. Perspektivet er også relevant når det gjelder spørsmålet om hvorvidt noen av instrumentene har vært sterkere premissleverandører enn andre med tanke på det delte formelrepertoaret som ble identifisert i forrige kapittel.

7.1 Ansatssensitivitet

Ansatsensitivitet dreier seg om omfanget av bevegelsen som skal til for å gjøre en ansats, og tempoet bevegelsen lar seg repetere i.⁸²

7.1.1 Slåttetralling

Mange av muskelgruppene vi koordinerer når vi spiller på instrumenter, har vi relativt god øvelse i å bruke gjennom en lang rekke daglige gjøremål. Det vi derimot ikke gjør når vi

⁸² Denne kategorien er beslektet med Tellef Kvifte sine tanker om sensitivitet knyttet til forholdet mellom kontrollbevegelsen og lydvariabelens omfang (Kvifte, 1988, s. 160). Hvis en liten kontrollbevegelse gir en stor endring i lydvariabelen, f.eks. i forhold til dynamikk eller tonehøyde, regnes sensitiviteten som sterk. I min sammenheng er ansatssensitivitet fokusert kun mot selve ansatsen og dens repeterbarhet.

bruker kjøkkenredskaper eller skriver på tastatur, er å justere bevegelser og intensjoner i forhold til de lydmonstrene som aktiviteten vår skaper. Det er derfor lite å vinne på å ha et liv med kokk- eller skribenterfaringer i kroppen når man plukker opp en langeleik for første gang. Hva som skal til for å tilpasse og øve opp anatomien til å mestre f.eks. kora, lapsteel, fiolin eller harpe, er svært forskjellig. Stemmen skiller seg i så måte ut blant all verdens instrumenter ved å ikke bestå av noen teknologisk enhet i tillegg til kroppen.

Munnhulens anatomi utgjør et svært komplekst og finjustert instrument som vi har god øvelse i å bruke. Instrumentklngen er vi fra før av godt kjent med. Erfaring i å koordinere og justere bevegelser, intensjoner og lydmonster er vi spesialister på gjennom tale og andre typer auditiv kommunikasjon (Mahendru, 2014). Med andre ord mestrer man selve instrumentet på et høyt teknisk nivå i det den første tralsetningen slipper ut av munnen. Analysene pekte mot at den totale forekomsten av sammenhengende envarigheter falt når underdelingstettheten økte, men at den holdt seg relativt stabil i slåttetrallingsmaterialet. Slåttetralleren produserer ansatser og envarigheter ved å gjøre små bevegelser med tunga og leppene sånn at luftstrømmen stoppes et øyeblikk. Disse bevegelsene er enkle å repetere. Trommestavelsspråket kjent som konnakol sør i India (Nelson, 2008) er et eksempel på at dette lar seg gjøre i høyt tempo. Her definerer mnemiske stavelser rytmiske mønster på liknende måte som i slåttetralling.⁸³ Jeg regner på denne bakgrunnen ansatssensitiviteten i slåttetralling for høy. Dette faller godt sammen med observasjonen av repeterte envarigheter i slåttetrallingsmaterialet.

7.1.2 Hardingfele

Hardingfeleslåttene hadde høy forekomst av både sammenhengende og enkeltstående envarigheter, men i motsetning til slåttetralling kreves det øvelse før man mestrer teknikken som skal til. Kroppen må formes i uvante positurer, og en relativt presis og hurtig koordinasjon mellom muskelgrupper i venstre og høyre hånd og arm må øves opp (Johansson, 2015; Omholt, 2021).⁸⁴ Men selv om bevegelsene som skal til for å repetere envarigheter krever øvelse, er de både lite omfangsrige og lett repeterbare i høyt tempo når teknikken mestres. Her kan man skjele til en lang rekke feletradisjoner etter eksempler, deriblant den vestlig klassiske. Kun en liten bevegelse i den hånden som holder buen, er nok til å gjøre en ny ansats. Terskelen for å få det til er høyere enn i slåttetralling, men ansatssensitiviteten for hardingfela kan likefullt regnes som høy. Dette samsvarer med funnene av sammenhengende envarigheter i hardingfelematerialet.

⁸³ Høy ansatssensitivitet: <https://youtu.be/iurhjlBum0o?t=12>

⁸⁴ Noen utøvere ble sett på som virtuoser i samtiden ved at de nettopp lagde og spilte slåtter som inneholdt lange rekker av ristetak, eller envarigheter. Den tidligere omtalte Jørn Hilme fra Valdres skal ha brukt *vrenger*, eller vanskelige, vrangle slåtter, som opptaksprøve for mulige elever.

7.1.3 Langeleik

For å spille sammenhengende envarigheter på langeleik kreves på liknende måte koordinerte bevegelser mellom hånda som tar seg av melodien på den ene siden, og plekter eller snertehånda på den andre. Dette utgjør en kjent teknikk brukt på en lang rekke plukkede strengeinstrumenter på tvers av sjangere og kulturer. Den verdenskjente svenske gitaristen Yngve Malmsten kan ifølge ulike nettforum spille omkring 20 ansatser i sekundet. Det sier seg selv at plekterbevegelsene da må være ørsmå.⁸⁵ Teknikken som skal til for å repetere envarigheter i slåtttempo burde i dette perspektivet være relativt enkel å få til. Analysene viser dog svært få eksempler på dette i langeleikmaterialet. Et vesentlig poeng i denne konteksten kan være at langeleikspillere, i motsetning til eksempelvis gitarister, oudspillere og sitarister, ikke forankrer armer, hender eller fingre på instrumentkroppen. Armene henger i stedet fritt med en 90 graders knekk i albueleddet. Det eneste av langeleikspillerens kropp som er i kontakt med instrumentet, er fingertupper på den ene hånda og spissen av plekteret som en forlengelse av den andre. Uten forankring forplanter bevegelser i snertehånda seg til både albue og skulderledd. Dette kompliserer bevegelsen og gjør den vanskeligere å kontrollere presist. Det ville derfor kreve mye øvelse å repetere ansatser i et høyt tempo på langeleik. Når jeg undersøker innspillingsempirien ser det ut til at repeterte envarigheter unngås, kanskje grunnet de ovenfor nevnte idiomatiske forhold. Det finnes likevel unntak verdt å merke seg.

7.1.4 Langeleik, alternativ vurdering

Slåttemusikk er langt fra så hektisk som det Yngve Malmsten holder på med. Det går mye roligere for seg, og Ola Brenno fra Sør-Aurdal gir noen få eksempler på at det ikke er umulig å spille repeterte envarigheter i springarslåtter (jf. 6.3.1). Mellom 1848 og 1865 transkriberte



dessuten Ludvig L. Lindeman dette og lignende i flere langeleikslåtter i Valdres. At første 3/8-takt i eksemplet er informert med bindebuer på denne måten, tyder på at Lindeman må ha vært oppmerksom på utøverens ansatsteknikk. En plausibel forklaring er derfor at utøveren i takt nummer to på en eller annen måte har slått minst tre åttendeler, eller envarigheter, på rad med snerten. Min praksiserfaring med langeleik er at det er relativt uproblematisk å gjøre dette i et gjennomsnittlig gangar/hallingtempo omkring 90 bpm (6.3). Ut fra disse observasjonene mener jeg at repeterte envarigheter kan være innenfor langeleikens uttrykkspotensial fra slåttemusikerens perspektiv. Jeg velger på denne bakgrunnen å se langeleiken som et instrument med middels høy ansatssensitivitet.

⁸⁵ Små bevegelser: <https://youtu.be/vOeThyZt1vg?t=10>

Brorparten av langeleikspillerne i empirien holder seg derfor godt innenfor instrumentets idiomatiske potensial.

7.1.5 Munnharpe

Munnharpa er tett vevet sammen med kroppen, og mye av instrumentkontrollen er basert på bevegelser i den finjustert muskulaturen i stemmebånd, munnhulen, tunge og lepper (Mahendru, 2014). Her er det sammenfall med slåttetralling. Selv om vi har god øvelse i å kontrollere instrumentets deler både raskt og presist, krever likevel det å filtrere ut overtoner i munnharpelyden en type koordinering mellom hørsel og munnhule som de fleste av oss ikke har erfaring med fra før. Her må det også nevnes at denne siden av spilleteknikken er skjult både for den som spiller, og den som observerer. Jeg regner derfor kneika man må over for å få ut tydelige melodier med ei munnharpe, som bratt, men når man vel har kommet over kneika, er kontrollorganene enkle å manøvrere med høy presisjon. Det å mestre teknikken som skal til (Røine, 2006) for å spille slåtter på et høyt nivå, kan derfor være fort gjort sammenliknet med langeleik og hardingfele. Det mest interessante i denne sammenhengen er imidlertid ikke det som foregår inni kroppen, men det som foregår utenfor.

Ansatsen defineres av slag mot munnharpefjæra (jf. 2.2). Dette gjøres på ulike måter. Det ene ytterpunktet, der hele armen er i sving uten annen forankring enn skulderleddet, krever omfangsrike bevegelser. Det andre ytterpunktet er at slaghånda forankres til haka og/eller den andre hånda slik at en finger så presist og raskt som mulig kan treffe fjæra.



Figur 55. Slagbevegelse og omfang. To ansatsteknikker på munnharpe. Fra venstre: Nils Sagahaugen 1911–2003 (Foto: Niels Røine) og Bjørgulv Straume (1938–) (Foto: ukjent)⁸⁶

Dette resulterer i en mye mindre bevegelse, men fortsatt er den mer omfangsrik og motorisk treg enn den som i prinsippet skal til for å gjøre en ansats med plekter, bue eller tunge/lepper. Munnharpespillere slår i tillegg bare en vei. Det vil si at fingeren eller armen,

⁸⁶ <https://www.discogs.com/artist/566531-Bjørgulv-Straume/image/SW1hZ2U6MTM0NTMyNg==>

etter å ha gjort en ansats, føres tilbake til utgangspunktet i en liten bue før den på nytt kan treffe fjæra. Det finnes eksempler på at fjæra blir slått begge veier i høyere tempo, andre plasser, deriblant nord i India.⁸⁷ Innenfor rammen av den spilleteknikken som har blitt observert i den undersøkte empirien, tror jeg ikke at dette forekommer. Min erfaring er imidlertid at det er fullt mulig å slå begge veier på norske instrumenter. Jeg mener derfor det er rimelig å si at dette handlingspotensialet som munnharpa tilbyr, ikke utnyttes. Dette er med på å forklare hvorfor jeg ikke finner eksempler på repeterte envarigheter i munnharpematerialet. Med den enveis slagteknikken som brukes, vil det rett og slett gå på bekostning av framdrift og groove. I springarslåttene, der underdelingstettheten er høyest, finnes knapt enkeltstående envarigheter. I stedet finner jeg kombinasjoner av lengre varigheter der 5+4  er et godt eksempel (jf. SK5 appendiks 3). Denne ansatskombinasjonen finner jeg både i tralle- og hardingfelespringarene, og repetert gir den lite stress for munnharpespilleren. Disse funnene i munnharpeempirien antyder at repeterte envarigheter ikke er en forutsetning for at noe skal kunne bli akseptert som slåttegroove. Det kan brukes om instrumentet åpner for muligheten og utøveren benytter seg av den, men det behøves ikke. Jeg vurderer munnharpa som det instrumentet med lavest ansatssensitivitet i undersøkelsen. Analyseresultatene peker i samme retning.

7.2 Toneforfall

Toneforfall handler i denne sammenhengen om hvordan lyd fra akustiske instrumenter opphører. Det kan grovt skilles mellom instrumenter der tonen dør gradvis ut etter ansats, og instrumenter der tonen opprettholdes med samme energi for så å dø relativt brått (Fonseca & Ferreira, 2009; Kvifte, 1988)

7.2.1 Munnharpe og langeleik

Munnharpe og langeleik hører til den første gruppen. Lyden avtar gradvis og relativt raskt etter ansats. De handlingene som aktiverer instrumentene, er snerteslag mot strenger og fingerslag mot munnharpefjær. De samme handlingene definerer også ansatsen. Siden slåtter er dansemusikk som drives framover uten pauser, må munnharpa og langeleiken stadig reaktiveres for å opprettholde en jevn strøm av lyd.

⁸⁷ Munnharpe, India: <https://youtu.be/MnMXzCGNPSo?list=RDtcKN55h2KFM&t=80>

7.2.2 Slåttetralling og hardingfele

Slåttetralling og hardingfele hører til den andre gruppen. Instrumentlyden kan opprettholdes med samme energi helt til den stanser brått fordi lungene går tomme for luft, eller fordi det ikke er mer bue igjen. I motsetning til munnharpe og langeleik er imidlertid ikke den grunnleggende lydproduserende handlingen⁸⁸ og ansatshandlingen den samme. Det er konsonanter produsert i munnhulen og øyeblikket der buen skifter retning, som definerer ansatsene i tralle- og hardingfeleslåtter (jf. 2.1 og 2.4). Disse egenskapene ved fele og tralling gjør utøveren langt mindre avhengig av hyppig reaktivering for å kunne opprettholde en jevn strøm av lyd. I praksis har utøveren derfor større rom til å velge med tanke på når og hvor nye ansatser skal plasseres.

Slåtteanalysene sett under ett viser at seksvarigheter er en grense som bare sjelden overstiges uansett sjanger. Når jeg tar min egen erfaring og tradisjonelle spilleteknikker i betraktning slik de framstår i empirien, er dette på grensen av hva som er praktisk mulig å få til med langeleik og munnharpe. Samtidig er denne grensen godt innenfor komfortabel rekkevidde for både lungekapasitet og bue. Analysene viser dog at den store bolken av varigheter som ansatsformlene bygger på, er kortere enn seks. Min praksiserfaring er at vi da kommer innenfor det som er relativt greit å få til uansett hvilken slåttetype eller hva slags toneforfall som legges til grunn. Resultatene peker i dette perspektivet mot at de mest brukte ansatsvarigheter i empirien ligger akkurat innenfor munnharpa og langeleikens idiomatiske begrensninger og i god avstand til stemmen og hardingfelas idiomatiske begrensninger.

7.2.3 Langeleik, alternativ vurdering

Unntak gjør at langeleiken kan vurderes på en alternativ måte. Hammer-on- og pull-off-teknikk brukes på ansatsbaserte/plukkede strengeinstrumenter over hele kloden. Denne teknikken går ut på å opprettholde eller igangsette svingninger ved å slå eller nappe i strengene ved hjelp av fingre på den hånda som tar seg av melodien. Dette muliggjør lengere legatobevegelser på samme ansats. Selv om hammer-ons og pull-offs representerer nye ansatser, låter det i praksis så ulikt og så mye svakere enn snerteslag at jeg ikke forveksler dem med en ansats slik det er definert i denne undesøkelsen (jf. 5.2.3). Gitarister har siden 1960-tallet utviklet teknikken «tapping» som bygger på hammer-ons og pull-offs med fingrene på begge hender.⁸⁹ Denne legatoteknikken gjør at ansatser i tradisjonell forstand ikke behøves i det hele tatt. Hammer-ons og pull-offs er en grunnleggende ferdighet langeleikspillere må lære seg.⁹⁰ Analysene viste at denne måten å opprettholde eller forlenge

⁸⁸ Vibrasjon i stemmebånd forårsaket av lufttrykk. Friksjon mellom buehår og streng.

⁸⁹ Tapping, 1965: <https://youtu.be/3y1WK040cAI?t=72>

⁹⁰ Hortense Panum skriver i 1918: «I stigende Tonefølger maa man da med fastliggende 3die eller 3die og 2den Finger henholdsvis lade 2den og 1ste eller 1ste Finger ramme Strengen med et Slag; i faldende maa man

vibrasjoner i langeleikstrengen på sjelden brukes på mer enn trevarigheter. Det er dog et påfallende trekk ved spilleteknikken til Artur Vibeto (1906–1971) at han bruker hammer-ons og pull-offs til å spille lengre legatopassasjer på samme ansats. Vibeto sin spilleteknikk gjør at det faktisk er langeleiken som er registrert med de lengste ansatsvarigheter i empirien innenfor alle tre taktarter.⁹¹ Taktene 4 til 8 i notene under gir et eksempel.⁹²



Figur 56. Eksempel på lengre legatopassasjer på langeleik. Utdrag fra «Den store grå bukken» med Artur Vibeto.

Innspillingene med Arthur Vibeto ble gjort i 1969. På denne tiden var tappingteknikken på gitar fortsatt en kuriositet blant gitarister i praksisfelleskap langt utenfor Norges grenser. Vibeto vokste opp ved Holla i Telemark der kjente slåtteinstrumenter var i bruk i nærmiljøet, deriblant langeleik. Vibeto sin ansatsteknikk viser at langeleikidiomatikken tilbyr utøveren å frigjøre seg fra toneforfallet mellom snerteslag, og at dette fungerer på slåtter. Dermed har langeleikspilleren i praksis liknende valgmuligheter som slåtte-tralleren og hardingfelespilleren med tanke på hvor og når nye ansatser kan plasseres ved hjelp av snerten. Vibeto sitt repertoar er marginalt i den store sammenhengen, men det peker nok en gang på at det som kan oppleves som fysiske barrierer i én musikers perspektiv, ikke behøver å oppleves slik for en annen, selv om de jobber med samme instrument innenfor samme sjanger. Her kan jeg minne om Mats Johanssons studie av forholdet mellom teknikk og stil hvor han argumenterer for nettopp dette poenget (jf. 4.2.2 og Johansson 2015).

En rask praktisk test viser at munnharpas toneforfall gjør at den helst bør reaktiveres før det har gått ett sekund. Dette speiles tydelig i empirien. En hardingfelebue holder med letthet ut mye lenger før buebevegelsen må reverseres. Dette speiles ikke i empirien. Slik sett er det bemerkelsesverdig at det bare er munnharpa av de fire instrumentene som både i teori og praksis utnytter sitt fulle potensial når det gjelder toneforfall etter ansats. De andre instrumentene kan ut fra dette se ut til å ha lagt seg etter munnharpa. Når det er sagt, må det også trekkes inn at en 3/8 rytme omkring 90 bpm antakelig ville kommunisere relativt dårlig

derimod med fastliggende 3die og 2den eller 3die Finger henholdsvis lade 1ste eller 1ste og 2den Finger forlade Strengen med et Knips (Pizzicato)» (Panum, 1918, s. 13).

⁹¹ 9 i tretakt, 12 i 3/8-takt og 14 i 2/8-takt.

⁹² Toneforfall, langeleik: <https://youtu.be/HolpHePc8Ng?t=70>

med en dansende kropp om den kun var bygget opp av lengre varigheter utenfor munnharpas rekkevidde. Åtte over tre-rytmikk vil for eksempel forskyve seg på liknende måte som to over tre-rytmikk, men virkningen vil ikke kunne sammenliknes. Selv om jeg har funnet eksempler på lange varigheter i hardingfele- og langeleikmusikken, hører de til sjeldne unntak. Det er rimelig å anta at om 3/8 gangarrytmen skal bli dansbar, må hovedbolken av varigheter nødvendigvis bestå av kortere varigheter enn seks, uavhengig av hva slags instrument man bruker.⁹³ Så, spørsmålet om hvorvidt munnharpas iboende toneforfall har forplantet seg inn i de andre instrumentenes spilleteknikk, forblir åpent.

7.3 Kinestetisk topografi

Med kinestetisk topografi mener jeg de mulighetene den som spiller, har til å orientere seg på instrumentet ved hjelp av fingre, hender, armer, munnen, tunga, føttene etc. uten at det resulterer i lyd. Rattet på bilen min kan fungere som eksempel. Jeg behøver heldigvis ikke se på det når jeg kjører. Armer, hender og fingre leser rattets unike motstand og topografi mens det glir mot huden når jeg skifter grep. Hadde styringsmekanismen på bilen bestått av en lang rekke små knapper gradert til høyre og venstre ville saken trolig vært mer komplisert. Kinestetisk topografi er tett knyttet til kategorien visuell informasjon, som vil bli diskutert under neste egenskap.

Motorisk har vi fra naturens side større evne til å foreta små presise bevegelser i fingrene sammenliknet med bevegelser i hele armen (Baily, 1995). Når instrumenters morfologi og musikkens egenart krever armbevegelser, løses dette gjerne ved at armer eller hender (når det er eller blir mulig) forankres i ulike posisjoner på instrumentkroppen. Dette for å overlate finjusteringen til fingrene. Gitarister kan orientere seg kinestetisk på halsen ved at den stadig koner mot sargen, og ved å la fingrene gli over strenger og bånd under bytte av posisjon. Det er også vanlig å støtte ledige fingre på lokket om det brukes plekter eller at håndbaken hviles bak stolen. Innenfor sjangeren klassisk musikk forankrer gitaristen underarmen på sargen.

7.3.1 Slåttetralling og munnharpe

Slåttetrallerens, og i stor grad munnharpespillerens instrumenter er tett sammenvevde med kroppen og kontrolleres ved hjelp av bevegelser i stemmebånd, lunger og munnhule. Den kinestetiske topografien kan ikke skilles fra kontrollorganer og resonanskasse. Slåttetralleren

⁹³ De ekstra lange varighetene kan kategoriseres som variasjonseffekt, som bare fungerer i en kontekst av kortere grove-produserende varigheter.

og munnharpespilleren har slik sett svært god kontakt med og «oversikt» over instrumentets kinestetiske topografi.

7.3.2 Hardingfele

Alle hardingfeleutøverne i empirien spiller slåttene sine kun i første posisjon. Litt forenklet betyr dette at fingrene beveger seg mens hånda danner et ankerpunkt som ikke endres. Felespilleren når på denne måten alle toneplasser med kun små bevegelser i en oversiktlig kinestetisk topografi. Buearmen som produserer ansatsene, henger derimot fritt, og bevegelser av ulike størrelser er nødvendig. Dette betyr imidlertid ikke fravær av kinestetisk topografi eller kinestetisk kontrollmuligheter. Betraktet via James Gibsons «affordance»-perspektiv (jf. 4.2.1) kan buen vurderes som en forlengelse av kroppen, og buen har et stabilt forankringspunkt ved at den hviler på strengene. Utøveren behøver ikke bruke energi og tankekraft på å holde igjen vertikalt og kan derfor fokusere på det horisontale som har med ansatser og lydproduksjon å gjøre. Det er også grunn til å trekke fram en distinksjon mellom to ulike måter å holde instrumentet på. Gamle fotografier og tegninger av hardingfelespillere viser at fela har gått fra å være plassert et sted nede på brystet til å ende opp under haka på mange av dagens utøvere. Vi vet også at instrumentkroppen i den første og lengste perioden var mindre, og at buen var kortere (jf. 2.4). Min praksiserfaring har gått andre veien. Jeg holder i dag instrumentet nede på brystet og har gått over til en kortere bue som bøyer seg konvekst i forhold til hårene. Gjennom hardingfelas 350 år lange historie er det rimelig å anta at dette er det ergonomiske utgangspunktet som spilleteknikk og bevegelser i stor grad har blitt strukturert og utviklet i forhold til.

Gjennom bue- og posisjonsbyttet er min erfaring at bevegelsene som skal til, har blitt mindre og i større grad knyttet til underarmen, og dessuten, at overarmene har forankringsmulighet inn mot kroppen. Noen studier er inne på dette og beslektede tema (Egeland, 2019; Johansson, 2015; Omholt, 2021), men forskningen på feltet må kunne karakteriseres som marginal. En årsak til kunnskapshullet kan være at empiri er vanskelig å oppdrive. Det er problematisk å studere spilleteknikk fra en periode der det å holde fela oppunder haka ikke var et reelt, tenkelig alternativ. Det er ikke det samme at jeg gjør et bevisst valg av en kortere bue og en ny posisjon for fela. Uansett hvordan fela og buen holdes eller forankres, gjør likevel det stabile hvilepunktet der buen møter strengene, det mulig å øve opp høy grad av presisjon. Sett under ett regner jeg hardingfela som et instrument med sterk kinestetisk topografi.

7.3.3 Langeleik

I avsnittet om ansatssensitivitet ble det nevnt at langeleikspillerens armer henger fritt over instrumentet med en 90 graders knekk i albueleddet, og at instrumentet bare berøres av

fingertupper og snert. Her kan det legges til at utøveren i motsetning til hardingfelespilleren stadig må flytte hele hånda for å nå de posisjoner og meloditoner som behøves for å spille slåtter. Snertehånda på sin side har et relativt stort område å dekke om snerten skal sette i gang alle strengene eller plukke ut enkelte av dem. Strengene er heller ikke et stabilt hvilepunkt for snerten, slik buen er for hardingfelespilleren. Armen må kontinuerlig posisjoneres både vertikalt og horisontalt. Det å spille langeleik krever altså store uforankrede bevegelser i begge armer. Med utgangspunkt i disse observasjonene mener jeg det er grunn til å si at langeleikens kinestetiske topografi er svakere enn den jeg finner på de andre instrumentene.

Langeleikspilleren er imidlertid ikke helt avskåret fra kinestetiske kontrollmuligheter. En følge av hammer-on og pull-off-teknikken som ble beskrevet tidligere i kapittelet, er at fingre som trykkes ned mot et bånd, ikke lettes fra strengen før en annen settes ned. Fingrene klatrer bokstavelig talt rundt på notene og danner midlertidige forankringer for hverandre.⁹⁴ Selv om denne typen ambulerende punktforankring er svak sammenliknet med hardingfelespillerens varige forankring, utgjør den en topografi og et system som det er mulig for langeleikspilleren å lære seg å lese med fingrene. Dette øker presisjonsnivået i alle posisjoner. Situasjonen er en annen for snertehånda. Her er det ingen annen forankring for bevegelser enn skulderleddet.⁹⁵ Når jeg ser på den totale langeleikempirien, finner jeg få ansatsformler og liten variasjon med tanke på ansatsrytmikk. Dette kan vurderes i sammenheng med forhold som jeg nå har beskrevet. Kan det være sann at den svake kinestetisk topografien for snertehånda utgjør en så stor teknisk barriere at de færreste har hatt tid og evne til å øve seg opp?

7.3.4 Langeleik, alternativ vurdering

For å belyse denne problemstillingen skal jeg bruke langeleikspilleren Olav Snorheim (1911–1988) som eksempel. Snorheim utviklet en virtuos teknikk med melodihånda som inkluderte både høyt tempo og store sprang. En del av slåttene Snorheim overførte fra hardingfele, utfordrer slik jeg opplever det de fysiske grensene ved instrumentet og konvensjonell langeleikteknikk slik vi kjenner den i dag. Iblant vekslet han til og med mellom to ulikt stemte instrumenter for å kunne følge feleslåttene når de modulerte. Alt dette må ha krevd en god del øving. Snertehånda hans holder seg imidlertid stort sett til én ansatsformel, ikke bare per slått, men per slåttetype. Spor i langeleikempirien viser at variasjon i ansatsrytmikk forekommer og kan være knyttet til visse slåtter og/eller til visse utøvere.⁹⁶ Min

⁹⁴ Ola Kai Ledang kaller dette «silent fingering» (Ledang, 1974)

⁹⁵ Jeg er kjent med at utøvere i uformelle situasjoner, inkludert meg selv, kan lene seg over til den ene siden og støtte albuen under snertehånda i bordet. Hvor utbredt dette er, og hvordan folk gjorde det før også langeleiken ble et scenisk instrument, f.eks. når Lindemann gjorde sine transkripsjoner, har jeg ikke grunnlag for å si noe om.

⁹⁶ Lindemanns transkripsjoner, Ola Brenno og Arthur Vibeto og et lite knippe gangar og hallingslåtter fra det resterende materialet.

erfaring er at snertehånda, på tross av manglende forankring, med litt øvelse blir kjent med avstandene som skal til for å kunne variere ansatsrytmikken på liknende måte som den jeg finner i det resterende materialet knyttet til de andre instrumentene. Det er min påstand at det er en større teknisk utfordring å legge seg etter melodihånda til Olav Snortheim. Utfordringen, eller barrieren, ligger i dette perspektivet ikke bare i begrensede faktorer i samspillet mellom kropp og instrument. I like stor grad tror jeg det handler om å bli, eller ikke bli, integrert og formet i et praksisfelleskap der det å variere mellom ulike ansatsformler er en helt essensiell ingrediens og en helt essensiell kunnskap. En kunnskap som aktivt flyter mellom deltakere som observerbare bevegelser og lydstrukturer og verbale impulser i en eller annen form.

7.4 Visuell informasjon

For en nybegynner på et instrument er visuell informasjon viktig. Melodiske sekvenser blir kognitivt organisert som visuelle mål man styrer bevegelsene etter. Ettersom motoriske, auditive og visuelle mønster knyttes sammen, øker ferdighetene og fortroligheten med instrument og musikk (Baily, 1977). Avhengigheten av det visuelle kan slik gradvis reduseres, i noen tilfeller til et minimum. Her faller alle klodens instrumenter utover en skala der ytterpunktene er uavhengig av synet og avhengig av synet.

7.4.1 Munnharpe og slåttetralling

Ei munnharpe er liten, tonene ligger tett i resonatoren, og utøveren kan knapt skimte den der den er plassert under nesa. Munnharpa holdes med fingrene og har hele tiden kontakt med tenner, lepper, pusten og tunga. Instrumentet kontrolleres slik helt og holdent auditivt og kinestetisk. Det samme gjelder for slåttetralling.

7.4.2 Hardingfele og langeleik

Hardingfelas relativt sterke kinestetiske topografi gjør at den som spiller, kan øve seg opp til å spille med hodet vendt bort i fra instrumentet, med lukkede øyne eller ved å se på et noteark. Dette er lett å observere hos utøvere i slåttemusikkmiljøet. Langeleikspillere forholder seg til en langt svakere kinestetisk topografi, og melodihånda bytter stadig posisjoner ved hjelp av bevegelser i hele armen. Slike forhold gjør at det å fristille den kognitive koblingen mellom melodiske sekvenser og visuelle mål blir en større utfordring. Jeg har til gode å se en langeleikspiller som lukker øynene eller vender hodet bort fra instrumentet i lengre perioder. Disse observasjonene antyder at jo svakere den kinestetiske topografien på instrumentet er, desto viktigere blir visuell informasjon.

Med tanke på kategoriene kinestetisk topografi og visuell informasjon er det store forskjeller instrumentene imellom både når det gjelder det som skal til for å lære å lese topografien, og med tanke på hvor sterk den er. Langeleiken skiller seg ut ved å ha svak topografi og at utøveren dermed er mer avhengig av synet for å kontrollere instrumentet. Når jeg tar spor i empirien og min egen praksiserfaring med i betraktningen, finner jeg likevel ingen åpenbare sider ved noen av instrumentenes kinestetiske topografi som gjør det spesielt komplisert å variere ansatsrytmikken med utgangspunkt i det delte formelrepertoaret som ble presentert i forrige kapittel.

7.5 Todeling

Med todeling mener jeg i hvilken grad egenskaper ved instrumentet gjør utøverens motorikk

direkte knyttet til todelte bevegelsesmønstre. En *shaker*  er et godt eksempel. To motsatte armbevegelser er nødvendig før man er tilbake ved utgangspunktet. Motorisk favoriserer dette rytmikk som går opp i partall. Om mønsteret derimot går opp i oddetall, kommer man ikke tilbake til utgangspunktet når det skal repeteres. I stedet må man starte på motsatt posisjon, og konsekvensen er at bevegelsen må speilvendes. Kroppen må dermed lære seg å spille samme mønster på to helt ulike måter. Alle som har forsøkt å holde en 3/8 groove med en shaker, har kjent på hvordan dens fundamentale todeling utfordrer koordinasjonen mellom motorikk, idiomatikk og musikalske intensjoner.

7.5.1 Slåttetralling og munnharpe

Tralleinstrumentet er det eneste av de fire som hverken i teori eller praksis er knyttet til todeling. Det tralles kun på utpust og repetisjon av rytmikk bestående av 3, 5, 7 eller 9 ansatser fører aldri til noen form for speilvending av bevegelsesmønstre.

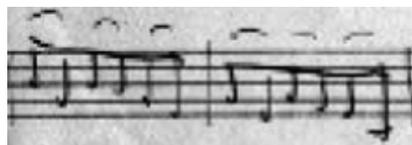
Munnharpespillerens motorikk kan i teorien være knyttet til speilvending, men dette forutsetter at utøverens fingre treffer fjæra både på tur innover og utover. Som tidligere nevnt finner jeg eksempler på dette når jeg ser utover landegrensene, men i norsk slåttetradisjon peker det meste mot at utøverne slår kun en vei. Slik sett er munnharpa som slåttetralling ikke knyttet til todelig i det hele tatt.

7.5.2 Langeleik

Langeleiken er i teorien knyttet til todeling ved at utøveren slår både fram og tilbake over strengene. Men, i et intervju med Reidar Sevåg sier Olav Hauge (1903–2000) i 1964 om faren Andreas Hauge (1864–1950), at det var slåtter «so´n slo mest berre ein veg» og at farens spillemåte også innebar at han «berre [spilte på] noen tå strengo i stan for å ta alle»

(Hauge, 1967). I Hortense Panums instruksjonsbok fra 1916 står det om slagteknikken at «i to- og firedelt takt føres plekteret «regelmæssigt fram på den betonedede og tilbake på den ubetonedede taktdel» og at «I tredelt takt føres det enten en gang frem og to gange tilbake (valsenslaget) eller to gange fram og en tilbake (springerslaget)» (Panum, 1918, s. 7)⁹⁷ De aller fleste langeleikinnspillinger i empirien følger disse prinsippene.

Hva Kjersti Kjølrien gjorde med snerten med tanke på todeling og to over tre- rytmikk når temaet til høyre ble transkribert i en 3/8-halling i 1862 er umulig å si.



Flere løsninger kjennes naturlig. Begge ansatskombinasjonene til høyre innebærer å hoppe over en slagretning slik at speilvendingen unngås, og slik at bevegelsesmønsteret kan repeteres etter en takt.



Det Olav Hauge sier om at faren, som i eksempelet til høyre, iblant kunne slå bare en vei, faller seg også ganske naturlig på Kjølriens slåttetema.



Det oppleves da imidlertid både hektisk og ukomfortabelt å slå over alle strengene, særlig på en moderne 8-9 strengs langeleik. I stedet ender jeg raskt opp med å slå kun på «noen få strengo i stan for å ta alle» (jf. Hauge).

Minst komfortabelt både teknisk og klanglig kjennes det når jeg slår konsekvent fram og tilbake slik at bevegelsesmønsteret speilvendes halvveis og behøver to takter for å gå opp.



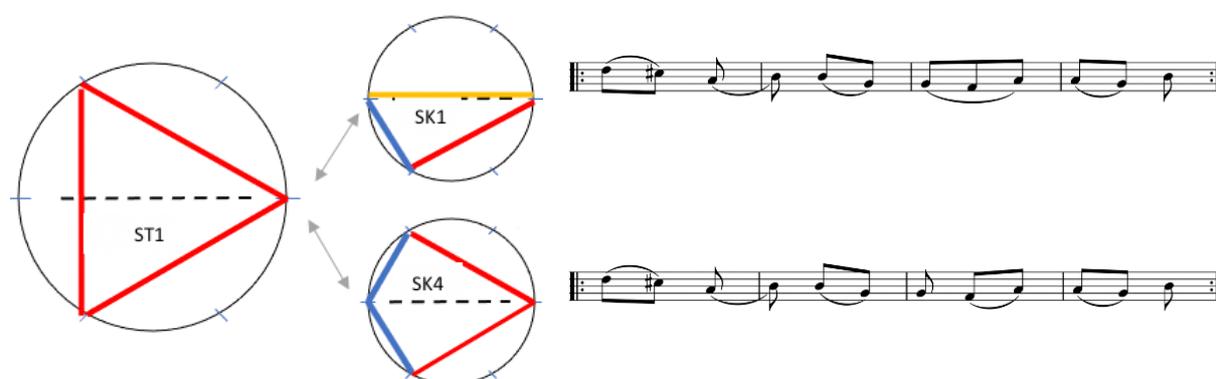
Hovedpoenget her er at langeleikspilleren som munnharpespilleren lett kan unngå speilvending, om det er ønskelig, ved å hoppe over slag eller slå samme vei. Empirien peker i samme retning. I dette perspektivet er det ikke utenkelig at Kjølrien kunne variere over løsninger som nå er skissert, alt ettersom hvordan hun kom inn i akkurat dette forløpet. Men

⁹⁷ Det går ikke fram av Panum sin tekst om fram betyr å slå snerten *vekk fra kroppen* eller *mot kroppen*. Når den synkronne slagteknikken som Panum beskriver i 1916 legges til grunn, er dette vesentlig, spesielt i tretakt (Omholt, 2020). Slagretningen har imidlertid ingen betydning i denne sammenhengen, kun at utøveren kan velge å la snerten hoppe over slag slik munnharpespillerne gjør.

som sagt, Lindemanns transkripsjon forteller ingen ting om slagretningen, kun at slagkombinasjonen eller ansatsformelen hun brukte, produserte to over tre-rytmikk.

7.5.3 Hardingelege

Her skiller hardingelege seg klart ut. Utøveren må foreta en fram- og tilbakebevegelse før hen kommer tilbake til utgangspunktet. Speilvending kan i teorien unngås ved at buen løftes fra strengene og føres tilbake før den igjen biter tak, men dette vil resultere i omfattende bevegelser og en hakket dynamikk, mildt sagt. I min empiri er buen i kontakt med strengene gjennom samtlige slåtter. Dette betyr at om hardingelegespiilleren skal unngå speilvending av bevegelsesmønstre, må ansatsformlene tilpasses instrumentets fundamentale todeling. Resultatene peker mot at det er nettopp dette som skjer. Nedenfor vises eksempler på samme melodi med to ulike ansatsformler:



Figur 57. 6 og 7 ansatser per ansatsformel. Melodieksempel til høyre (jf. appendiks 1).

For felespiilleren vil den øverste kombinasjonen (ST1 + SK1) kunne repeteres med samme bevegelsesmønstre. Den nederste (ST1 + SK4) som består av sju ansatser, må derimot repeteres med speilvendte bevegelser. Kroppen blir nødt til å lære seg det som i utgangspunktet skal låte likt, på to måter. Empirien gir ikke eksempler på at slike formler repeteres, men som deler av lengre kombinasjonsformler eller som overganger finner jeg oddetallsformler også i hardingelegemusikken. Som grunnlagt i kapittel 5 har jeg lagt mindre vekt på å presentere ansatsstrukturer som går over flere enn fire takter. Observasjonene viser likevel at feleinstrumentets todeling må regnes som en sterk formativ mekanisme, drevet fram av interaksjonen mellom kropp og instrument.

Analysene av motoriske og idiomatiske forhold som har med todeling å gjøre, samsvarer med analyseresultatene. Tydelige spor peker mot at ansatsformler brukt i tralle, munnharpe og langeleikslåtter like gjerne kan gå opp i partall som i oddetall, mens repeterte ansatsformler brukt i hardingelegeslåtter, går opp i partall.

7.6 Toneorganisering og domenevekslere

Hvordan tonene er organisert på instrumentene, og hvordan man når dem, kan ha innflytelse på ansatspraksis. Tellef Kvifte og John Baily foreslår på hver sin kant at instrumenter kan ha lineær toneorganisering (ett domene f.eks. *en* streng), eller lagdelt toneorganisering (multidomene f.eks. flere strenger) (jf. 5.3.1). Jeg skiller i tillegg mellom svak toneorganisering (stor avstand mellom tonene) og sterk toneorganisering (liten avstand mellom tonene).

7.6.1 Slåttetralling og hardingfele

For slåttetralleren tenker jeg meg at alle tilgjengelige meloditoner følger etter hverandre på ei linje, ettersom utøveren trinnløst strammer og slakker stemmebåndene og trinnløst justerer lufttrykket. Det kan diskuteres om slåttetralleren Olav Oreholtsi bruker to domener når han i et kort strekk bryr seg over i falsett på «Gullbrandsdølen». Dette minner litt om overblåsing av fløyter, der en viss økning av lufttrykket kan bringe fløyta og utøveren over i et annet toneregister. Oreholtis falsett legger derimot ingen føringer, slik jeg opplever det, for dialektikken mellom konsonanter og vokaler som forplanter seg ut i ansatsrytmikken. Jeg tolker det derfor sånn at tralleinstrumentet har ett domene, og at en sterk toneorganisering gjør at store sprang kan bindes sammen på samme ansats med små bevegelser. Instrumentet har ingen domeneveksler som påvirker ansatskombinasjoner eller tonesammenhenger jeg finner i formelrepertoaret knyttet til de andre instrumentene.

Jeg legger til grunn at hardingfela med sine fire strenger har fire domener, og at buen fungerer som domeneveksler. Måten hardingfela tradisjonelt blir holdt på med forankring av håndbaken mot sargen, er lite forenelig med posisjonsspill.⁹⁸ Håndstillingen lagt sammen med måten musikken og tonene er organisert på, gjør at fingrene har ett målområde hver der den nøyaktige plasseringen er kontekstuellet betinget. Ved hjelp av domeneveksleren kan store sprang med øvelse raskt bindes sammen på samme ansats. Analysene viser ellers ingen tegn til at buens idiomatikk legger føringer som gjør hardingfela mindre egnet til å spille ansatskombinasjoner som undersøkelsen har avdekket.

7.6.2 Munnharpe

Når munnharpespillerne i empirien stenger for luftstrømmen ved hjelp av stemmebåndene, produseres odde toner i overtoneserien i munnhulen (resonatoren). Når utøveren åpner for

⁹⁸ Innenfor de klassiske fiolintradisjonene regnes 7 posisjoner.

luftstrømmen, produseres like overtoner i munnhulen (2.2). Munnharpa har dermed to tonedomener og stemmebåndene fungerer som domeneveksler. Siden kun små bevegelser skal til for å binde sammen store intervaller kan toneorganiseringen karakteriseres som sterk. Gjennom lang fartstid som munnharpespiller og kursholder har jeg erfart at det er enklere å lære å binde sammen fra en lukket til en åpen tone enn motsatt, sagt på en annen måte, binde sammen fra en *odd* til en *lik* overtone. Dette fenomenet kan favorisere visse toneforbindelser og sanksjonerer andre, noe som i neste omgang kan forplante seg ut i ansatsrytmikken. Her er det en tydelig lenke til det Eivind Groven kalte loven om draging og frastøting i forbindelse med seljefløyta. Groven så seljefløyta lovmessighet med tanke på åpning og lukking av pipa både som opphavet til bueteknikken på hardingfele og årsaken til synkoperingen i folkemusikken (Groven, 1927, s. 15). Min erfaring er at etter som fortroligheten med munnharpas domeneveksling øker, kan denne idiomatiske barrieren reduseres til et minimum. Empirien peker i samme retning. I 1938 ble følgende 2/8-tema spilt inn med munnharpespilleren og munnharpesmeden Mikkjel Kåvenes (1872-1939) fra Rysstad i Setesdal:

The musical notation shows a sequence of notes on a staff. Above the notes are markers for open (Å) and closed (L) stems. The notes are: Å, L, Å, L, Å, Å, Å, Å, L, Å. Below the staff is a rhythmic diagram with four colored bars: a green bar labeled '6', an orange bar labeled '4', a red bar labeled '2', and another orange bar labeled '4'.

Figur 58. Utdrag fra 2/8-hallingen «Fanitullen» med Mikkjel Kåvenes. Over notene har jeg satt markører for åpen (Å) og lukket (L) stemmebånd.

Som vi ser, starter Kåvenes på en åpen tone for deretter å spille fire toner til på samme ansats med vekselvis lukket og åpent stemmebånd. Med øvelse og ei god harpe laget av en som kjenner til lukketeknikken, er dette innenfor rammen av hva som er mulig å få til. Munnharpeempirien gir ikke mange eksempler på varigheter med dette omfanget i 2/8-takt, men Kåvenes viser her at domeneveksleren kan være relativt rask å manøvrere, og at den fungerer godt uavhengig av om slaget kommer på lukket eller åpen tone.

Men, munnharpa er et overtoneinstrument, og tonene ligger fortløpende tettere i munnhulen jo høyere opp i registeret man kommer. Mellom partialtone nr. 13 og 16 ligger tonene i et tilnærmet kromatisk forhold til hverandre. For å treffe ønskede toner kreves altså en stadig mer finjustert koordinasjon av kontrollorganer og domeneveksler. Over trinn nr. 16 er min erfaring at tonene ligger så tett at lukketeknikken nesten er umulig å anvende konsekvent. Imidlertid er det sånn at de fleste munnharpe-slåttene i empirien holder seg innenfor ei ramme mellom 6. og 13. partialtone. Altså fra kvinten under sentraltonen i munnharpa til

seksten over sentraltonen.⁹⁹ Noen få slåtter tar også i bruk registeret opp til partialtone nr. 16. Jeg skal ikke spekulere for mye i om denne tonale avgrensningen har å gjøre med økende intonasjonsutfordringer, men jeg skal gi et eksempel på at munnharpas egenskaper med tanke på toneorganisering og domeneveksler kan komme til kort. Slåttetemaet under er hentet fra hardingfeleempirien. Ansatsformelen likner den fra forrige eksempel (fig. 58). I en munnharpekontekst beveger melodien seg mellom 6. og 16. partialtone. Fela sin idiomatikk tilbyr utøveren å utføre dette ganske enkelt. Det er også fint innenfor komfortsonen til tralleinstrumentet.

The image shows a musical staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of several notes, some with accents 'Å' and 'L' above them. Below the staff is a rhythmic diagram with four colored bars: a green bar with the number '6', an orange bar with '4', another orange bar with '4', and a red bar with '2'. The bars are separated by vertical lines, and the numbers are centered within each bar.

Figur 59. Utdrag fra halling etter Harald Fylken (1910–1963)

Ei overtonerik munnharpe med relativt langt toneforfall åpner opp for muligheten til å spille dette. Det krever imidlertid både øvelse og tankearbeid for å få det til. Utfordringene ligger, slik jeg opplever det, i kombinasjonen mellom relativt lange varigheter, et stort sprang og særlige rekker av lukkede toner i det registeret der partialtonene ligger tett (jf. takt 3 og 4). På tross av munnharpas gode kinestetiske topografi, sterke toneorganisering og enkelt manøvrerbare kontrollorganer kan altså konfigurasjoner av de definerte egenskapene, som hver for seg er overkommelige, samlet utgjøre en teknisk barriere.

7.6.3 Langeleik

Alle tilgjengelige meloditoner på min langeleik ligger spredt utover ei linje på 77 cm.¹⁰⁰ Denne toneorganiseringen skiller seg ut sammenliknet med de andre instrumentene ved at det er stor avstand mellom tonene. På en moderne langeleik med 18 bånd tar langeleikspillerens fingre i teorien seg av langt flere toneplasser enn hardingfelespilleren sine, og hver toneplass medfører som tidligere nevnt gjerne bevegelse ikke bare i fingeren, men i hånda og hele armen. En naturlig konsekvens er at det finnes større tonesprang og tonesammenhenger

⁹⁹ Med sentraltone mener jeg partialtone nr. 8 som er «grunntonen» for munnharpeslåttene i empirien. Den egentlige grunntonen på et overtoneinstrument er partialtone nr. 1. Volumet i munnhulen er ikke stort nok til å kunne framheve denne.

¹⁰⁰ Dette er ca. det samme som moderne langeleiker. Eldre instrumenter kan ha både lengre og kortere skala.

som i praksis er teknisk utfordrende å få til for en langeleikspiller uten at det går på bekostning av framdrift og groove. Denne idiomatiske begrensningen har potensial til å være en formativ mekanisme med tanke på ansatsrytmikken. Når jeg med konvensjonell spilleteknikk prøver å spille hallingeksemplet fra figur 59 på langeleik, får jeg problemer, og denne gangen handler det særlig om det store spranget mellom takt to og tre. Tonene er tilgjengelig på instrumentet, men et sprang på hele 11 toner er en stor utfordring. Poenget her er at konfigurasjoner mellom flere av egenskapene jeg har diskutert i dette kapittelet, kan skape barrierer for langeleik- og munnharpespilleren der slåttetralleren og hardingfelespilleren ikke opplever noen. Det er på denne bakgrunnen rimelig å tenke seg at den felles grunnleggende ansatsrytmikken som undersøkelsen har avdekket, i stor grad tangerer grensene for hva som er mulig å få til med munnharpa og langeleiken, samtidig som det er godt innenfor komfortsonen til hardingfela og tralleinstrumentet.

7.6.4 Langeleik, alternativ vurdering

I de fleste innspillingene jeg har samlet, settes alle eller nesten alle strengene i svingninger for hvert snerteslag. Med utgangspunkt i konvensjonell spilleteknikk er det derfor rimelig å si at langeleiken er et instrument med lineær toneorganisering på en melodistreng, og at snerten ikke har domenevekslerfunksjon. Det maksimale toneantall en langeleik tilbyr, er imidlertid ikke nødvendigvis i bruk hele tiden, og som vi skal se senere, går det et vesentlig skille i langeleikmaterialet på dette punktet. I tillegg er det sånn at i en mindre andel av langeleikslåttene plukker utøveren ut andre strenger med snerten, uten at den konvensjonelle melodistrengen er involvert i ansatsen. Fokus rettes da over mot at «bordunstrengene» også kan vurderes av utøveren som melodibærere. En følge av dette er at snerten får domenevekslerfunksjon. Med denne innfallsvinkelen blir det med ett mulig å spille hallingeksemplet fra figur 59 på langeleik. Det krever fortsatt både høy presisjon og raske forflytninger, men det er ikke lenger en definitiv barriere. Disse observasjonene åpner opp nye perspektiver som jeg vil vie stor plass i neste kapittel. I denne omgang er det tilstrekkelig å bemerke at spor i materialet gir grunnlag for å vurder langeleiken som et instrument med mer enn én melodistreng, at snerten kan være en domeneveksler, og at toneorganiseringen dermed ikke er så svak som først antatt.

7.7 Oppsummering

Tabellen nedenfor oppsummerer de viktigste poengene med tanke på de seks egenskapene som nå er diskutert. Jeg har satt instrumentene i den midtre kolonnen. De egenskapene som jeg antok at legger større føringer for instrumentets handlingsmuligheter innenfor rammene av observert spilleteknikk, er ført opp på venstre side. De egenskapene jeg antok la mindre føringer for instrumentets handlingsmuligheter, er satt opp på høyre side. Fylte ruter under viser til at instrumentet innehar denne egenskapen, og at disse kvalitetene kommer til uttrykk

gjennom og dominerer empirien knyttet til hvert enkelt instrument. De skraverte områdene representerer en nyansering, enten i form av spor etter alternativ bruk av instrumentet, i form av at instrumentets idiomatikk tilbyr noe som utøverne ikke utnytter, eller i form av ambivalens. Dette forklares nærmere i de følgende avsnittene.

		Større føringer					Mindre Føringer							
		6	5	4	3	2	1							
Tone org.	Domene	Todelt	Vis.info	KT	Toneforf.	An.sens.		1	2	3	4	5	6	Tone org.
Svak	Enkel	Ja	Viktig	Svak	Sterk	Svak		An.sens. Sterk	Toneforf. Ingen	KT Sterk	Vis.info Uviktig	Todelt Nei	Domene Multi	Sterk
							Slåttet.							
							Hardingf.							
							Munnh.							
							Langel.							

Tabell 4. 6 Toneorganisering og enkel/multi-domene; 5 Todeling eller ikke; 4 Visuell informasjon viktig eller uviktig; 3 Svak eller sterk kinestetisk topografi; 2 Toneforfallet er sterkt eller svakt; 1 Svak eller sterk ansatssensitivitet.

Tralleinstrumentet og hardingfela er tungt representert under *mindre føringer* på høyre side av tabellen. Slåtte-tralleren jobber med kun ett domene, men den sterke toneorganiseringen medfører at kun små bevegelser i stemmebånd og munnhulen kreves under trallingen. Dette er organer vi har presis kontroll over fra før. Tralleinstrumentets ene domene regnes derfor ikke som noen idiomatisk barriere. Slik jeg opplever det, er det først når enkeltdomene krysses med svak toneorganisering at en barriere kan oppstå, som tabellen viser kan dette være tilfelle med langeleiken.

Hardingfelas todeling er klart formativ. Dette vil de fleste som spiller slåtter på instrumentet, kjenne på kroppen, og det vises tydelig i analyseresultatene. Jeg skal ikke påstå at todelingsfenomenet er en absolutt begrensning for enhver hardingfelespiller. Trolig vil det finnes eksempel på utøvere som har vendt seg til å speilvende visse ansatskombinasjoner. En hovedregel ser imidlertid ut til å være at sjangerdefinerende repeterte ansatsformler utføres slik at de går opp i partall, eller i et likt antall strøk. Resultatene av at hardingfelespillerne unngår speilvending av bevegelsesmønstre, kan imidlertid ikke regnes som vesentlig for slåttemusikk generelt. Det er ikke utenkelig at folk danset til tralling og andre instrumenter lenge før hardingfela ble til det dominerende instrumentet det er i dag. Fremdriften og den riktige rytmiske følelsen er ikke avhengig av at bestemte ansatsmønstre utføres med et likt antall ansatser. I så fall hadde feleinstrumentet blitt forkastet som uegnet den gangen det kom, eller så hadde ansatsformlene i eksisterende musikk fra før av gått opp i partall av andre årsaker enn todelingsfenomenet. Undersøkelsen viser at dette ikke er tilfelle. Jeg har skravert *visuell informasjon viktig* under hardingfela. Mange har blikket festet mot fingrene og buen når de spiller, men ettersom ferdigheten med instrumentet og fortroligheten med musikken øker, vil de fleste klare å fri seg fra den visuelle kontakten med bevegelsene. I konteksten av observert ansatsrytmikk vurderer jeg det slik at når elementære teknikker mestres, har hardingfele- og tralleutøverne et bredt spekter av

handlingsmuligheter lett tilgjengelig. Det meste ligger med andre ord godt innenfor det man kan kalle instrumentenes idiomatiske komfortsone.

Skraveringen i feltene under munnharpas ansatssensitivitet (sterk) og todeling (ja) viser til at munnharpespillerne ikke utnytter en tilsynelatende åpenbar handlingsmulighet. Utøverne unngår speilvending av bevegelsesmønster ved å slå kun én vei på fjæra. Resultatet er lav ansatssensitivitet. En følge av lav ansatssensitivitet er at det er ting munnharpespillerne ikke kan få til, men som er enkelt for hardingfele- og tralleutøverne. Dette vises spesielt godt når underdelingstettheten er høy. I springarslåttene spiller munnharpeutøverne rett og slett ikke sammenhengende envarigheter i det hele tatt. Men som med todelingen er ikke innslaget av enkeltstående eller sammenhengende envarigheter avgjørende for opplevelsen av sjangertypisk slåtterytmikk. Slik jeg ser det, er det den rytmiske effekten som ansatskombinasjonene skaper, som er vesentlig, mer enn at de utføres nøyaktig på en bestemt måte på bestemte plasser i et melodisk forløp. Dette synet finner støtte i det delte formelrepertoariet som undersøkelsen har påvist. Munnharpespilleren kan eksempelvis alltid velge andre løsninger enn hardingfelespilleren på samme melodistruktur (jf. trioler og ristetak 5.2.7). Selv om munnharpa er ført opp som et multidomeneinstrument med sterk toneorganisering, er disse egenskapene kombinert med instrumentets akustikk, konfigurert på en måte som kan gi en idiomatisk motstand som tralle- og hardingfeleutøverne ikke møter på (jf. 7.6.2 fig. 59). Det er også slik at disse to egenskapene kan havne under *større føringer* til venstre i tabellen, om munnharpa er laget uten tanke for lukketeknikken (jf. 2.2 og 4.2.1). Munnharpas akustiske kvaliteter spiller med andre ord en helt avgjørende og, i denne sammenhengen, unik rolle for utøverens opplevde handlingsmuligheter (jf. kap. 8). Når lukke- og slagteknikken mestres, og instrumentet er konstruert med tanke for lukketeknikken, vil imidlertid mye av den observerte ansatsrytmikken være innenfor munnharpas idiomatiske rekkevidde.

Når det gjelder langeleiken, kan flere av de seks egenskapene falle ned både på venstre og høyre side i tabellen alt etter som hva slags empiri og spilleteknikk jeg vurderer. Når jeg legger den spilleteknikken som Hortense Panum beskrev i sine instruksjonshefter til grunn, og som går igjen i en stor del av empirien, vil alle egenskaper så nær som todeling falle inn under *større føringer*. Summen av svak ansatssensitivitet, sterkt toneforfall, svak kinestetisk topografi, enkelt domene og svak toneorganisering gjør det tilsynelatende utfordrende å få til ting med en langeleik som vil være innenfor den idiomatiske komfortsonen til de tre andre instrumentene. Det kan tolkes slik at dette vises empirisk ved at de tre slåttesjangrene svært ofte gjennomføres med en enkelt ansatsformel uten overskridinger og sammenhengende envarigheter. Når jeg derimot vurderer spilleteknikken i den resterende empirien, finner jeg både springar- og hallingslåtter med sammenhengende envarigheter. Jeg finner eksempel på en hammer-on- og pull-offteknikk som frigjør utøveren fra toneforfallet. Ikke minst plukker noen utøvere meloditoner på bordunstrengene. Dette gjør at langeleiken får flere domener, at snerten får domenevekslerfunksjon, og følgelig at toneorganiseringen blir sterkere. Alt dette er markert med skravering til høyre i tabellen. Selv om dette materialet er relativt

marginalt i den store sammenhengen, finner jeg eksempler på at utøvere har variert mellom ansatsformler med overskridende varigheter innenfor samme slått og innenfor alle tre slåttessjangere. Min egen praksiserfaring peker i samme retning. I konteksten av sjangertypisk slåttetrytmikk tenker jeg at det langeleikidiomatikken tilbyr, er tilstrekkelig til å spille det jeg vil karakterisere som sjangertypiske ansatsformler.

7.8 Konklusjon

Det går et klart skille mellom hardingfele/slåttetralling på den ene siden og munnharpe/langeleik på den andre. I hardingfele og tralleinstrumentet ligger, som jeg har forsøkt å vise, et stort forråd av handlingsmuligheter lett tilgjengelig så snart man begynner å mestre den grunnleggende teknikken. En del kan gjøres med langeleik og munnharpe, men for å få til ting på disse instrumentene, som vil være godt innenfor komfortsonene til de to andre, kreves en utforskende og iherdig musiker som mestrer instrumentet sitt til fingerspissene. Det er derfor interessant at en rekke sjangertypiske ansatsformler relativt enkelt lar seg spille på alle instrumentene. I lys av disse observasjonene finner jeg ikke åpenbare argumenter for at det er de instrumentene med størst iboende handlingsmuligheter som har vært enerådende premissleverandører for den tverrinstrumentale ansatspraksisen som undersøkelsen har avdekket. Basert på resultatene tenker jeg meg i stedet at en felles grunnleggende ansatspraksis er et resultat av forhandling mellom tekniske løsninger knyttet til svært ulike instrumenter, eller et slags minste felles multiplum, i dialog med skiftende musikalske normer. Det er rimelig å anta at denne prosessen hverken har en begynnelse eller ende, men at den har pågått parallelt med at instrumentparken gradvis har endret seg, mistet bidragsytere og fått nye, og ikke minst at ny musikk har fulgt med på lasset (jf. 8.2). Trolig vil denne prosessen pågå så lenge folk spiller slåtter på ulike instrumenter, og så lenge det finnes praksisfelleskap der folk lytter til hverandre og lar seg påvirke.

Et vesentlig særtrekk kan imidlertid observeres i det aller meste av empirien knyttet til kun ett av instrumentene. Dette er et trekk som jeg mener spilleteknikkanalysen viser at ikke kan knyttes utelukkende til mekanismer i skjæringspunktet mellom kroppen og instrumentet. Det jeg sikter til, er at langeleikslåttene i høy grad består av *én* ansatsformel for hver slåttetype hvorav ingen ansatser er overskridende. Dette trekket finner jeg ikke igjen i det analyserte repertoaret til de andre instrumentene i det hele tatt.¹⁰¹ Vi vet at langeleiken har levd side om side med munnharpa, slåttetralling og hardingfele i flere hundre år. Om dette ikke handler om idiomatikk, hva handler det om da? Hvilke formative mekanismer kan ha vært, og er i sving? I det neste kapittelet er det dette som skal utforskes.

¹⁰¹ Jeg ser her bort i fra munnharpematerialet som er spilt inn etter 1960 på støpte serieproduserte instrumenter.

8 Instrumentteknologisk utvikling, repertoar, sentrale aktører og kulturelle strømninger

Undersøkelsen belyser en tverrinstrumental ansatspraksis som medieres gjennom fire ulike instrumenter. Samtidig skiller en betydelig del av langeleikmaterialet seg ut uten at det kan knyttes opp mot grunnleggende instrumenttekniske begrensninger. For å kunne forstå bedre hvorfor det ser ut som om jeg har å gjøre med to rytmeestetiske regimer, skal jeg nå løfte perspektivet ytterligere og vurdere resultatene i lys av kontekstuelle data ved slåtteeempiren, hva slags instrumenttyper som har vært i bruk, og hvem som spiller. Dette blir senere sett i sammenheng med teknologisk utvikling, institusjonalisering, sentrale aktører og kulturelle strømninger. Jeg starter med en generell introduksjon og en begrepsavklaring.

I kapittel 2 ble det redegjort for at instrumentene i undersøkelsen i ulike epoker har blitt modernisert. At dette har hatt innvirkning på musikken, er rimelig, men å sette fingeren på hva og hvordan er ikke enkelt. I avhandlingen «Melodi, klang og intonasjon» diskuterte Johan Westman blant annet hvordan fingersetningen kan ha flyttet seg mot mer klangfulle toneplasser bl.a. som en følge av at hardingfela fikk flere understrenger (Westman, 1998). Men siden hardingfela, som fiolinen, er båndløs, kunne intonasjonspraksis i teorien ha blitt endret helt uavhengig av hardingfelas teknologiske utvikling. Selv om det er en utbredt oppfatning at man spilte med kortere strøk før sammenliknet med dagens mer fiolintekniske «kappleikspel», vil det være en stor utfordring å si noe konkret om hvordan ansatspraksis har blitt påvirket av flere understrenger, lengre bue, større resonanskasse og endret forankringspunkt. En hovedårsak er at det finnes lite empiri som kan fortelle noe om hvordan den premoderniserte hardingfela ble brukt av utøvere som ikke kjente noe annet instrument. Når jeg vender blikket mot stemmen og slåttetrallingen, som ikke har noen teknologisk del i det hele tatt, blir temaet fort uoversiktlig. Prosessen rundt moderniseringen av langeleiken og munnharpa har derimot noen tydelig observerbare trekk som det er verdt å se nærmere på. Dette vil i neste omgang kunne kaste lys over de mer komplekse moderniseringsprosessene som knytter seg til hardingfele og slåttetralling.

På 1960-tallet initierte ny teknologi radikal endring av produksjonsmetode for munnharpe, ved at en ny støpeteknikk muliggjorde serieproduksjon. Sammenlikninger av empiri knyttet til støpte og smidde instrumenter har vist at førstnevnte langt sjeldnere enn sistnevnte tilbyr lukketeknikk mellom overtone nr. 6 og 16 (Røine, 2006). Munnharpespillerne på 1960-tallet sto derfor i liten grad ovenfor et reelt valg med tanke på tonevalg slik felespillere og slåttetrallere har gjort. I tilfellet med langeleiken initierte Øystein Ø. Rudi en omfattende modernisering av instrumentet etter at han startet utviklingen av en ny langeleikstandard omkring 1870 (jf. kap. 2). En av sidene ved moderniseringen var at eldre tonerekker ble

erstattet av en fast diatonisk (jonisk) strukturering av toneplassene. Siden notene eller båndene på langeleik blir limt fast til instrumentkroppen, hadde heller ikke langeleikspillerne noe valg. Endringen skjedde bokstavelig talt over natta. Undersøkelsen har som nevnt vist at langeleikrytmikken skiller seg ut. Munnharpas utviklingshistorie ble beskrevet i hovedfagsavhandlingen «Spilleteknikk på munnharpe mellom 1937 og 1990» (Røine, 2006). Empiri og resultater fra dette arbeidet vil bli trukket inn i diskusjonen.

8.1 Begrepsavklaring

For å kunne belyse hvordan endringer ved teknologien kan ha forplantet seg ut i ansatspraksis, har jeg gruppert utøvere og instrumenter i to hovedbolker. Kategorien «Rudi» refererer til langeleikspillere som kan knyttes direkte til den moderniserte langeleiken som Øystein Ø. Rudi utviklet. Med det mener jeg langeleikspillere som i all hovedsak spiller på et Rudi-instrument, et instrument av Rudi-typen, eller et modernisert eldre instrument. Siden de utøverne Hortense Panum transkriberte slåtter etter, alle passer til denne beskrivelsen, bruker jeg initialene til Panum, «HP», som underkategori. Kategorien «Ikke-Rudi» omfatter utøvere som i hovedsak ikke spiller på instrumenter som kan knyttes til den moderniserte langeleiken, eller som ikke har noen tydelig musikalsk lenke til utøvere som faller inn under kategorien «Rudi». De utøverne Ludvig M. Lindeman og Ø. Olsen transkriberte slåtter etter passer til denne beskrivelsen. Initialene «LML/Ø.O», brukes derfor som underkategori. I tillegg til denne overordnede inndelingen av utøvere og innspillinger tolkes materialet etter følgende kriterier: 1) Bygdedansslåtter/runddansslåtter. 2) Anvendte toner (stort/lite omfang). 3) Asynkron/synkron ansatsrytmikk. 4) Punktkafo/ikke punktkafo. 5) Diatonisk/ikke diatonisk skala. 6) Bordunstrengenes stemming (treklang/kvint). Munnharpeempiren har blitt strukturert på liknende måte. Her gjør jeg det overordnede skille mellom smidde og støpte instrumenter. Jeg starter med innspillinger og transkripsjoner og avslutter med registreringsmaterialet med langeleik.

8.2 Repertoar relatert til utøver og instrumentkategorier

Når runddansslåttene (vals, reinlender, masurka og polka) kom til bygde-Norge utover på 1800-tallet, hadde bygdedansslåtter (springar, halling, gangar og lyarslåtter) trolig blitt utviklet, spilt og danset til i lang tid. Selv om det finnes overgangsformer mellom de to sjangerne, skiller de seg typisk fra hverandre med tanke på form, melodi og rytmikk. Vi kan si at de representerer hvert sitt musikalske regime. Det var valsen som banet veien i Norge. Den ble mest brukt og videst utbredt, først i byene omkring 1800 og deretter i bygdene (Bakka, 1993, s. 121–125). Men selv om runddansen hadde vært populær i Europa en stund da Lindeman gjorde sin første innsamlingsreise i Valdres, har den, sammenliknet med springar og gangar/halling, trolig representert et nytt uttrykk for mange i 1848.

Både langeleik- og munnharpeempirien er langt på vei uttømmende. Nedenfor får vi et inntrykk av den totale empirien knyttet til de to instrumentene og hva slags slåttetyper som har blitt brukt.

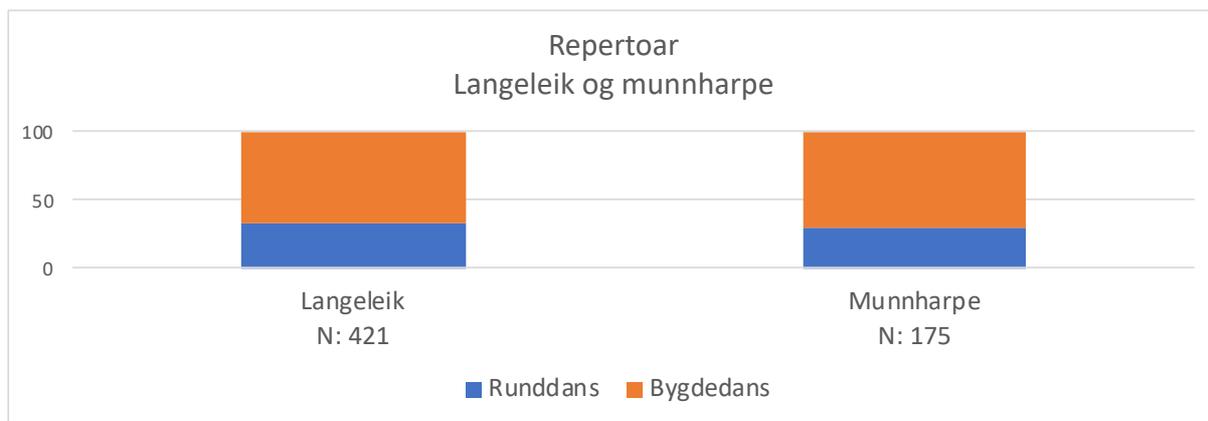


Diagram 13. Repertoar på munnharpe og langeleik

Diagrammet viser en vekt på bygdedansslåtter framfor runddansslåtter i det totale dokumenterte repertoaret. Når jeg øker oppløsningen og trekker inn instrumentkategoriene «Støpt», «Smidd», «Rudi» og «Ikke-Rudi», får jeg et mer nyansert inntrykk av empirien.

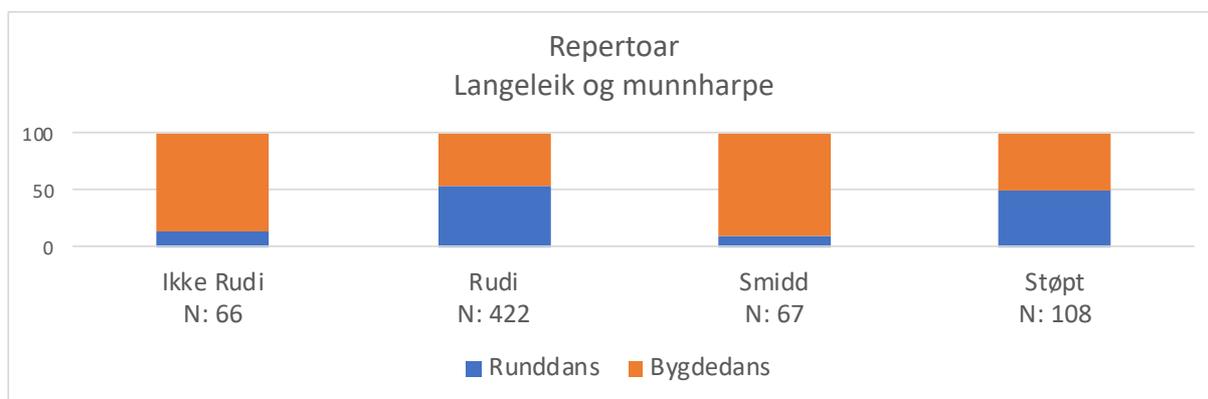


Diagram 14. Repertoar på munnharpe og langeleik fordelt på instrumenttype

Diagrammet viser at utøvere som bruker den moderniserte langeleiken og den støpte munnharpa, har omtrent like andeler runddans og bygdedans på repertoaret, mens utøvere som bruker den smidde munnharpa og det ikke-moderniserte langeleikinstrumentet, har vekt på bygdedans. En ny innzooming kun på langeleikempirien nyanserer ytterligere.

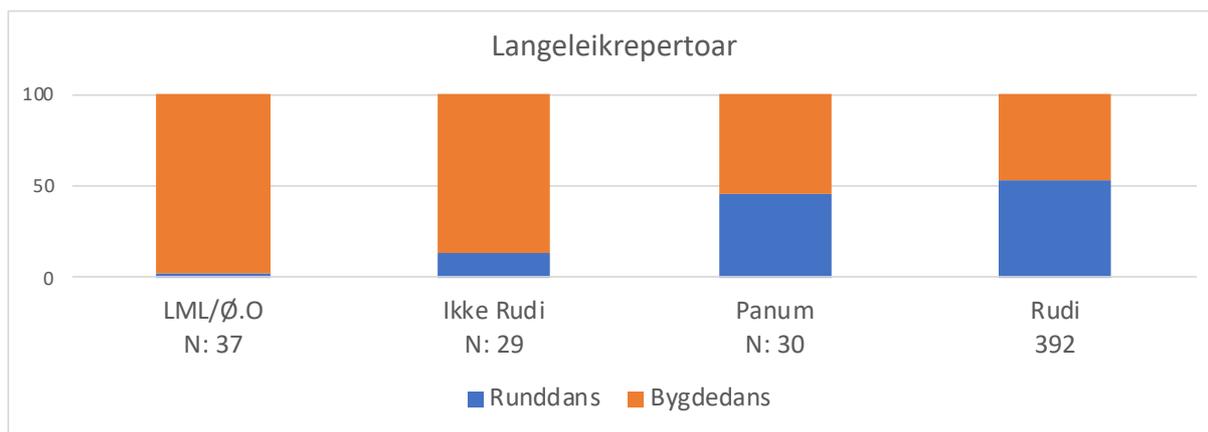


Diagram 15. Langeleikrepertoar fordelt på fire kategorier.

Repertoar og utøvere knyttet til «Panum» og «Rudi» har fortsatt en relativt jevn fordeling mellom runddans- og bygdedansslåtter, mens repertoar og utøvere knyttet til «LML/Ø.O» og «Ikke-Rudi» har en betydelig vekt på bygdedansslåtter.

8.2.1 Gammelt og nytt - Selektive innsamlere

Den eneste runddansslåtten Lindeman transkriberte, var en vals (1865). Når jeg legger til grunn at valse kom først av runddansslåttene, passer dette inn i bildet. Den klare vekten på bygdedans under kategorien «LML/Ø.O» til venstre i diagrammet kan dermed forklares med at runddansmusikken rett og slett ikke hadde slått rot i bygdekulturen. Jeg kan imidlertid ikke se bort ifra at Lindeman prioritere det han mente var mest representativt for en eldre norsk bygdekultur (Havåg, 1997). Sjangere som vals og reinlender er det rimelig at han var godt kjent med fra Trondhjem og Christiania samt gjennom sine studier av europeisk kunstmusikk. Lindemans innberetninger tyder dessuten på at han var selektiv:

«(...) søger man melodier, som det kan lønne umagen at optegne, maa man finde sig i at høre paa alskens intetsigende kram, og lirke saa længe, indtil man kan faa draget frem for lyset hvad der dukker op for selve folket næsten som ubekjendte eller forglemte ting» (Asbjørnsen, 1964, s. 92)

Det er derfor ikke utenkelig at nasjonalromantikeren Lindeman kan ha hørt mer runddans enn han valgte å skrive ned. Når Hortense Panum gjorde sin innsamlingsreise i 1916 var runddansen godt etablert på bygdene, og dette kan forklare at utøverne hun møtte, hadde mer av denne slåttetyper på repertoaret. Hennes tekster og brev tyder imidlertid på at også hun var selektiv. Det er derfor ikke utenkelig at hun kan ha nedprioritert utøvere og slåtter hun opplevde som rytmisk uryddig (jf. 3.1.4). Dette kan ha gått på bekostning av for eksempel bygdedansslåtter. Et annet forhold som må tas med i vurderingen, er at empirien

knyttet til kategorien «Rudi» er mange ganger større enn det som faller inn under «LML/Ø.O». Mens «Rudi» trolig gir et relativt godt bilde av langeleiktradisjon i Valdres mellom 1950 og 1980, må «LML/Ø.O» regnes mer som stikkprøver fra Valdres og Tinn mellom 1848 og 1871. Poenget her er at diagram 15 ikke nødvendigvis gir et riktig inntrykk av de faktiske forhold. Likevel mener jeg det framkalles trekk ved empirien det er verdt å diskutere. I tradisjonell rundddansmusikk settes gjerne ansatsene/akkordene på gitar og trekkspillbass på grunnrytmen som vist i tabulaturet for vals nedenfor:

Gitar		●	●		●	●		●	●		●	●
Bass	●			●			●			●		

Figur 60. Tabulatur for gitar- og bassrytme, vals.

Denne typen betoning og ansatsmønster karakteriserer det jeg finner i det innspilte runddansrepertoaret med langeleik.¹⁰² Det er bemerkelsesverdig at når jeg ser på bygdedansslåttene vises liknende fenomen. I de aller fleste tilfeller slås snerten over alle strengene på betonedede taktdeler uten overskridende varigheter både i springar og gangar/halling. Dette kan ved første øyekast virke som en forenkling. Nedenfor til venstre vises et eksempel på Lindeman sin transkripsjon av «Halling med tvitag» og deretter et eksempel der samme tema er utført med det slagmønsteret som Hortense Panum beskrev som 6/8-slaget, og som dominerer innspillingsempirien.



Figur 61. Samme melodi med to ulike ansatsformler. Til venstre: Lindeman sin transkripsjon. Til høyre: min gjengivelse av samme tema basert på funn i langeleikempirien og Hortense Panum sin beskrivelse av slagteknikken i treunderdelte hallingslåtter.

Når jeg først hadde lært meg slåtten på den ene måten, var det ikke gjort på et blunk å omorganisere snerteslagene til den andre. Slik jeg ser det, fører endringen med seg en solid forvandling av hvordan melodien oppleves, og jeg tenker at det mentale hamskiftet som kreves, kan være like utfordrende uansett hvilket utgangspunkt man har.

Runddans kom med nye melodiske, harmoniske og rytmiske impulser. Dette skjedde i en epoke der det er antatt at langeleiktradisjonene i Norge var i sterk retrett, også i Valdres (Aksdal & Kværne, 2021). Her er det sammenfall med Øystein Ø. Rudi sin modernisering og

¹⁰² Det eneste unntaket er Arthur Vibeto med «Brennebuens vals». Vibeto faller inn under kategorien «Ikke-Rudi»

standardisering av langeleiken. I dette perspektivet er det nærliggende å tenke seg en slags «restart» etter 1870. Gammelt repertoar som ikke relativt enkelt lot seg overføre til en ny rytmisk estetikk, ble forlatt, og noe av ansatspraksisen som det forlatte repertoaret bygget på, synes i egenskaper ved Lindeman sine transkripsjoner. «Halling med Tvitag» finnes ikke i det innspilte materialet. En liknende utvikling kan spores i munnharpeempirien før og etter serieproduksjon av støpte munnharper på 1960-tallet. Når sammensetningen av repertoar skal vurderes i relasjon til de ulike utøver/instrumentkategoriene og ansatsrytmikk, bør disse forholdene tas med i betraktningen.

8.3 Anvendte toner relatert til repertoar og utøverkategorier

Undersøkelsen av anvendte toner kan ikke knyttes direkte til formelanalysene. Det går imidlertid et tydelig skille i materialet her som sammen med annen relevant empiri kaster lys over ansatspraksis.

Den anvendelige tonerekka en munnharpespiller i praksis har til rådighet, ligger mellom trinn nummer 6 og 16 i overtoneserien (Røine 2006). I dette området fungerer lukketeknikken utmerket, men det mangler sekst i underoktaven mellom partialtone 6 (kvint) og 7 (septim). Om munnharpa er relativt dypt stemt, finnes det også et anvendelig rom over trinn nummer 16. Som tidligere nevnt ligger tonene i dette registeret så tett at det er bort imot umulig å filtrere dem ut ved hjelp av lukketeknikk (jf. kap 2).¹⁰³ Kort fortalt utgjør disse akustiske egenskapene en sannsynlig forklaring på at lukketeknikkutøverne i empirien uten unntak bruker overtone nr. 8 som sentraltone, mens de som benytter seg av blåseteknikk, helst bruker overtone nr. 16 som sentraltone (Røine, 2006). Blåseteknikk-materialet er såpass tvetydig i melodisk forstand at man nesten er nødt til kjenne tradisjonen og slåtten som er under lupen, og deretter gjette seg fram til hvordan utøveren faktisk utfører melodien. Av denne grunn har jeg sett bort ifra blåse-kategorien i analysene av anvendte toner. Utøverne i kategorien «lukketeknikk» har derimot en klar melodiføring. Disse slåttene inneholder aldri sekst i underoktaven, og det finnes kun få eksempler på at de beveger seg over overtone nummer 13 (seksten i overoktaven). For å gjøre sammenlikning mellom munnharpe og langeleik enklere ser jeg bort ifra overtoneseriens navngivning av trinn. Basert på lukketeknikkempirien blir munnharpas primære toneomfang dermed 5-7.123456.¹⁰⁴ I fortsettelsen vil dette bli referert til som «munnharperammen».

¹⁰³ En ytterligere kompliserende faktor er at tonene som er «lukket» mellom 8 og 16, er «åpne» mellom 16 og 32.

¹⁰⁴ Dette i stedet for overtoneseriens; 6-7.8-9-10-11-12-13-14-15-16.

Nedenfor vises anvendte toner i det analyserte slåttematerialet med munnharpe og langeleik. Kategorien «To oktaver +» representerer alle slåtter som bryter rammen 567.1234567.1 i begge ender, for eksempel 3-567.1234567.12 eller ytterpunktet 1234567.1234567.123.

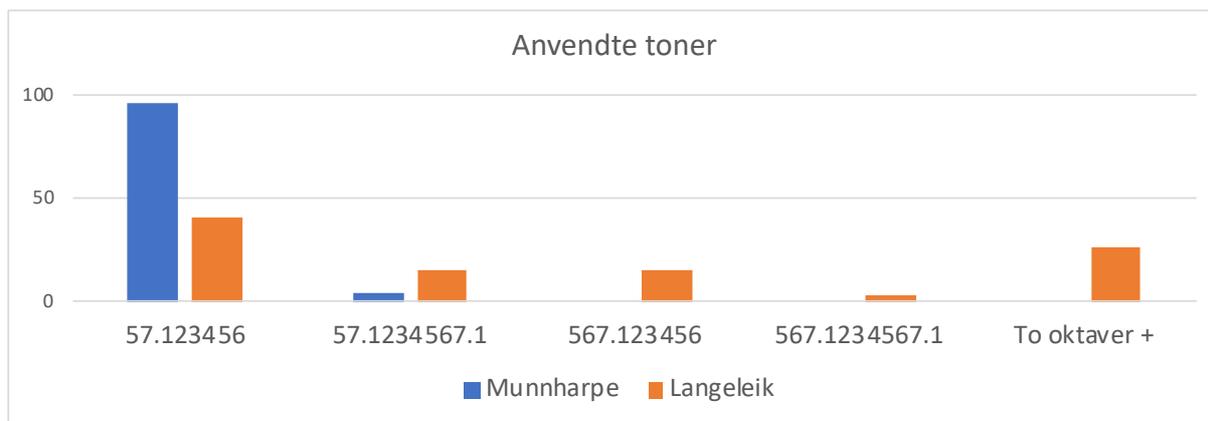


Diagram 16. Anvendte toner i de analysert langeleik og munnharpeslåttene.

De to søylene til venstre i diagrammet viser at omkring halvparten av langeleikslåttene (som alle munnharpeslåttene) ikke er innom seksten i underoktaven. Den andre halvparten inneholder sekst i underoktaven og/eller havner i kategorien «To oktaver +». En mer nyansert oppløsning skiller mellom munnharpe, «LML/Ø.O», «HP» og «Rudi»

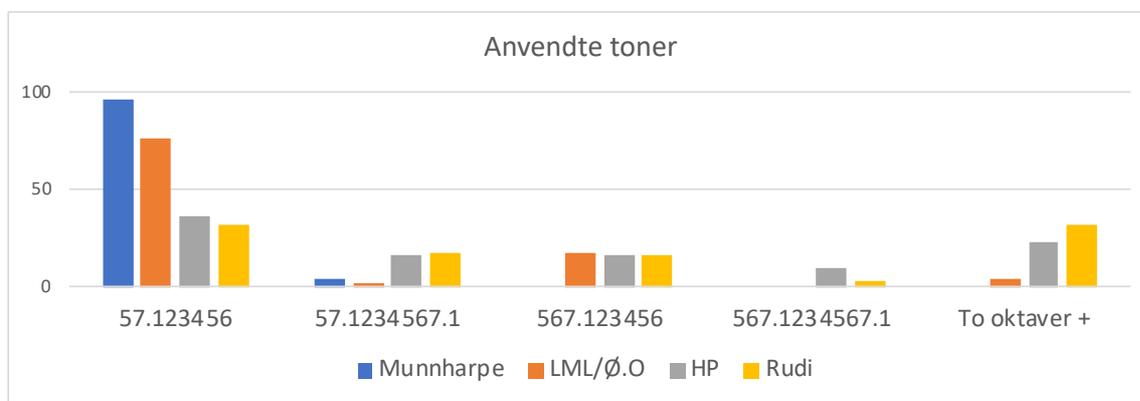


Diagram 17. Anvendte toner i de analysert langeleik og munnharpeslåttene med fokus på utøver/instrumentkategoriene.

Diagram 17 viser at de aller fleste langeleikslåttene Lindeman og Olsen transkriberte, («LML/Ø.O») holder seg innenfor munnharperammen 57.123456. Seksten i underoktaven forekommer i et mindre knippe slåtter, og noen ytterst få slåtter faller inn under kategorien «To oktaver +». Kategoriene «HP» og «Rudi» inneholder derimot slåtter som jevnt over utnytter et større toneregister. Seksten i underoktaven er til stede i brorparten av slåttene, og relativt mange havner i kategorien «To oktaver +».

I Per Åsmund Omholt sin undersøkelse av regional og typologisk variasjon i norske slåtter gjorde han en statistisk undersøkelse av anvendte toner i et stort antall slåtter. Omholt fant at seksten under grunntonen forekommer langt sjeldnere enn seksten over (Omholt, 2009, s. 202). Omholt hadde sitt søkelys på bygdedansslåtter, og hans funn korresponderer som vi kan se av diagram 17, med mine funn i materialet som knytter seg til kategoriene «LML/Ø.O» og «Ikke-Rudi». Funnene av sekst i underoktaven er relativt mye større i kategoriene «Rudi» og «HP», og runddansslåttene ser ut til å være en betydelig bidragsyter. Hvorvidt slike forhold kan henge sammen med akustikken på instrumenter som munnharpe og seljefløyte, som naturlig mangler denne tonen, er et interessant tema som det ikke er rom for å diskutere i denne sammenhengen.

8.3.1 To sentrale aktører 1

Det neste diagrammet zoomer inn på utøvernivå. Her vises anvendte toner i repertoaret til Berit T. Pynten (1812–1899) og Olav Snorheim (1911-1988). Begge regnes som sentrale utøvere for langeleiktradisjonen i Valdres og virket på hver sin side av begivenhetene rundt serieproduksjon av instrumenter fra 1870. Pynten hører til kategorien «LML/Ø.O». Snorheim hører til kategorien «Rudi».

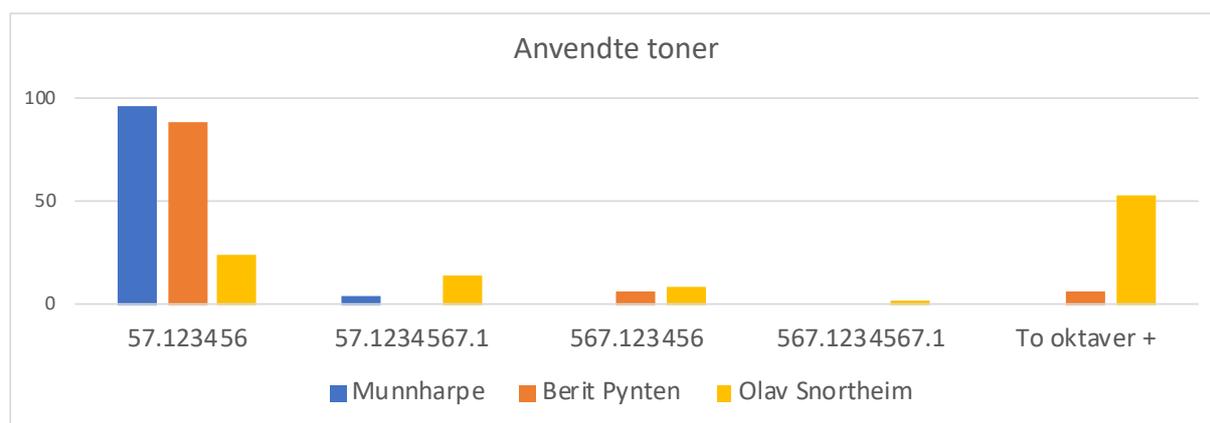


Diagram 18. Anvendte toner i det dokumenterte repertoaret til Berit T. Pynten og Olav Snorheim.

Langeleikregistreringer dokumenterer at både Berit Pynten og Olav Snorheim sine instrumenter hadde mellom 16 og 18 tilgjengelige bånd. Sistnevnte brukte også langeleiker med kromatikk fordelt på to melodistrenger. På tross av tonetilgjengeligheten ser vi at Pynten sitt repertoar stort sett holder seg innenfor munnharperammen uten sekst. Snorheim derimot benytter ofte en stor del av det registeret langeleiken hans tilbyr, inkludert seksten i underoktaven. De to utøverne kan i dette perspektivet vurderes som ytterpunkter når det gjelder anvendte toner. Kun én av Pyntens slåtter faller inn under kategorien «To oktaver +». Jeg merker meg at dette er den tidligere omtalte valsen.

Her må det nevnes at det runddansrepertoaret som jeg finner i langeleikempirien, bærer preg av funksjonsharmonikk i melodiføringen, jfr. kadensen subdominant-dominant-tonika. Dette på tross av at langeleiken ikke tilbyr akkordskifter. Sammenliknet med springar og gangar/halling med småmotivoppbygging har dette repertoaret altså et relativt moderne språk både tonalt og rytmisk. Den som sitter med en eldre langeleikmodell framfor seg, med halvhøye terser, kvarter, sekster, sekunder og septimer, vil slite med å finne de rette tonemodusene på instrumentet sitt. Utøveren blir isteden nødt til å tolke melodien over i ei tonerekke som springer ut av en helt annen logikk enn funksjonsharmonikken. I et forsøk på å ta dette ned på bakken, prøv å synge synth-riffet på «Take on Me» (Aha) med utgangspunkt i såkalt sigøynermoll. Det er ikke gjort i en fei, ikke en gang om man sitter ved et piano. Dette kan være et argument for at Lindemann faktisk ikke valgte bort runddans til fordel for mer eksotiske bygdedansslåtter. Alle Lindemans informanter spilte på langeleiker med eldre skalaformer eller tonemodus, og den nye musikken var ikke overførbar uten relativt omfattende mental og tonal bearbeiding. Det er rimelig å tenke seg at moderniseringen av langeleiken mot slutten av 1800-tallet endret dette bildet radikalt, og at dette vises i både repertoar og anvendte toner knyttet til «HP» og «Rudi».

8.4 Ansatsrytmikk i munnharpe og langeleikempirien

Den svevende og mangetydige melodiføringen i blåseteknikkempirien med munnharpe gjorde at jeg vurderte det som for usikkert når det gjelder å gjøre analyser av «anvendte toner». Ansatsrytmikken er derimot konkret og enkel å tyde, og sett i sammenheng med resten av empirien med munnharpe og langeleik vil blåseteknikkslåttene være et relevant bidrag. I diagram 19 vises rytmikken i det totale materialet knyttet til de to instrumentene.

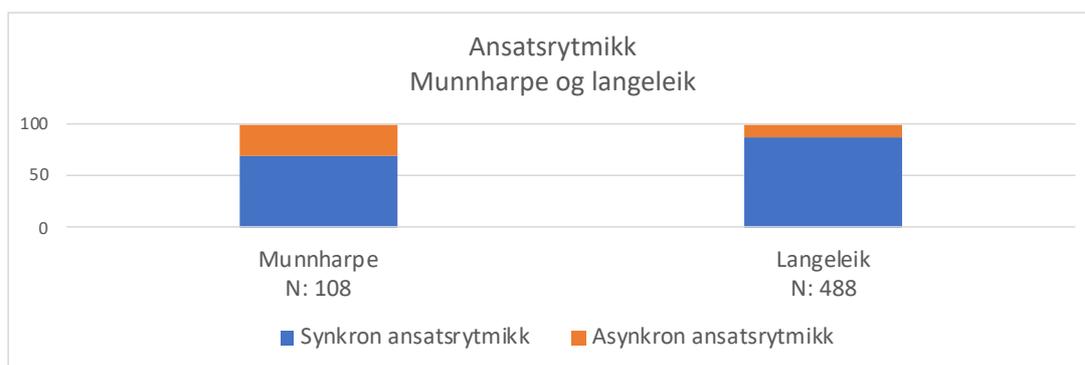


Diagram 19. Ansatsrytmikk i det totale langeleik og munnharpematerialet.

Som vi ser, resonnerer søylene for langeleik til høyre i diagrammet med resultatene av ansatsanalysene i kapittel 6. De aller fleste langeleikslåtter, uansett sjanger, blir spilt med synkron ansatsrytmikk. Dette samsvarer også med den spilleteknikkbeskrivelsen Hortense Panum og Boris Borisoff mfl. formidlet gjennom sine utgivelser, nemlig at snerten føres

regelmessig fram og tilbake på betonedede taktdeler (jf. 3.1.4). Munnharpematerialet viser en liknende tendens, men andelen slåtter med asynkron ansatsrytmikk er noe større. En høyere oppløsning der instrument/utøverkategoriene er tatt med, nyanserer bildet. De individuelle søylene i diagrammet under representerer det totale materialet knyttet til hver kategori.

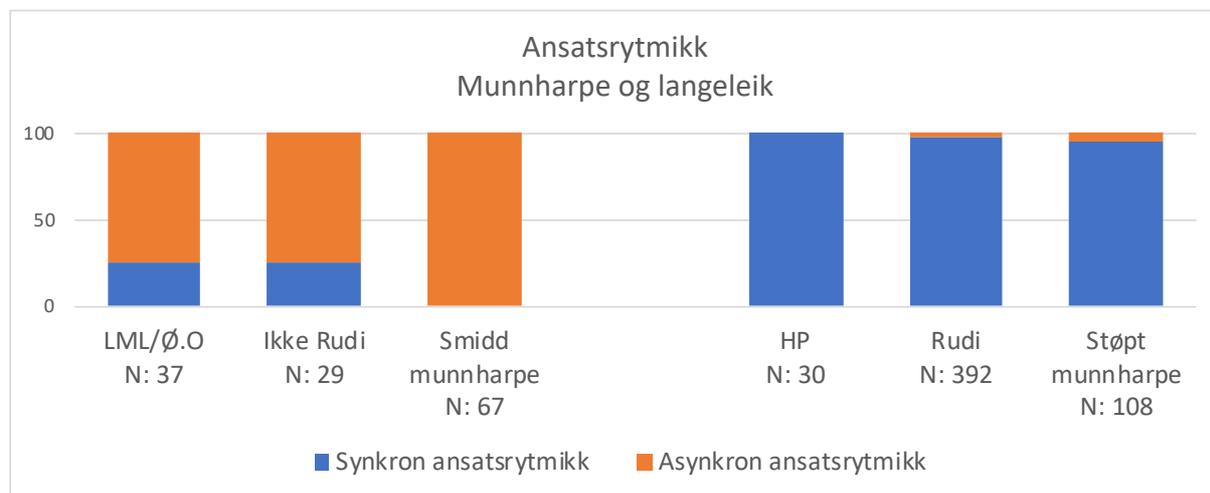


Diagram 20. Ansatsrytmikk i munnharpe og langeleikempirien.

I diagram 20 framkalles et klart skille. I alle arkivinnspillinger der smidde munnharper blir brukt, finner jeg asynkron ansatsrytmikk. Det motsatte er langt på vei tilfelle med de støpte munnharpene. Vi ser at de fleste innspillinger der det moderniserte langeleikinstrumentet er i bruk (HP/Rudi), korresponderer med den støpte munnharpa ved at de aller fleste slåttene er registrert med synkron ansatsrytmikk. Kategorien «Ikke-Rudi» korresponderer på sin side med den smidde munnharpa. Her finner jeg asynkron ansatsrytmikk i de fleste slåttene, og det samme gjelder for slåttene i kategorien «LML/Ø.O». Når det gjelder «LML/Ø.O», er det et poeng å minne om at ansatsanalysene er basert på åpenbare spor etter snertebruk i Lindeman og Olsen sine transkripsjoner (jf. 3.1.2).¹⁰⁵ Det betyr dog ikke at de transkripsjonene der jeg ikke finner åpenbare spor, ble gjennomført med synkron ansatsrytmikk. Uansett instrument mener jeg det ikke er noen logikk i at en transkripsjon som ikke signaliserer ansatspunkter i form av bindebuer eller liknende, konsekvent skal spilles, eller har blitt spilt, med regelmessige ansatser på betonedede taktdeler uten overskridende varigheter. Denne ambivalensen ligger altså latent i den delen av søylen som representerer «synkron ansatsrytmikk» (blå) under «LML/Ø.O».

¹⁰⁵ Bindebuer, bjelkenes utforming, rekker av åttendeler på samme tonehøyde, lite idiomatiske toneganger.

8.4.1 To sentrale aktører 2

I det neste diagrammet settes igjen søkelyset på de to sentrale utøverne Berit Pynten og Olav Snortheim.

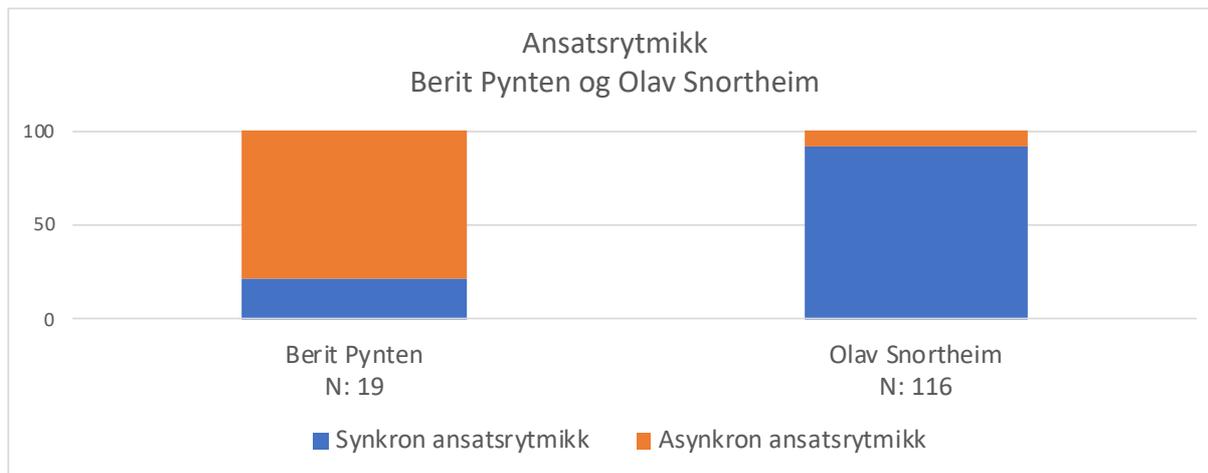


Diagram 21. Ansatsrytmikk i repertoaret til to sentrale langeleikutøvere.

Også her ser vi at Pynten og Snortheim ligger langt fra hverandre. Denne gangen på en skala der asynkron ansatsrytmikk er ytterpunktet på den ene siden, og synkron ansatsrytmikk er ytterpunktet på den andre. Det gikk fram av avsnittet 8.2 at Snortheim stadig utnyttet en stor del av det tilgjengelige toneregisteret som langeleiken tilbyr, inkludert seksten i underoktaven. Omfangsrike og raske forflytninger av hånda og armen er nødvendig for å få dette til. I konteksten av langeleikinstrumentets egenskaper framstår dette for meg som teknisk krevende. En naturlig konsekvens av hurtige og omfangsrike forflytninger er dessuten at utøveren trolig blir nødt til å følge melodihånda med blikket for å treffe presist. Men om melodihånda til Snortheim er virtuos, ser snertehånda hans ut til å ha hatt en mer forutsigbar oppgave. Bare i noen få slåtter brytes sjangerbundne synkrone ansatsformler. En naturlig konsekvens av en slik spilleteknikk er at utøveren i mindre grad behøver å følge snertehånda med blikket.¹⁰⁶

I det repertoaret Lindeman transkriberte etter Berit Pynten, benyttet hun seg kun av en mindre del av det tilgjengelige toneregisteret på langeleiken, og i de fleste slåtter holder hun seg innenfor munnharperammen uten sekst i underoktaven. Dette krever i langt mindre grad omfangsrike, raske bevegelser av melodihånda/armen, og trolig vil ikke utøveren være like avhengig av å følge melodihånda med blikket. Men der melodihånda til Pynten ser ut til å ha

¹⁰⁶ Hurtige forflytninger, stort toneomfang og synkron ansatsrytmikk på langeleik: <https://youtu.be/Y3eu92EhhYg?t=73>

hatt en forholdsvis enkel oppgave sammenliknet med Snorheim, viser snertehånda en annen tendens. Det er tydelig at hun har variert ansatsrytmikken. Forekomsten av tilsynelatende lite idiomatiske toneganger kan også tyde på at hun benyttet en teknikk der hun bevisst plukket ut meloditoner på andre strenger enn den konvensjonelle melodistrengen ved hjelp av snerten. En naturlig konsekvens av denne spilleteknikken er trolig at utøveren retter større oppmerksomhet mot hva snertehånda til enhver tid holder på med. Hva Pynten gjorde der transkripsjonene ikke gir tydelige signaler om snertebruk, er umulig å si, men i konteksten av det resterende repertoaret hennes er det nærliggende å tenke seg at heller ikke disse slåttene konsekvent ble gjennomført med synkron ansatsrytmikk.

8.5 To rytmeestetiske regimer? Foreløpig oppsummering

Kort oppsummert viser Snorheim-materialet melodisk, harmonisk virtuositet og variasjon og at snertehånda bygget opp under dette ved å holde seg til grunnpulsen i slåttene. Snorheim var i teknisk forstand, og som profesjonell langeleikspiller, i særklasse, og empirien peker mot at han er representativ for utøverne i kategoriene «Rudi» og «HP». Pynten-materialet viser på sin side rytmisk variasjon. Lindeman sine transkripsjoner tyder på at snertehånda ikke har vært låst til grunnpulsen i slåttene. Den produserer i stedet overskridende varigheter, raske slagkombinasjoner og den plukker trolig ut meloditoner på alternative strenger. Den rytmiske effekten av denne spilleteknikken er nærmere beslektet med det jeg har observert i munnharpe, hardingfele og tralleempiren, enn Snorheim. Her skal jeg være forsiktig med å påstå for mye. Jeg har tross alt ikke hørt Berit Pynten spille. Pynten er imidlertid ikke alene om å vise disse tendensene. Jeg regner henne derfor som representativ for utøverne i kategoriene «LML/Ø.O» og «Ikke-Rudi». Igjen vil jeg understreke at materialet er skjevt fordelt mellom kategoriene. Samtidig mener jeg det nå er i ferd med å avtegne seg ei linje mellom resultatene knyttet til repertoar (8.1), anvendte toner (8.2) og ansatsrytmikk (8.3) som det er vanskelig å overse. I artikkelen “Instrument – Player – Music on the Norwegian Langeleik” var det nettopp det Ola Kai Ledang gjorde. Ledang sitt analytiske arbeid var fokusert mot hovedbolken (Rudi/HP) i det totale langeleikmaterialet. Slåtter som faller inn under det denne undersøkelsen kategoriserer som «LML/Ø.O» og «Ikke-Rudi», ble ignorert som kuriøse fenomener. Selv om dette materialet kan karakteriseres som relativt lite, teller det omkring 60 slåtter hvorav en vesentlig del har røtter i en tidsepoke forut for moderniseringen av langeleiken. Resultatene Ledang kom fram til vedrørende den melodiske stilen i langeleikslåttene og instrumentets idiomatikk, er derfor ikke dekkende (3.2.3).

8.6 Instrumentkonfigurasjon – Nyere og eldre elementer

I de neste avsnittene skal jeg se nærmere på langeleikens opplevde handlingsmuligheter i relasjon til utøvers musikalske kultivering og ulike instrumentkonfigurasjoner, og videre hvordan dette kan tenkes å virke inn på ansatspraksis.

Jeg har ganske mange gitarer, akustiske og elektriske, gamle og nye, stålstrenger og nylonstrenger. Den eldste er en parlorgitar fra omtrent 1900, og den yngste er en elgitar fra rundt 2020. Alle er utviklet for å møte behov og etterspørsel i ulike epoker og forgreninger av musikkliv i stadig utvikling. Derfor har de sine særegenheter med tanke på størrelse, klang, volum, hvor raskt de svarer, utseende etc. Men de er alle satt opp med kromatikk slik at avstanden mellom båndene gradvis minker på akkurat samme måte mot sargen. Alle er satt opp med seks strenger som ligger omtrent i samme høyde over gripebrettet. Tykkelsen på halsen varierer noe, men ikke mye, og det skiller 3 cm på strengelengden på 120 år. I praksis betyr dette at jeg kan spille «Smoke on the Water» på alle uten at jeg må tilpasse den grunnleggende teknikken. Registreringsmaterialet med langeleik før 1870 viser til sammenlikning liten grad av standardisering og få konstanter. Elementer som jeg anser som helt essensielle for spilleteknikk, varierer i ekstrem grad. Som eksempel har jeg å gjøre med langeleiker som har mellom fire og ni strenger (da har jeg ikke tatt med ytterpunktene). Den største forskjellen på strengelengde bare innenfor valdresregionen er mer enn 30 cm. Tilsvarende variasjon er å finne i Telemark der Ø. Olsen transkriberte slåtter i 1871. Det å flytte en slått mellom to langeleiker kan derfor ikke alltid ha vært noe en til en-prosjekt. Sannsynligheten for at man måtte gå veien om både tilpassing og rekonponering er stor. To elementer ser imidlertid ut til å gå igjen på tvers av geografi, størrelse og antall strenger, nemlig pyramidestrenger og punktkapo.

8.6.1 Punktkapo og pyramidestrenger

Stopperen eller punktkapoen på langeleik er en innretning som gjør at utøveren har mulighet til å låse melodistrengen ved ett av båndene. Langeleikregistreringer viser at det som regel dreier seg om kvint over løs streng.



Figur 62. Stopper/punktkapo aktiv på bånd fire, kvint over løs streng.

Kategorien *pyramidestrenger* representerer strenger som på en eller annen måte er permanent avkortet, og som ligger på motsatt side av den konvensjonelle melodistrengen (jf. 2.3). De fleste langeleiker har fra én til tre pyramidestrenger. Vi kan ikke vite sikkert hvordan folk har stemt disse på ulike plasser til ulike tider, men Lindeman noterte at i alle fall hans informanter stemte kvint-oktav-kvint eller kvint-oktav-ters, alltid over løs streng. (jf. 2.3). Dette korresponderer med hvordan det gjøres i dag.



Figur 63. Sett fra siden. Strenger avkortet ved hjelp av pyramider til kvint - oktav – kvint. Andre tekniske løsninger enn pyramider eksisterer (jf. 2.3).

Langeleikens nærmeste slektninger i Europa¹⁰⁷ har ikke disse innretningene, og det kan være grunn til å undre seg over hvorfor. Jeg har tidligere antydnet at konfigurasjoner mellom punktkapoen, melodistrengen og pyramidestrengene kan tenkes å fremme eller kultivere ulike spilleteknikker som forplanter seg ut i rytmikken. Jeg skal snart se nærmere på hva dette kan innebære.

Aller først skal jeg redegjøre for hvor og hvor ofte punktkapoen er registrert. Registreringene jeg har studert, ble gjort av Reidar Sevåg for Norsk folkemusikksamling og Oddrun Hegge for Valdres folkemuseum. Materialet teller 261 instrumenter som er datert fra slutten av 1600-tallet og fram til nyere tid, men langt fra alle kan tidfestes. De to samlingene vil i fortsettelsen grupperes under kategoriene «NFS» og «VFM». Materialet fra Norsk folkemusikksamling (NFS) inneholder i overkant av 50 registreringer av instrumenter som ble kjøpt inn av Nordiska museet i Stockholm mellom 1875 og 1905. Disse langeleikene ble lagret i Sverige helt fram til de på 2010-tallet ble gitt til Norsk folkemuseum. Dette betyr at de ikke har vært eksponert for restaurering, ombygging eller modernisering etter at de ble kjøpt inn. I fortsettelsen representerer kategorien «NM» langeleikene fra Nordiska museet i Stockholm. Termene punktkapo og stopper vil bli brukt om hverandre. Diagrammet under viser forekomsten i det totale materialet.



Diagram 22. Langeleiker med og uten punktkapo i det totale registreringsmaterialet.

Kapo for strengeinstrumenter med bånd har vært kjent i Europa siden midten av 1700-tallet (Brundage, 2021). Det er rimelig å tenke seg at dette verktøyet ikke ble «funnet opp» samtidig som instrumentet den var tenkt for, men i etterkant, som et resultat av at noen så et

¹⁰⁷ Epinette, scheitholt, hummel og langspil (jf. 2.3)

potensial eller av en eller annen grunn utviklet et behov. I dag vet langeleikspillere hva en punktkapo er, og hvordan den skal brukes. Hovedgrunnen er nok at den moderne serieproduserte langeleiken av Rudi-typen er satt opp med dette som en standard. Siden mer enn halvparten av de registrerte langeleikene mangler stopper (diagram 22), antyder imidlertid empirien at dette ikke alltid har vært tilfelle. Spørsmålet blir i så fall hvor og når den har dukket opp, og hvorfor.

8.6.2 Punktkapoens geografisk distribusjon

Under vises en nyansering av empirien. Hver søyle i diagrammet representerer det totale materialet innenfor de tre samlingene NFM, VFM og NM.

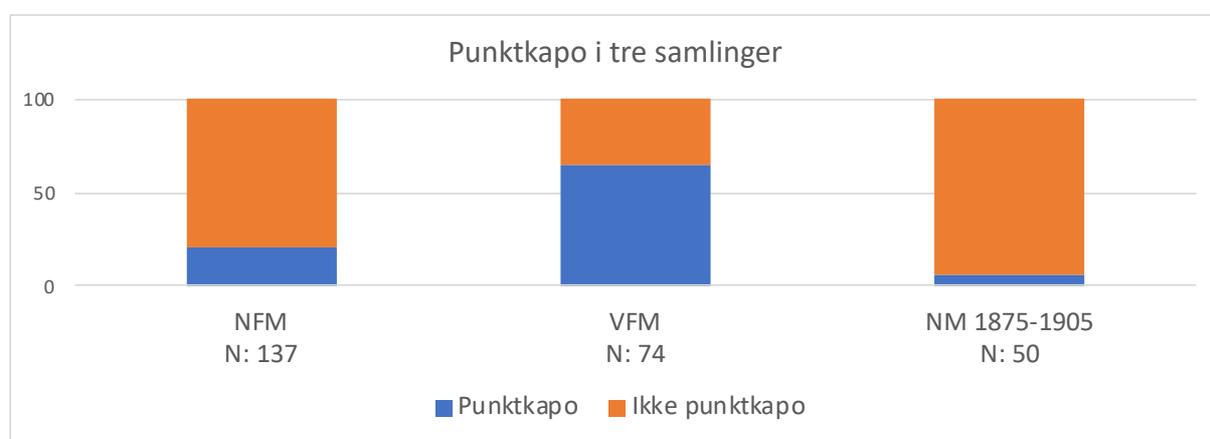


Diagram 23. Registreringer etter tre kategorier. NFM = Norsk folkemusikksamling. VFM = Valdres folkemusikksamling. NM = Nordiska museet (i Stockholm)

I materialet fra Valdres folkemuseum er, som vi ser, en betydelig andel instrumenter registrert med punktkapo, men langt fra alle. I materialet fra Norsk folkemusikksamling er de færreste langeleikene registrert med punktkapo. Denne andelen er enda mindre i empirien fra Nordiska museet.¹⁰⁸ Det er viktig å understreke at også dette materialet er noe skjevt fordelt. Omkring seks tideler av registreringene er gjort av instrumenter som har sitt opphav i Valdres. En naturlig forklaring er at dette er det eneste området i landet der et aktivt miljø av utøvere og instrumentmakere har forvaltet en langeleiktradisjon gjennom hele 1900-tallet og fram til i dag. Den resterende empirien på omkring 100 instrumenter kan imidlertid ikke regnes som ubetydelig. Den er dessuten fordelt på et stort geografisk område og kan derfor

¹⁰⁸ Registreringsmaterialet fra Nordiska museet (50 NM) er her trukket ut av materialet fra norsk folkemusikksamling (137 NFM).

gi noen hint om punktkapoens distribusjon og hvor den har vært mest i bruk. Når jeg zoomer inn og ser på hvor langeleikene er fra, nyanseres empirien.

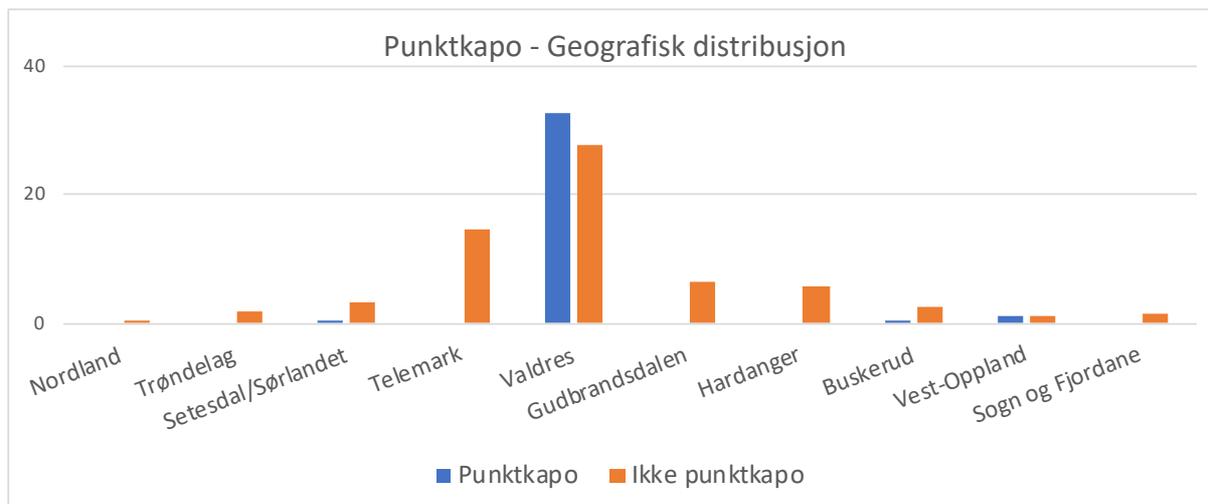


Diagram 24. Punktkapo, geografisk spredning. Diagrammet viser prosentvis fordeling av det totale registreringsmaterialet.

Diagram 24 framkaller et klart bilde. Det viser seg at det stort sett er instrumentene fra Valdres som har punktkapo. Når jeg ser på de områdene som har flest langeleikregistreringer utenfor Valdres, finner jeg ingen spor etter stopperen i det hele tatt, hverken i Telemark, Gudbrandsdalen, Setesdal eller i Hardanger. De utøverene som Ø. Olsen transkriberte i Tinn i 1871, brukte dermed trolig ikke punktkapo. I kun tre andre distrikt enn Valdres er den registrert. Det dreier seg om ett instrument fra Hol, ett fra Froland og to fra Vest-Oppland. Her er det grunn til å stoppe opp et øyeblikk.

8.6.3 Hallingdal, Vest-Oppland, Froland og Valdres

Langeleiktradisjonene i Norge var i retrett fra midten av 1800-tallet. Valdres, Hallingdal, Froland og Vest-Oppland var ikke noe unntak. I 1875 ble laget «Hallingluren» stiftet for å holde ved like og skape interesse for folkemusikken i dalføret. Etter en kappleik i 1883 ble det skrevet i lagets protokoll at «langeleiken findes knapt i heile dalen» (Aksdal & Kværne, 2021, s. 108). På dette tidspunktet var Øystein Ø. Rudi i nabodalføret godt i gang med å utvikle og selge en ny instrumentstandard og en ny interesse for langeleiken var trolig i ferd med å etablere seg. I 1884 deltok langeleikspillere fra Valdres på kappleiken i Hallingdal. En av disse, Kari Rudi Braute (1845–1916) fra Vestre Slidre, regnes i dag som en sentral kilde for tradisjonen. Instrumentet til Rudi Braute hadde 9 strenger og forsterket «gribestreng»¹⁰⁹

¹⁰⁹ Hva som menes med forsterket gribestreng har jeg ikke klart å finne ut..

og var trolig laget av Øystein Ø. Rudi (Aksdal & Kværne, 2021, s. 87). Braute var en av de aller første som aktivt formidlet langeleikmusikk utenfor Valdres med den nye langeleikstandarden, og på oppdrag fra «Hallingluren» drev hun seinere kurs og konsertvirksomhet rundt om i dalføret. Dette førte til at lokale utøvere konkurrerte med langeleik i årene som fulgte. Flere av dem var fra Hol i Hallingdal. I tillegg må det nevnes at Ola Brenno (1865–1957) fra Bagn i Valdres reiste land og strand rundt med langeleiken sin. Det er kjent at han kunne ha med seg både egenproduserte instrumenter og Rudi-instrumenter for salg (Aksdal & Kværne, 2021). Rundt 1900 var Brenno i flere somre på arbeid i Nes i Hallingdal. Brenno lærte bort langeleikspill i disse periodene. I opplysninger som følger registreringsmaterialet fra Norsk folkemusikksamling, bekreftes det at hallingene kjøpte Rudi-instrumenter, og dessuten at Kari Rudi Braute også kan ha solgt eller formidlet instrumenter. Poenget mitt er at revitaliseringen i Valdres i vesentlig grad smittet over på og vekket til live den sovende langeleiktradisjonen i Hallingdal både i form av moderniserte instrumenter og musikk. Dette blir tydelig når jeg sammenlikner innspillinger fra de to distriktene. Hallingdalsmaterialet faller fint på plass i kategorien «Rudi». Når det gjelder de to funnene av punktkapo i Vest-Oppland, kan liknende observasjoner legges til grunn. I ti somre på rad spilte Ola Brenno for turister på Maihaugen på Lillehammer. I disse periodene bodde han hos kjente i Vardal (Vest-Oppland) (Aksdal & Kværne, 2021, s. 71). Brenno var en dyktig og kjent langeleikspiller, og han besøkte og inspirerte lokale utøvere og solgte instrumenter. Deler av det innspilte materialet fra Vest-Oppland kan finnes igjen i Brenno sitt repertoar.¹¹⁰ Poenget er at funn av punktkapo i Hallingdal og Vest-Oppland bør vurderes i lys av slike omstendigheter. Jeg står nå igjen med kun ett punktkapoinstrument der ingen plausibel tilknytning til Valdres kan spores. Det dreier seg om en langeleik fra Froland fra 1796. Reidar Sevåg opplyser i registrerings skjemaet at notene/båndene ser ut til å være av nyere dato, og ved siden av markeringen for punktkapo har han satt et spørsmålsteget i parentes. Hva dette betyr, kan ikke sies sikkert, men langeleiken ser i alle fall ut til å ha gjennomgått en viss restaurering og nye element kan derfor ha blitt føyet til.

8.6.4 Ombygging og restaurering

Mange av de registrerte langeleikene i empirien er som Froland-leiken ombygde eller restaurerte instrumenter som er laget før 1870. Nøyaktig når ombyggingen fant sted i ethvert tilfelle, sier ikke registreringene noe om, men typisk innebar den at eldre tonerekker ble erstattet med den diatoniske durskalaen, og at det ble montert stopper på melodistrengen. Iblant ble det også lagt til flere strenger. Ombyggingen ser slik ut til å ha hatt sitt forbilde i det serieproduserte instrumentet som Øystein Rudi utviklet i 1870-årene. Det finnes ikke grunnlag i empirien til å påstå at punktkapoen ble funnet opp på Rudi. Den kan godt være eldre. Eksempelvis spilte Berit Pynten på en langeleik med punktkapo. Dette vises på et bilde som er tatt en gang mellom 1888 og 1894 (Aksdal & Kværne, 2021, s. 394). Samtidig

¹¹⁰ Det finnes imidlertid også unikt materiale fra dette området som ikke faller inn under kategorien «Rudi».

finnes den leiken som skal være Pyntens første, og som hun trolig brukte i tiden før 1870. Denne langeleiken har ingen punktkapo. I dette perspektivet, og med bakgrunn i registreringsempirien, er det nærliggende å tenke seg at punktkapoen på et tidspunkt har dukket opp i Valdres, og at den ble popularisert og spredt via langeleikfabrikken på Rudi.

I et intervju med Reidar Sevåg i 1967 snakket Olav Hauge (1904–2002) fra Leira i Valdres om 1700-tallsleiken sin og krekla (punktkapo) som var ettermontert.

(...) men her seru, ha de vøre tre nota te og inga krekle. O´n far fortærte det at bestemor hadde ei gong fått tatt bort dei tre og so satt på krekle på´n for ho synts det va enklar. For når ho skulde spela på den då, da laut ho slå stadig nedat på den kvinten der og derfor så e´n ombygd sia. Det va bestemor som fikk ordna til krekkle for det var meir på moten den tie og so va det enklar å spela dei fleste låttadn på den (Hauge, 1967).

Ifølge Hauge hadde langeleiken blitt brukt i slekta siden begynnelsen på 1700-tallet. Det er bemerkelsesverdig at det etter omkring 150 år meldte seg et behov for punktkapo som av en eller annen årsak hadde kommet på moten. Haugeleiken ble deretter bygget om, ikke bare med punktkapo, men notene/båndene nedenfor kapoen ble rett og slett fjernet.

Registreringsmaterialet forteller om mange instrumenter som mangler bånd nedenfor kvinten, og denne konkrete hendelsen faller tidsmessig godt sammen med moderniseringen og standardiseringen av langeleikteknologien i Valdres initiert av Rudi. Det mest interessante i denne sammenhengen er imidlertid det Hauge sier om at punktkapoen gjorde det «enklar å spela dei fleste låttadn» fordi man uten den stadig måtte slå «nedat på den kvinten der».

8.7 Fire instrumentkonfigurasjoner og hvilke handlingsmuligheter de kan tenkes å tilby

I et forsøk på å belyse hva Olav Hauge kan ha ment, skal jeg i de neste avsnittene skissere hva slags handlingsmuligheter en langeleik kan tenkes å tilby med og uten punktkapo i forhold til slåttetema transkribert av Lindeman. Dette er meloditema jeg har fundert på hvordan har blitt spilt, men der ingen konkrete egenskaper ved notasjonen signaliserer ansatser. Denne ambivalensen har gjort at jeg for sikkerhet skyld har valgt å plassere dette materialet under kategorien «synkron ansatsrytmikk». Grunnen til at jeg skriver *skissere* er at det vil være problematisk å påstå noe om hvordan disse slåttene ble spilt. Det finnes naturlig nok ingen empiri å ta tak i i form av innspillinger fra den tiden da transkripsjonene ble gjort. Det er også slik at langeleiker produsert før 1870, viser stor variasjon med tanke på lengden på mensuren, tonerekke og antall bordunstrenger og pyramidestrenger (jf. appendiks 5 og 6). Det betyr i praksis at den kollektive instrumentparken før 1870 i mindre grad har kunnet

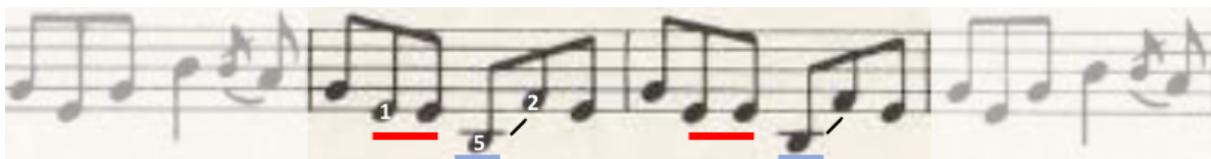
tilby utøverne standardisering av spilleteknikk. I stedet er det rimelig at folk har tilpasset eksisterende rytmiske og melodiske moduler til sitt unike instrument for å sette det litt på spissen. Den kollektive instrumentparken som etablerte seg etter 1870, er langt mer unison med tanke på mensuren lengde, tonerekke og antall strenger. Den har derfor trolig kunnet tilby spredning og standardisering av spilleteknikk på et helt nytt nivå. Jeg vil derfor ikke, som Ola Kai Ledang, kun ta utgangspunkt i hvordan instrumentet blir brukt i dag. Til det er indisiene på at det har pågått en betydelig utvikling, for mange. I eksperimentene som følger, er det altså viktig å understreke at jeg ikke forsøker å bevise hvordan slåttemusikk ble spilt på langeleik i 1850, som en kontrast til det Ledang kom fram til. Jeg ønsker å se langeleikens variable idiomatikk med nye øyne og å diskutere hva den kan ha hatt, og har å tilby den som spiller.

8.7.1 Konfigurasjon 1

I det første eksperimentet legger jeg til grunn at langeleiken er stemt slik Ludvig M. Lindeman noterte det etter Kjersti Kjørlien (1815–?) i 1862.¹¹¹ Kjørliens langeleik hadde ikke diatonisk strukturering av notene/båndene. Seks strenger, inkludert melodistrengen, var stemt i E. Ingen av disse var stemt en oktav ned og fungerte som bass, noe som er vanlig i dag. Den ene pyramidestrengen langeleiken ser ut til å ha vært utstyrt med, var stemt til kvint over løs streng (H). Dette betyr at grunntonen i slåttene hennes må ha vært oktav over løs streng midt på mensuren. Disse egenskapene er sammenliknbare med Olav Hauge sin langeleik, vel å merke før den ble bygget om. I figur 64 vises Kjørliens pyramide og melodistrengkonfigurasjon øverst. I stedet for notenavn viser tallene til tonehøyder. De fem lange bordunstrengene er ikke med i framstillingen. Nederst vises et av Kjørliens transkriberte slåttetema renskrevet av Øystein Gaukstad. Fargekodingen under notene har sin referanse i melodistrengen og pyramidestrengen i matrisen (tabulaturet).

¹¹¹ Kjersti Kjørlien var svigerinne til den tidligere omtalte Berit Pynten (jf. 8.3.1 og 8.4.1).

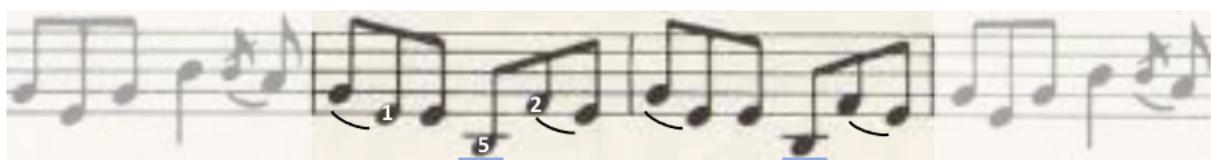
H	Pyramidestreng				5													
E	Melodistreng	1(løs)	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1		



Figur 64. Over: Skjematisk framstilling av langeleikmensuren til Kjersti Kjørlien. Rødt = grunntone. Blått = kvint. Fet ramme rundt sentraltonen. Understrekinger i tabulaturet viser hvilke trinn som bryter med diatonikken. Under: Hallingtema etter Kjersti Kjørlien. Fra Øystein Gaukstads reinskriking av Lindemans manuskript.

Jeg kjenner ikke strengelengden på Kjørliens instrument,¹¹² men jeg vet at Olav Hauge sin langeleik hadde flere centimeter lenger mensur enn den jeg selv bruker (77 cm). Selv om jeg tar i bruk lillefingeren, som vanligvis ikke benyttes i dag, blir spranget 5 – 2 betydelig større enn jeg klarer å strekke fingrene. Hele armen må flyttes både presist og hurtig for å rekke fram tidsnok i hallingtempo. I konteksten av de fysiske avstandene på min langeleik er det derfor én komfortabel måte å spille dette spranget på som ikke utfordrer den rytmiske flyten. Den går ut på å plukke tonen som er markert med tallet 5 i notene, med snerten på pyramidestrengen (5). Ved hjelp av denne teknikken blir fingerbevegelser tilstrekkelig. Automatisk produseres nå en ansats på tonen 5. Om jeg oversetter dette til fargetabulaturet, kan jeg få følgende ansatsformel (jf. SK4, appendiks 1):

		2	1	1	2	2	1	1	2									



Figur 65. Over: Sannsynlig ansatsformel for Kjørliens hallingtema vist som fargetabulatur. Under: Melodi inkl. bindebuer. (jf. SK4 appendiks 1 og diagram 6). Fra Øystein Gaukstad sin reinskriking av Lindemans manuskripter.

Andre kombinasjoner kunne i teorien vært mulig, men rytmestrukturen over faller seg naturlig for meg, og jeg finner den igjen på munnharpe, hardingfele og i slåttetralling (jf. SK4, 6.2). Jeg registrerer også at to over tre-rytmikk lett oppstår som et resultat av denne teknikken

¹¹² Kjørlien holdt til i samme område som sin svigerinne Berit Pynten. Det er sannsynlig at hun kan ha brukt liknende instrument. Pyntens instrumenter hadde strengelengde på 732 og 825 mm.

utført på dette temaet. I tillegg er det slik at denne måten å utnytte langeleikidiomatikken på gjør at utøveren ikke kan slå over alle strengene hele tiden. Hver gang en meloditone skal plukkes på en pyramidestreng, vil klangen fra de resterende strengene henge over fra forrige slag. Dette skaper en annen dynamikk enn den som dominerer i kategorien «Rudi».

8.7.2 Konfigurasjon 2

I det neste eksempelet legger jeg til grunn samme meloditema, men nå med en konfigurasjon som er lik Olav Hauges langeleik etter at bestemoren hadde bygget den om. Det vil si at melodistrengen, ved hjelp av punktkapo, låses på kvint over løs streng på bånd fire (tone nr. 5). Dette fører til at langeleiken tilbyr noe som ikke var der uten punktkapoen. Siden bånd nummer fire (kvinten) nå fungerer som løs streng, kan denne tonen velges framfor å plukke pyramidestrengen med snerten.

H	Pyramidestreng					5										
E	Melodistreng					5(løs)	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1

Figur 66. Skjematisk framstilling av langeleikmensur inkludert punktkapo. Fet vertikal linje på trinn 5 representerer punktkapoen. Ingen toner er tilgjengelige nedenfor denne. Disse båndene ble fjernet på Olav Hauge sin langeleik når kapoen ble montert, men ble seinere limt på igjen.

Med denne konfigurasjonen kan derfor spranget 5-2 spilles med legato eller hammer-on fra løs streng (bånd 5) på melodistrengen. Også dette valget fører til at utøveren slipper å bevege hele armen, men det åpner i tillegg for muligheten til at hvert snerteslag kan aktivere alle strengene. Til enhver tid vil det da produseres et rikere og tettere harmonisk spekter og ikke minst mer volum. Punktkapoen tilbyr med andre ord utøveren å endre pyramidestrengens funksjon. Omkring halvparten av de eldre registreringene fra Valdres viser langeleiker med lengre mensur enn min. Et slikt instrument uten punktkapo vil av idiomatiske årsaker fremme pyramidestrengen som melodibærer. Med ettermontert punktkapo kan imidlertid pyramidestrengen velges bort som melodibærer, og overført til fargetabulaturet kan jeg da få følgende ansatsformel (jf. SK2 appendiks 1):

dessuten mulig å utføre handlinger som ikke er innen rekkevidde uten at pyramidestrengene blir bevisst vurdert av utøveren som melodibærere. En annen følge er at det før eller siden vil produseres ansatsrytmikk som ikke passer inn i den formen som Panum, Borisoff og Ledang la til grunn i sine tekster. Videre følger det av denne måten å spille på at utøveren bare kan slå over alle strengene når den melodiske konteksten tilbyr det. Her bidrar Olav Hauge med en interessant beskrivelse av farens spilleteknikk.

Han far slo ikkje hailt ut på på dei øverste strengene heile tie (...). Og so hadd´n no ekstraslåg med spretten¹¹⁴ som e ikkje har sett andre langeleikspelarar har. Han kunda for eksempel slå to slag innpå notestrengen og eit tilbake. Og likedan har e ikkje sett at dei ha tatt berre noen tå strengo i stan for å ta alle. Det e noko han far hadde lært i igjøno tradisjon (Hauge, 1967).

Andreas Hauge (1864–1950) spilte munnharpe og hardingfele og var regnet som en dyktig langeleikspiller, men det finnes ingen innspillinger med han.¹¹⁵ Nøyaktig hva Olav Hauge mente, er derfor umulig å vite sikkert. Ut fra beskrivelsen er det imidlertid nærliggende å tolke at faren ikke slo over alle strengene hele tiden, og at han plukket ut meloditoner på pyramidestrengene. Konsekvensen av denne metoden blir fort asynkron ansatsrytmikk. Hverken denne teknikken eller det instrumentet han brukte, resonnerer med brorparten av empirien knyttet til kategorien «Rudi».

8.7.4 Konfigurasjon 4

Det finnes dokumentasjon på at langeleikspillere har skiftet sentraltone/grunntone på samme langeleik. En slik skiftning har helst blitt kombinert med omstemming av en eller flere bordunstrenger. Andres Lauvaas fra Rauland i Telemark fortalte Eivind Groven at han kunne velge flere toner i skalaen til «vendetoner» (grunntoner) (Sevåg, 1993, s. 365). Innspillinger med Arthur Vibeto fra Holla i Telemark viser nettopp dette. Vibeto velger kvarten (bånd 3) på melodistrengen som grunntone, og han stemmer den bakerste pyramidestrengen likt som denne. De øvrige strengene stemmes som løs melodistreng og danner en kvint i underoktaven. I registreringsmaterialet fra Norsk folkemusikksamling peker Reidar Sevåg på at egenskaper ved tonerekka og slitemerker på bånd kan tyde på at «kvarten» i en del tilfeller har blitt valgt som grunntone. Flere av disse instrumentene er fra Valdres. Lindeman noterte en liknende konfigurasjon der leiken er stemt C F F F - C F C. Melodistrengen

¹¹⁴ Snerten

¹¹⁵ Andreas Hauge var også munnharpesmed og hadde antakelig stor kunnskap om slåtter og instrumenter. Under krigen deltok både Andreas og Olav i en propagandafilm for nazistene. Trolig er dette en medvirkende årsak til at det ikke finnes innspillinger med Andreas og kun noen ganske få med Olav Hauge.

at Lindeman-slåttene fortsatt ser ut til å være ferskt stoff, ligger i at det ikke har vært nærliggende for utøvere å ty til noter så lenge den muntlige tradisjonen har forvaltet et stort slåtterepertoar. Det samme gjelder for hardingfeletradisjonene. På tross av at hardingfeleverkene inneholder flere tusen nedskrifter, hvorav mange er etter utøvere det ikke finnes opptak med, lærer de fleste i dag av hverandre eller etter innspillinger. Det er imidlertid ikke utenkelig at noe av forklaringen også ligger i at langeleikens idiomatikk fra utøverens perspektiv har endret seg slik at det nå ligger en motstand i en del av Lindeman-slåttene. Denne motstanden finner jeg ikke igjen i slåttetranskripsjonene etter Hortense Panum i 1916. De er i langt større grad, som Ledang konkluderte med, compatible med den moderne langeleikens idiomatikk fra et «Rudi-perspektiv». De fleste Panum-slåttene er å finne i innspillingsmaterialet.

8.8 Foreløpig oppsummering og konklusjon

Jeg mener det nå er lettere å forestille seg hva Olav Hauge kan ha ment med at ting ble opplevd som enklere når bestemoren fikk montert punktkapo på langeleiken. Denne innretningen gjør at utøveren kan velge bort å bruke pyramidestrengen som melodibærer og i stedet vie oppmerksomheten mot volum, klang og melodi. Dette resonnerer med noen av de egenskapene som Øystein Ø. Rudi og hans arvtakere ser ut til å ha vektlagt, nemlig instrumenter med bunn,¹¹⁸ punktkapo, større resonanskasse og flere strenger. Det er rimelig å tenke seg at langeleikspillere som Kari Rudi Braute og Olav Snorheim utviklet denne spillestilen til et slags ytterpunkt, og at den nye instrumentparken som etablerte seg etter 1870, tilbød noe helt nytt i den forbindelse, nemlig rendyrking, institusjonalisering og spredning av *én* stil. Observasjonene som nå er presentert, bidrar også med en plausibel forklaring på hvorfor langeleiken har avkortede strenger i motsetning til sine nærmeste slektninger i Europa, som mangler dette. *Hummel*, *langspil*, *scheitholt* og *epinette* har i utgangspunktet én melodistreng. Langeleiken derimot, tilbyr mellom to og fire melodistrenger, og snerten kan derfor fungere som domeneveksler. Alt er avhengig av utøverens perspektiv på instrumentets åpne idiomatikk. Sist, men ikke minst er det et poeng i denne forbindelse at langeleikens pyramidestrenger og den konvensjonelle melodistrengen virker på instrumentkroppen på liknende måte ved at de sender strengvibrasjoner ned i lokket på instrumentet. Resultatet er at de får liknende klangkarakter og volum. De resterende strengene som strekker seg fra stol til bru, sender strengvibrasjonene ned i lite fleksible trekonstruksjoner i hver sin ende av instrumentkroppen. Resultatet er redusert volum og en mer dempet og varighetsbasert (sustain) klang (jf 2.3).¹¹⁹ Hvorvidt disse bemerkelsesverdige akustiske egenskapene er en følge av bevisste valg i progressive praksisfelleskap lenge før Rudi sin standardisering og serieproduksjon fra 1870, er umulig å

¹¹⁸ Bunn i motsetning til eldre instrumenter som gjerne kunne være helt åpne under.

¹¹⁹ Sammenliknbart med den man kan høre akustisk på en el-gitar.

si. Jeg mener imidlertid at dette representerer interessante observasjoner som må tas med i betraktningen.

Jeg har nå sett nærmere på noen egenskaper ved det transkriberte og det innspilte materialet knyttet til munnharpe og langeleik, og jeg har diskutert hvordan det som ser ut til å være en stedege teknologiske nyvinning, i form av punktkapoen og dens relasjon til pyramidestrengene, kan tenkes å ha forplantet seg over i ansatspraksis på langeleik. Diagram 25 oppsummerer funn og observasjoner. Jeg har i tillegg lagt inn kategorien kvintbordun/tersbordun. Dette viser til hvordan langeleikspillerne i hovedkategoriene «Rudi» og «Ikke-Rudi» har stemt instrumentene sine. LML/Ø.O er underordnet søylene som viser «Ikke-Rudi» i diagrammet.

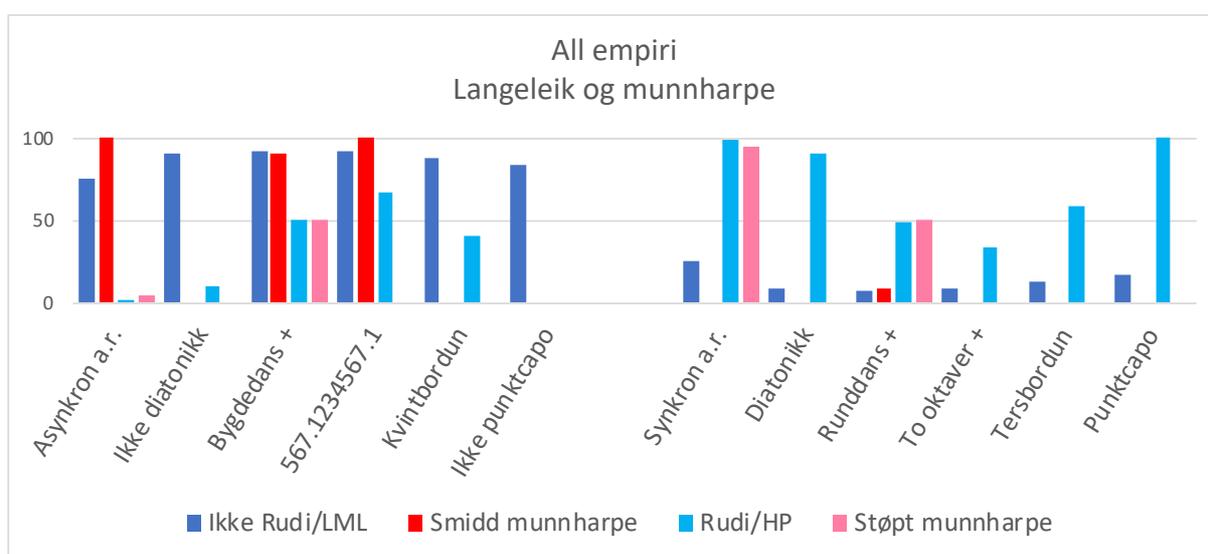


Diagram 25. Egenskaper oppsummert.

Vi ser at utøverne i kategorien «Ikke-Rudi» og «Smidd» (munnharpe) har betydelige utslag på venstre side i diagrammet. Det ser derfor ut til å være et sammenfall mellom asynkron ansatsrytmikk, ikke diatonikk, bygdedansslåtter, lite toneomfang, kvintbordun og ingen punktkapo. På høyre side i diagrammet finner vi betydelige utslag på kategoriene «Rudi» og «Støpt». Det ser derfor ut til å være en sammenheng mellom synkron ansatsrytmikk, diatonikk, runddansslåtter, større toneomfang, tersbordun og punktkapo. Det er ikke mulig å slå fast at disse forholdene er kausale, men de representerer, slik jeg ser det, interessante sammenfall som jeg nå har forsøkt å belyse.

En av konklusjonene i avhandlingen «Munnharpa, spilleteknikk mellom 1937 og 1990» var at det undersøkte materialet pekte mot at vi kan snakke om to relativt ulike munnharpetradisjoner i et historisk perspektiv. Den ene er hovedsakelig dokumentert forut for eller uavhengig av serieproduksjonen av støpte munnharper på 1960-tallet, og den andre

som en re-start i kjølvannet av den samme hendelsen. Dette går fram av diagram 25 på søylene som viser ansatsrytmikk og repertoar på munnharpe (rød og rosa søyle). Her kunne jeg ha lagt til melodydelighet. I så fall hadde utslaget blitt positivt under kategorien «smidd» og negativt under kategorien «Støpt». Det er fristende å sammenlikne langeleiken direkte med munnharpa her: Utøverne og slåttene i hovedkategorien «Ikke-Rudi» har betydelige fellestrekk, og asynkron ansatsrytmikk står sentralt. Denne kategorien har ingen åpenbar tilknytning til serieproduksjonen av diatoniske langeleiker fra 1870. Vi kan derfor snakke om to ulike tradisjoner. Den ene hovedsakelig dokumentert forut for eller uavhengig av serieproduksjonen fra 1870 og den andre som en re-start i kjølvannet av den. Imidlertid kan dette være å gå litt for langt.

Jeg vet fortsatt ingen ting om bruksmåter i eksempelvis Hardanger, i Trøndelag eller i Setesdal. Slåtteeempirien knytter seg i vesentlig grad til det eneste området der instrumentet overlevde og til én instrumenttype. Det er imidlertid bemerkelsesverdig at når jeg finner slåtteeempiri som på en eller annen måte ikke har tilknytning til den moderniserte langeleiken og/eller de øvre delene av Valdres, så får jeg utslag på venstre side i diagrammet. Det handler om Lindeman/Olsen-transkripsjonene fra Valdres og Telemark, noen utøvere fra Holla og Vardal og en utøver fra sør i Valdres. I tillegg finnes det noen få spor hos utøvere som sogner til kategorien «Rudi», men som bryter mot det dominerende uttrykket i form av asynkron ansatsrytmikk og bruk av pyramidestrengene som melodibærer. Det tyngste argumentet mot å gjøre en direkte sammenlikning med munnharpa er at de store idiomatiske variasjonene som langeleikregistreringene forteller om, neppe kan ha resultert i noen institusjonalisering og standardisering av spilleteknikk. Ei smidd munnharpe fra Beito i Valdres kan være halve størrelsen til ei smidd munnharpe fra Rysstad i Setesdal. Men siden det vesentligste av spilleteknikken foregår i munnhulen og i halsen, spiller størrelsen på den teknologiske delen av instrumentet i bunn og grunn liten rolle. Jeg velger isteden å tenke at kategorien «Ikke-Rudi» eksemplifiserer flere ulike måter å utnytte instrumentets åpne idiomatikk på med forankring i utøverens musikkerfaring og sosialisering. For Berit Pynten og Arthur Vibeto ble resultatet forskjellig, slik instrumentene deres også var det både med tanke på størrelse, antall pyramidestrenger og ikke minst med tanke på plassering av sentraltone (vendetone/grunntone) på mensuren. Begge utnyttet imidlertid verktøyet de hadde for hånden, til å spille asynkron ansatsrytmikk. Ut på 1900-tallet får vi en disiplinering og en popularisering av en mer unison type spilleteknikk der synkron ansatsrytmikk og en stadig aktivering av alle strengene blir en fellesnevner, eller «kommer på moten» for å bruke Olav Huges ord (jf. s.179). Denne undersøkelsen ser dette i sammenheng med den nye langeleikens punktkapo og standardiserte konfigurasjon og sist, men ikke minst, til et endret syn på instrumentets åpne idiomatikk og hvilke handlingsmuligheter en langeleik har å tilby.

8.9 Framskritt og institusjonalisering

Denne avsluttende delen av kapittelet løfter perspektivet en siste gang og retter blikket mot noen av de kontekstuelle faktorer som kan ha vært av betydning for moderniseringen av slåtteinstrumenter generelt og langeleiken spesielt. Dette skal ses i sammenheng med den første delen av kapittelet «Ansatspraksis i folkemusikkinnsamling og forskning» (jf. kap. 3) og med resultatene fra undersøkelsen som bakteppe. Temaet fortjener en egen mer inngående analyse, og mine refleksjoner her må ses som et springbrett for framtidige studier mer enn som konkluderende påstander.

De omfattende samfunnsendringene som fulgte i kjølvannet av løsrivelsen fra Danmark i 1814 har blitt kalt «Det store hamskiftet». Opplysningsfilosofiens tro på vitenskapen og framskrittet bredte seg. Befolkningen økte drastisk som en følge av økt avkastning fra primærnæringene. Privilegie- og laugsystemene ble avviklet til fordel for næringsfrihet. Etablering av troverdige enhetssystemer¹²⁰ og pengesystemer ga grunnlag for økt handel og spesialisering. Bedre kommunikasjoner i form av veier og jernbane og dampskipiuter gjorde det enklere å få fram varer til markedene enn tidligere (Krokann, 1982; Thomassen, 2019). Ikke minst må bedre kommunikasjoner ha ført til at teknologier og ideer lettere fant veien ut av, og inn til bygdene. Det er i konteksten av disse omveltningene at Øystein Ø. Rudi i 1870 begynte sin modernisering og serieproduksjon av langeleiker.

Som en felles internasjonal tonal standard har diatonikken mange av enhetssystemenes karakteristikk. En slik standard, underbygget av en allmenn musikkteori, ville gjøre det enklere å både synge og spille sammen, og dessuten å undervise i musikk. Dette var en av Lars Roveruds kongstanker (jf. 3.1.1). I 1835 startet han sine opplysningsreiser. Roveruds fokus var salmesangens forbedring. Han underviste prester, klokkere og lærer i rett intonasjon og stemmeklang og i salmodikonspill. Disse skulle i neste omgang oppdra resten av befolkningen med salmodikon som disiplineringsverktøy. Roveruds første destinasjon var Valdres, og likhetstrekkene mellom en moderne langeleik og et salmodikon er som jeg tidligere har vist, påtakelig (jf.3.1). Det er derfor nærliggende å tenke seg en sammenheng mellom Roveruds disiplineringsprosjekt og Øystein Rudis langeleikprosjekt. Noen direkte kobling har jeg imidlertid ikke funnet, men indisier finnes.

Det er på det rene at eldre langeleiker ble bygget om til salmodikon. Dette vises i Reidar Sevåg sitt registreringsmateriale, og flere av disse instrumentene er fra Valdres (Sevåg, 1952). Det er rimelig at for å intonere en diatonisk langeleikskala behøvde Rudi noe å

¹²⁰ Behovet for internasjonalt godkjente absolutte enheter med tanke på handel førte på 1800-tallet til utvikling av enhetssystemer (Holtebekk, 2019). Metersystemet bygger eksempelvis på meter, kilogram og liter og består av enheter som er delelig med ti. Dette systemet ble endelig vedtatt av Det franske vitenskapsakademi i 1799 og spredte seg senere til resten av Europa.

stemme etter, men i 1870 var instrumenter satt opp med diatonikk som var sjelden i bygde-Norge. Orgler fantes nesten ikke (Kolnes, 1987). Roveruds videreutvikling av salmodikonet innebar imidlertid at man kunne veksle mellom ulike kirketonearter ved hjelp av løse skalalinjaler, og disse linjalene var ikke helt ulike de intonasjonsmalene som ble brukt på Rudi sitt langeleikverksted.



Figur 72. Mal for diatonisk langeleikskala fra langeleikverkstedet på Rudi (Foto: Valdres folkemuseum. Fra Digitalt museum.no)

Mye tyder også på at håndverkerne på Rudi var både kunnskapsrike, innovative og utadvendte. Foruten langeleiker ble det serieprodusert munnharper og oterfjølør (fiskeredskap) i stor skala, og det ble utviklet en spinnemaskin som forenklet produksjonen av strenger (Rudi, 2012). Vi kjenner til at salmodikonet, som Roverud startet innføringen av, ble solgt og lokalprodusert i store antall (Moen, 2021). Dessuten var Jacob Andreas Lindeman sin utgivelse «Veiledning til Brugen af Psalmodikon» tilgjengelig fra 1840. Denne boka inneholdt en enkel oppskrift på hvordan diatoniske intervaller skulle settes opp på et salmodikon, skalatabeller og dessuten en relativt detaljert tegning over instrumentets ulike deler. Her kan jeg føye til Christopher Hansteens utgivelse «Om grebbrettets inndeling paa musikalske instrumenter» (Hansteen, 1828). Det er ikke utenkelig at denne kunnskapen i form av både bøker og klingende salmodikon fant veien inn på langeleikverkstedet.

Den nye fabrikkproduserte langeleiken med sin moderne hardingfeleaktige dekor hadde estetiske kvaliteter som representerte den nye tida og framskrittet. Sammenliknet kan jeg tenke meg at mange av de eldre typene kan ha blitt opplevd som mer grove og hjemmelagde, og at de representerte en tid som mange etter hvert ønsket å legge bak seg. De nye langeleikene hadde mer volum, og når bordunstrengene ble stemt i en dur-treklang, ga instrumentet fra seg en rikere og fyldigere lyd. Dette gjaldt særlig om man slo snerten over alle strengene. Den nye skalaen representerte også framskrittet. De gamle variable tonerekkene kan tenkes å ha representert noe utdatert eller fremmed for nye generasjoner av langeleikspillere. I tillegg er det ganske sikkert at diatonikken gjorde det mye enklere å spille den moderne musikken i form av f.eks. runddansslåtter, som bygget på funksjonsharmonikk.

Et annet vesentlig aspekt som må tas i betraktning i denne sammenhengen, er at innspillingsmaterialet med langeleik i kategorien «Rudi» viser at Hortense Pansums kurs og notehefter ble både lest og brukt. I flere innspillingsserier spiller Ragna Brenno Frydenberg ikke bare Panum sine norske melodier, men også danske og tyske med navn som «Keraus», «Fannikkedans» og «I Skovens dybe stille ro». Eksempelvis annonserer hun «Så ska e

spela ein masurka i form etter Marit Johnsrud, nummer åtte i hefte to». Hun leser også opp de danske tekstene som følger melodiene før hun spiller dem. Et av Olav Snortheims gjennomarbeidede glansnummer, «Heggeklokkerne og Huldreklokken», er helt klart hentet fra Panum. Han leser innledningshistorien som følger transkripsjonen, og synger ordrett den teksten som er skrevet opp under melodien. I sin korrespondanse med Ole Mørk Sandvik refererer Panum til et brev hun har fått av informanten Marit Johnsrud etter at «provinsbladet Valdres» hadde skrevet om det dansk-norske langeleikprosjekt.

”O vor storartet jeg syntes det var (...) det glæder mig, at denne Musik kommer op igen, men nu vilde jeg bede dig om du vilde være saa inderlig snil at skrive en Attest til mig om hvad jeg var til at spille og da kunde jeg holde et Kursus, naar jeg fik en Anbefaling fra Dig” (Panum, 1916B-28).

Hortense Panum var en velutdannet og anerkjent dansk historiker som viste stor interesse og omtanke for en liten lokal musikktradisjon i retrett. I sine utgivelser fra 1920 redegjorde hun detaljert for rytmikk, plekterbruk og punktkapo. Ikke minst redegjorde hun for hvor mange fingre som skulle brukes, og hvordan fingersetningen skulle være på de transkriberte melodiene. Flere senere bøker, plateutgivelser, artikler og instruksjonsfilmer gjentar Panums beskrivelser av spilleteknikk og ansatsrytmikk på langeleik (jf. 3.1.6). I hvilken grad en slik boklig institusjonalisering av spilleteknikk har hatt en tilbakevirkende kraft med tanke på repertoar, rytmikk og stil i Valdres, skal ikke sies for sikkert, men det bør i alle fall ikke undervurderes.

Med disse observasjonene som bakteppe er det ikke så vanskelig å tenke seg til hvorfor folk kjøpte den nye langeleiken og/eller bygget om de gamle i tiden etter 1870. Følgen kan ha vært at den nye klangrike langeleikstandarden med den diatoniske skalaen og punktkapoen fortrenget et eldre langeleikrepertoar. Dette kan samtidig ha fortrenget en asynkron ansatspraksis som lå tettere opp mot det denne undersøkelsen har påvist langt mer av i tralleslåtter, munnharpeslåtter og hardingfeleslåtter. Når dette er sagt, om det ikke hadde vært for oppfinnsomheten og framsyntheten som blomstret i verkstedet på Rudi og Hortense Panums engasjement for langeleiken, hadde det kanskje gått med langeleiktradisjonen i Valdres som det gjorde med langeleiktradisjoner andre plasser i landet. Den hadde dødd ut i løpet av de første tiårene på 1900-tallet.

Utviklingshistoriene til langeleiken og munnharpa har som dette kapitlet har vist, mange likhetstrekk, og jeg har empiri som antyder at endring av repertoar og ansatspraksis bør sees i sammenheng med endringer av instrumentteknologiene. Også hardingfela gjennomgikk en omfattende modernisering, omtrent på samme tid som langeleiken og trolig med liknende kontekstuelle bevegende årsaker. Hvordan dette eventuelt forplantet seg inn i musikken og ansatsrytmikken, er som jeg tidligere har nevnt, et stort lerret å bleke. En av grunnene er at det er vanskelig å oppdrive empiri som konkret viser hvordan hardingfela ble brukt av folk

som ikke hadde noe praksiserfaring med den moderne hardingfela. Jeg vet imidlertid at det i Rikard Berge sin samling i Skien ligger flere hundre voksrullinnspillinger der flere av utøverne fra Telemark trolig spiller på mindre premoderniserte instrumenter. Dette materialet har vært lite tilgjengelig. Først og fremst på grunn av restriksjoner og rettigheter, men også fordi de overspilte kopiene som i noen grad har blitt delt mellom spesielt interesserte, har hatt svært dårlig kvalitet. I 2022 ble dette materialet overspilt ved nasjonalbibliotekets arkiv i Mo i Rana ved hjelp av ny laserteknologi, og det er lagt en plan for utgivelse i løpet av de neste årene.¹²¹ Studier av dette materialet vil kunne kaste nytt lys over hardingfelemusikken og ikke minst ansatsrytmikkens utvikling i relasjon til omfattende endring av hardingfeleteknologien.

¹²¹ Dette vet jeg fordi jeg er medeier i plateselskapet Talik Records som skal stå for utgivelsen.

9 Avslutning

I denne avsluttende delen av avhandlingen skal jeg først oppsummere begreps- og metodeutviklingen. Deretter presenteres en syntese av teoretiske perspektiver jeg har benyttet meg av, før de viktigste funna og konklusjonene summeres. Til slutt i kapittelet vil jeg peke mot videre forskning og diskutere hvordan og hvorfor de nye innsiktene som undersøkelsen tilbyr, kan ha både et pedagogisk og kunstnerisk potensial. Aller først repeteres den tredelte problemformuleringen:

- 1 Hvilke ansatsstrukturer i form av ansatskombinasjoner og -formler kan identifiseres i det undersøkte materialet med slåtter på munnharpe, slåttetralling, langeleik og hardingfele?
- 2 Hvilke elementer av ansatspraksis er felles for flere eller alle instrumenter, og hvilke elementer er instrumentspesifikke? Kan det på dette grunnlag identifiseres en delt ansatspraksis på tvers av instrumentene?
- 3 Hvilke faktorer har hatt og har innflytelse på ansatspraksis og den mer overgripende rytmiske estetikk som hører sammen med denne?

9.1 Begrepsutvikling, metodeutvikling og teori

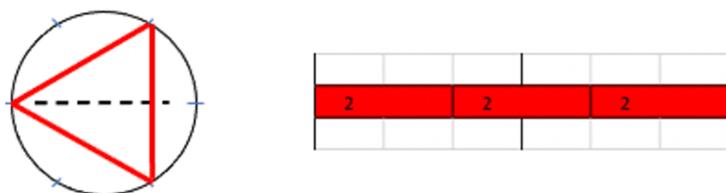
En forutsetning for å kunne belyse problemstillingen og resultatene har vært å utvikle et egnet begrepsapparat og egnede metoder for datainnsamling og analyse. Disse momentene ble ikke presentert som egne forskningsspørsmål, men begreps- og metodeutvikling er like fullt en del av den problemløsende prosessen som avhandlingen representerer.

9.1.1 Begrepsapparatet

Ansatspraksis - Segmentering og ansatsformler

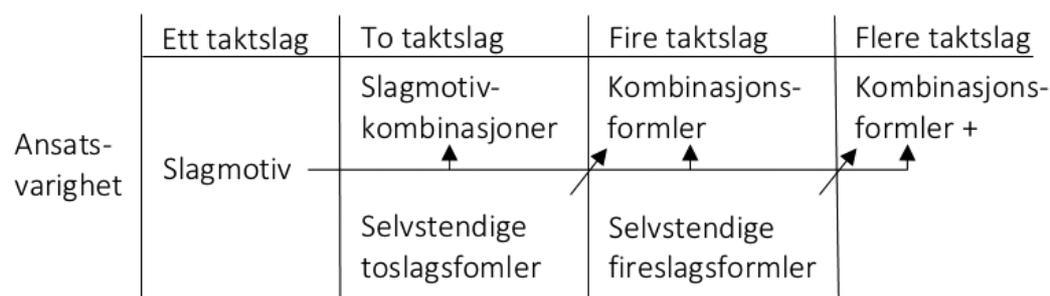
Siden jeg har undersøkt flere instrumenter, så jeg det som et poeng å definere feltet på en beskrivende og samtidig nøytral måte som ikke var knyttet til spesifikke egenskaper ved ett av instrumentene. Jeg utviklet derfor begrepet *ansatsformel*. Som vist i kapittel 3 og 6, omfavner denne ene termen de to etablerte begrepene *strøkfigur* og *strøksyklus* som er avledet av spilleteknikken på fele. For å kunne ringe inn slåtterytmikk som et kulturbetinget og tradert fenomen som framføres, forvaltes og utvikles i et gjensidig samspill mellom utøvere og instrumenter, utviklet jeg begrepet *ansatspraksis*. Arbeidet med å segmentere og analysere rytmikken i slåttene har resultert i andre begreper som faller inn under ansatspraksis. I denne avhandlingen har jeg kalt de minste relevante bestanddelene i en ansatsformel for *ansatsvarigheter* (5.2.3). Med det mener jeg den tidsmessige avstanden

mellom to ansatser i form av underdelinger (ikke toner). Alle typer varigheter på mer enn en underdelings lengde kan være *overskridende*. Det vil si at de bryter taktslag som i eksemplet under.



Figur 73. Eksempel på overskridende tovarighet i tredelt rytme notert sirkulært til venstre og lineært til høyre.

Jeg har også skapt begrepene *synkron* og *asynkron* ansatsrytmikk. Synkron ansatsrytmikk karakteriseres av at ansatsene i en slått konsekvent faller samtidig med taktslagene i et forutsigbart mønster. Asynkron ansatsrytmikk karakteriseres av at det ikke er konsekvent sammenfall mellom taktslag og ansatser. Ansatsvarigheter har jeg gruppert i rytmisk repeterte eller repeterbare mønster etter hvor mange taktslag de utfolder seg over. Figuren nedenfor eksemplifiserer hvordan jeg grupperer ansatsvarigheter i ulike typer formler i 2/8- og 6/8-materialet.



Figur 74. Ansatsformler: Relasjonen mellom varigheter og grupperinger ansatsformler.

Lengst til venstre vises ansatsvarighet som alle ansatsformler naturlig nok består av. Deretter følger de nyutviklede kategoriene: *Slagmotiv* (kombinasjoner av varigheter som utfolder seg i forbindelse med ett taktslag). *Slagmotivkombinasjoner* (kombinasjoner av slagmotiv som utfolder seg over to taktslag). *Selvstendige toslagsformler* (kombinasjoner av varigheter som behøver to hele taktslag for å utfolde seg). *Selvstendige fireslagsformler* (kombinasjoner av varigheter som behøver fire hele taktslag for å utfolde seg). *Kombinasjonsformler* (ulike sammensetninger av slagmotiv og/eller selvstendige to- og fire slagsformler som utfolder seg over fire eller flere taktslag) (jf. 5.2.7).

Spilleteknikk

I forbindelse med undersøkelsen av relasjonen mellom instrumentspesifikke egenskaper og opplevde handlingsmuligheter eller «affordances» benyttet jeg meg av seks nøytrale kategorier som har med spilleteknikk å gjøre. I dette arbeidet har jeg latt meg inspirere av Tellef Kvifte og John Baily sine studier av spilleteknikk og instrumenter, men jeg har i stor grad gjort egne tolkninger, utvidelser og lagt til nye kategorier/begreper.

1) *Ansattssensitivitet* (jf. 7.1) refererer til hva som skal til for å produsere en ansats på et instrument, hvor omfattende bevegelsen som skal til er, og hvor raskt den lar seg repetere.

2) *Toneforfall* (jf. 7.2) betegner hvordan lyd fra akustiske instrumenter naturlig dør ut etter ansats. Gradvis som munnharpe og langeleik, eller brått som fele og slåttetralling. 3) *Kinestetisk topografi* (jf. 7.3) handler om de mulighetene den som spiller, har til å orientere seg på instrumentet ved hjelp av fingre, hender, armer, munnen, tunga etc. uten at intensjonen er direkte koblet til melodi eller ansatser. 4) *Visuell informasjon* (jf. 7.4) dreier seg om hvilken rolle synet spiller for kontrollen av instrumentet. Munnharpespilleren er eksempelvis mindre avhengig av synet enn langeleikspilleren. 5) *Todeling* (jf. 7.5) har å gjøre med at idiomatiske egenskaper ved instrumenter kan knytte den som spiller, til todelte bevegelsesmønstre. En felebue må føres fram og tilbake før den når utgangspunktet. En liknende todeling av bevegelser er ikke noe en slåttetraller behøver å forholde seg til. 6) *Toneorganisering* (jf. 7.6)¹²² refererer til organiseringen av meloditoner på instrumenter. Den kan være lineær, f.eks. ved at alle meloditoner er spredt ut over kun én streng eller ett domene, eller den kan være lagdelt ved at alle tilgjengelige meloditoner er organisert utover flere strenger eller flere domener. Jeg har i tillegg differensiert mellom sterk toneorganisering (kort avstand mellom tonene) og svak toneorganisering (stor avstand mellom tonene). På instrumenter med flere domener brukes domenevekslere. På fele er det buen. For munnharpespilleren er det åpning og lukking for luftstrømmen i halsen.

Disse seks kategoriene representerer aspekter ved spilleteknikk og instrumentkontroll og har vært nyttige analytiske redskaper i arbeidet med å synliggjøre og forstå forhold ved de fire instrumentene. De har blitt brukt til å definere hvilke forutsetninger ansatser i praksis har blitt utført ut fra, basert på funn i det undersøkte materialet. Dette i tillegg til å definere hvordan ansatser teoretisk sett kan utføres, basert på et omfattende instrumentregistreringsmateriale og praktiske eksperimenter.

¹²² Innholdet i *toneorganisering* og *domenevekslere* er direkte hentet fra Kvifte og Baily.

9.1.2 Teori og empiri

Et grunnleggende spørsmål og premiss for undersøkelsen har vært hvordan et repertoar av ansatsformler kan ha utviklet seg, og utvikler seg gjennom en kontinuerlig forhandling mellom utøvere og en gitt flora av musikkinstrumenter. Jeg har derfor benyttet teori som har hjulpet meg til å forstå og belyse hvordan ansatspraksis formes på flere nivåer, av både umiddelbare praktisk-musikalske omstendigheter og kontekstuelle faktorer.

Overordnet ligger det etnomusikologiske perspektivet om at musikalsk praksis generelt, og ansatspraksis spesielt må forstås i lys av kulturspesifikke begreper, forståelser og erfaringer. Videre har jeg vurdert formative prosesser i den mer umiddelbare samhandlingen mellom instrument/teknologi og kropp. For å belyse hvordan ansatspraksis formes i et samspill mellom musikalske begreper og de teknologiske, motoriske og akustiske forutsetningene til de ulike instrumentene, har jeg brukt teoretiske begreper som *affordance* og *materiell agens*. Jeg har også brukt perspektiver på taus kunnskap og kunnskap i handling. Dette for å kontekstualisere at kunnskap om ansatspraksis i liten grad artikuleres og formidles gjennom abstraksjoner og eksplisitte begreper eller teorier. For utøvere av slåttemusikk generelt, og informantene spesielt er kunnskapen implisitt i musikken som en helhetlig praksis, og traderingen inkluderer sjelden formell instruksjon eller en veiledende terminologi. Dette peker i retning av en praksisbasert metodologi hvor min egen erfaring som utøver har vært et vesentlig analytisk verktøy.

Avhandlingens kilder er mangfoldige, og det eksisterte fra før ingen ferdige løsninger som jeg uten videre kunne benytte meg av i undersøkelsen. En viktig del av det analytiske arbeidet har derfor bestått i å sammenkoble og kryssllese kildene og tidvis svært ulike datatyper. De nye koblingene har blitt tolket og gjort rede for, og jeg har argumentert for sammenhenger som tidligere ikke har blitt sett eller diskutert. Sammenstillingen og tolkningen av disse datatypene har produsert ny kunnskap og belyst hvordan bevegelser på ansatsformelnivå kan sees i sammenheng med større strukturelle endringer.

9.2 Resultater

9.2.1 Slåtteanalysene

Jeg har identifisert en lang rekke ansatsformler på tvers av slåtteempirien (jf. 6.4 og appendiks 1,2,3). Omkring to tredjedeler ble registrert på ulike konfigurasjoner av to, tre og fire instrumenter. En relativt stor andel formler knytter seg altså til kun ett instrument om gangen (omkring en tredjedel). Undersøkelsene viser imidlertid at relativt få slåtter bidrar med de instrumentspesifikke formlene (jf. 6.4). Et større utvalg kunne ha nyansert og/eller

endret dette bildet. Raske ansatskombinasjoner i form av sammenhengende envarigheter ble funnet først og fremst i hardingfele og tralleslåttene i alle tre slåttesjangere. Jo hurtigere underdelingstettheten var, desto færre envarigheter ble funnet i langeleik og munnharpeslåttene. Analysene pekte videre mot at to over tre-rytmikk, representert med sammenhengende tovarigheter, må sees som en slags rytmisk motor i 3/8-slåttene

2	2	2		
---	---	---	--	--

og at det jeg har gitt navnet etterslagsrytmikk må regnes som en

vesentlig motor i 2/8-slåttene

4									
---	--	--	--	--	--	--	--	--	--

I springarmaterialet har det ikke pekt seg ut noen tilsvarende rytmisk motor, men noen formler preger springarmaterialet ved å forekomme relativt ofte på tvers av både områder og instrumenter. Eksempler under:

Is	H1	H2		Is	H1	H2
3	3	3		5		4
4	2	2	1	3	2	2

Figur 75. Ansatsformler fra springarempirien.

En vesentlig kontrast har blitt observert. Mens tralle, munnharpe og hardingfeleslåttene alle bygget på flere ansatsformler (asynkron ansatsrytmikk) hvorav minst én hadde innslag av overskridende varigheter, to over tre-rytmikk eller etterslagsrytmikk, bygget i stor grad langeleikslåttene på en enkelt ansatsformel uten overskridende varigheter (synkron ansatsrytmikk).¹²³ De aller fleste av disse stammet fra innspilte slåtter fra Valdres, men jeg fant også unntak i dette materialet. Flest unntak ble funnet i Ludvig M. Lindeman og Ø. Olsen sine langeleiktranskripsjoner fra Valdres og Tinn gjort mellom 1848 og 1871. Disse slåttene inneholdt relativt mye to over tre-rytmikk. I tillegg inneholdt innspillinger fra Holla i Telemark stor variasjon av overskridende varighetslengder. Kontrastene i langeleikempirien har blitt belyst ved å se dem i sammenheng med formative mekanismer som modernisering og serieproduksjon av instrumenter, kulturelle strømninger, og institusjonalisering av spilleteknikk. Til slutt fant jeg at ansatser per formel telte både oddetall og partall når jeg så på slåttetralling, munnharpe og langeleik. Hardingfeleslåttene skilte seg ut ved å ikke inneholde repeterte formler med ett ulikt antall ansatser. Sett under ett viser analysen at et mye brukt kjernerepertoar av ansatsformler går igjen på tvers av både slåtter og instrumenter.

9.2.2 Formative mekanismer

Når det gjelder spørsmålet om hvilke faktorer som kan ha hatt, og har innflytelse på ansatspraksis, tok jeg for meg dette i to ledd. Den første innfallsvinkelen handlet om hvordan

¹²³ Dette gjelder også munnharpeinnspillinger etter 1960 der støpte, serieproduserte instrumenter er i bruk.

ansatspraksis påvirkes av de teknologiske, motoriske og akustiske forutsetningene for de ulike instrumentene. Den andre og dels overlappende innfallsvinkelen handlet om hvordan ulike kontekstuelle faktorer og historiske forhold kan ha virket inn på ansatspraksis. Et overgripende perspektiv for begge ledd har vært å undersøke hvorvidt de handlingsmuligheter som et instrument tilbyr (jf. affordance) bør sees som en konstant størrelse, eller om dette er noe som endrer seg med tid, teknologisk utvikling, ideologiske strømninger, praksisfellesskap og individuell tilpasning.

I det første leddet tolket jeg ansatsanalysene i relasjon til spilleteknikk gjennom de nevnte nøytrale kategoriene ansatssensitivitet, toneforfall, kinestetisk topografi, visuell informasjon, todeling og toneorganisering. Tralleinstrumentet og hardingfela har idiomatisk konfigurasjoner som tilbyr utøveren høyere ansatssensitivitet enn det munnharpe og langeleik gjør. Dette resonerte med analysene ved at jeg fant desidert flest hurtig repeterte ansatser i dette materialet. Unntak registret i langeleikempirien kombinert med egen erfaring med instrumentet peker mot at også snerten (plekteret) tilbyr utøveren å repetere relativt hurtige ansatser, men dette potensialet unyttes kun av noen få utøvere. Liknende gjaldt toneforfall. Langeleik og munnharpe må i utgangspunktet reaktiveres langt oftere enn de to andre instrumentene for å opprettholde en jevn strøm av lyd. Likevel inneholder bemerkelsesverdig få tralle og hardingfeleslåtter varigheter lengre enn det som er mulig å få til med langeleik og munnharpe. Denne handlingsmuligheten blir derfor i liten grad utnyttet av tralle og hardingfeleutøverne. En spesiell legatoteknikk (tapping, hammer-ons og pull-offs) ble observert hos en langeleikutøver. Denne teknikken frigjorde utøveren helt fra å gjøre ansatser med snerten, og følgelig er det langeleiken som har blitt registret med de desidert lengste varighetene i alle tre slåttesjangere. Denne observasjonen viste at langeleikens toneforfall ikke nødvendigvis må regnes ut fra den naturlige volumreduksjonen mellom plekterslagene.

Når det gjelder kinestetisk topografi, peker spilleteknikkanalysene på at den tette sammenvevingen av kontrollorganer og kontrollhandlinger gjør munnharpe og tralleutøverne uavhengige av synet. Her skilte langeleiken klart seg ut. Den kinestetiske topografien anses som svak ved at det kun er fingertuppene på melodihånda som er i direkte kontakt med selve instrumentet, samtidig som det er stor avstand mellom tonene. Synet må derfor regnes som vesentlig for instrumentkontrollen. Egenskaper ved hardingfela og buen gjør at utøveren må forholde seg til todeling av bevegelsesmønstre. Denne observasjonen fant resonans i analysene ved at alle ansatsformler registrert i hardingfeleslåttene inneholdt et antall ansatser som går opp i partall. Munnharpe, langeleik og tralleinstrumentets idiomatikk forutsetter derimot ikke den samme todelingen av bevegelsesmønstre. Dette resonerte med analysene ved at ansatsformler i dette materialet også inneholdt et antall ansatser som går opp i oddetall. Organiseringen av toner på munnharpe, hardingfele og slåttetrelling krever relativt små bevegelser. Når langeleiken vurderes som et instrument med kun én melodistreng, har den en toneorganisering som krever store bevegelser. Om

pyramidestrengene (én eller flere) også vurderes av utøveren som mulige melodibærere, kan omfanget av bevegelsene som skal til, reduseres betydelig.

De instrumentspesifikke formlene bør sees i sammenheng med todelingsfenomenet, ansatssensitivitet og toneforfall. Slåttetralling og hardingfele bidrar med flest, deretter følger langeleik og munnharpe. Som nevnt gjelder dette under en tidel av slåtteempirien. Disse formative egenskapene vurderes ikke som avgjørende for musikken og dansen i praksis. Stilriktig slåtterytikk kan, men behøver ikke, inneholde raske ansatskombinasjoner, lange varigheter eller et antall ansatser som går opp i enten partall eller oddetall. På tross av store idiomatiske forskjeller ser en rekke ansatsformler ut til å ha flyttet seg relativt fritt mellom instrumentene uten at jeg kan identifisere noen åpenbare premissleverandører. Det er på denne bakgrunnen nærliggende å tenke seg at ansatsrytmikken er informert av dypereleggende musikalske og kulturelle strukturer – en grunnleggende stilforståelse som er delvis uavhengig av instrument – og at den kompetente kroppen finner stilriktige løsninger i den idiomatikken den er koblet sammen med.

Når jeg vurderer langeleikempirien under ett, blir en rekke handlingsmuligheter som instrumentet tilbyr, utnyttet i relativt få slåtter og av få utøvere. Når jeg imidlertid ser nærmere på unntakene og filtrerer empirien inn i kategorier knyttet til hva slags instrument som blir brukt, område og tidsepoke, framkalles et annet bilde. Jeg finner da at utøverne som Lindemann og Olsen transkriberte mellom 1848 og 1871, og innspillinger med utøvere som ikke spiller på moderniserte instrumenter, i større grad utnytter langeleikene på en måte som resulterer i asynkron ansatsrytmikk sammenliknbar med den jeg finner blant tralle-, munnharpe- og hardingfeleutøverne.

Den andre innfallsvinkelen gikk ut på å diskutere hvordan resultatene av ansatsanalysene – der særlig langeleiken skilte seg ut – kan forstås i lys av ulike kontekstuelle faktorer og historiske forhold. Jeg har sett på dette som et tema for diskusjon og refleksjon mer enn et spørsmål med et klart og entydig svar, og som et ledd i en kunnskapsbygging som forutsetter flere og større forskningsinnsatser over tid. Mitt bidrag i så måte har vært å identifisere noen sammenhenger og koblinger mellom faktorer som kan knyttes til forskjeller i ansatspraksis mellom instrumentene. I denne delen av undersøkelsen tok jeg utgangspunkt i langeleiken og munnharpa, med vekt på førstnevnte. Historiene knyttet til disse instrumentene inneholdt begge radikale og lett observerbare omveltninger i form av ny teknologi, standardisering, serieproduksjon og institusjonalisering av spilleteknikk. Ved å se resultatene av spilleteknikk og ansatsanalysene i sammenheng med disse observasjonene avtegnet det seg et klart skille i empirien. Kort fortalt fant jeg overvekt av asynkron ansatsrytmikk i perioden før omveltningene og overvekt av synkron ansatsrytmikk etter omveltningene.

Med dette som utgangspunkt og basert på et stort instrumentregistreringsmateriale tok jeg for meg langeleiken og undersøkte hvordan ulike instrumentkonfigurasjoner, før og etter

moderniseringen, kan tenkes å ha virket inn på hvilke handlingsmuligheter utøvere har sett, og ikke sett i instrumentet sitt, og videre hvordan dette kan ha influert ansatspraksis. Her argumenterte jeg for at de store idiomatiske variasjonene som eldre langeleiker forteller om, i liten grad ligger til rette for noen institusjonalisering og standardisering av spilleteknikk. I stedet virker det rimelig å tenke seg at utøvere har utviklet tekniske og musikalske løsninger med utgangspunkt i sitt unike instrument og de muligheter det hadde å tilby. Analysene antyder at dette kan knyttes til asynkron ansatsrytmikk. Liknende trekk kan spores i munnharpematerialet. Den kollektive instrumentparken som etablerte seg etter moderniseringen og serieproduksjonen av langeleiken, var derimot langt mer unison med tanke på mensurens lengde, tonerekke og antall strenger. Den har derfor trolig kunnet tilby spredning og standardisering av spilleteknikk på et helt nytt nivå. Analysene pekte mot at dette kan knyttes til synkron ansatsrytmikk. Liknende trekk kan spores i munnharpematerialet. Dette betyr ikke at det som var mulig å få til med tanke på ansatsrytmikk på eldre langeleiker, er umulig å få til på moderne langeleiker. Først og fremst må dette sees i sammenheng med praksisfellesskap, sentrale forbilder/aktører og hva slags handlingsmuligheter utøvere ser i sitt instrument.

Et vesentlig poeng som har blitt framkalt, er at de handlingsmuligheter et instrument tilbyr, ikke er gitt en gang for alle. Etter at Jimmy Page (Led Zeppelin) mot slutten av 1960-tallet viste en hel verden hvordan man kunne bruke en fiolinbue på gitar, åpnet han et nytt handlingsrom for gitarister.¹²⁴ På liknende måte spredte nye teknologier og ideer seg i bygde-Norge i kjølvannet av løsrivelsen fra Danmark i 1814. Mitt fokus i denne sammenhengen har vært at folk utover 1800-tallet i økende grad ble gjort oppmerksomme på andre klang- og intonasjonsidealer enn de selv satt med, og ikke minst ny musikk og rytmikk. Jeg har på denne bakgrunnen antydnet at moderniseringen og standardiseringen av langeleikkonfigurasjonen sammen med nye musikalske idealer kan ha endret de opplevde handlingsmulighetene fra utøverperspektivet. Nye tilbud har blitt oppdaget og spredt med det nye instrumentet og sentrale utøvere, og andre har blitt glemt eller forlatt. Langeleiken har, som gitaren til Jimmy Page og de fleste andre instrumenter, en åpen idiomatikk. Mye er avhengig av utøvers musikalske sosialisering og praksisfellesskap i stadig endring. Dette synet finner støtte i undersøkelsens mangfoldige empiriske fundament.

9.3 Konklusjon

At ansatsmønstre og formler i stor grad overlever oversettelse mellom instrumentene, til tross for store forskjeller i hva de praktisk tilrettelegger for, underbygger tesen om at ansatsspraksis er et viktig og helt grunnleggende groove-formende element i slåttemusikken. Med utgangspunkt i Rices (1987) tredelte modell som ble presentert i kapittel 4, kan følgende

¹²⁴ Jimmy Page, gitar og bue: <https://youtu.be/AlHavvURnpk?t=4>

tolkning gjøres: Ansatspraksis kan forstås som en integrert del av en mer omfattende rytmisk kunnskap og estetikk utviklet over tid gjennom et samspill mellom mange aktører og kulturelle uttrykk, ikke minst dans (jf. Rice sitt historiske nivå). Dette har gjort praksisen robust med tanke på fluktuerende variasjoner i ytre faktorer (hvilke slåtter som framføres, og instrumenter som brukes ol.). Samtidig er det en forutsetning at det finnes solide praksisfellesskap/musikk- og danse miljøer som kunnskap forvaltes og formidles gjennom (jf. Rice sitt sosialinstitusjonelle nivå). Dette blir spesielt tydelig når man tar i betraktning at det manglet terminologi og begreper for å formidle kunnskapen på et abstrakt nivå – kunnskapen er en uatskillelig del av praksisen som sådan (jf. kap. 4.2.4). Til sist må ansatspraksis forstås i lys av enkeltaktørers musikalske adferd og formative kraft. Dette går fram av bl.a. hvilke repertoar og instrumenter som populariseres, og ikke minst med tanke på hvilke spilletekniker som favoriseres og/eller sanksjoneres (jf. Rice sitt individuelle nivå).

Resultatene av undersøkelsen kan forstås i lys av disse forutsetningene, ikke som årsaksforhold, men som en vesentlig kontekst for tolkningen av de tendensene som er avdekket. Det er også viktig å påpeke at bruken av modellen ikke forutsetter kontinuitet og sammenheng i de kulturelle formasjoner som undersøkes. Institusjonalisering og standardisering av spilletekniker og framføringspraksiser knyttet til særlig den moderne langeleiken og den støpte serieproduserte munnharpa, bør tolkes i lys av vesentlige kontekstuelle endringer på teknologisk og estetisk plan og ikke minst i konteksten av perioder med svekkede praksisfellesskap. Dette handler altså ikke om mangel på historiske forhold og sosiale institusjoner, men snarere om andre historiske forhold, sosiale institusjoner og individuelle krefter.

9.4 Anvendelse

Viktige mål med studien har vært å bidra med ny kunnskap om ansatspraksis på fire kjente slåtteinstrumenter, og å bidra med mulige forklaringer på hvorfor denne praksisen har vært og er som den er. Feltet har i liten grad vært utforsket i akademisk forstand samtidig som kunnskapen rundt ansatspraksis må regnes som taus, eller håndbåren blant utøvere. Dette i seg selv gjør avhandlingens resultater og konklusjoner vitale. I tillegg bidrar avhandlingen til å gi en bredere forståelse av forhold som kan tenkes å påvirke praksiser knyttet til framføringen av slåtter og ikke minst synet på, og bruken av slåtteinstrumenter fra et utøverperspektiv. Undersøkelsen identifiserer og kartlegger en essensiell side av slåttemusikk, og resultatene kan fungere både som et pedagogisk verktøy for musikere med interesse for slåtter og som et springbrett for ytterligere forskning, refleksjon og diskusjon.

9.4.1 Videre forskning

Flere mulige tema kan være startpunkt for nye undersøkelser. Det mest åpenbare vil være å øke det empiriske omfanget på norsk musikk. Dette kan i første omgang handle om å ta med flere områder, flere utøvere og flere slåtter. Min empiri er som tidligere nevnt langt på vei uttømmende når det gjelder munnharpe, slåttetralling og langeleik i de områdene jeg har valgt. Jeg vet imidlertid at det finnes opptak med slåttetralling fra andre områder som ikke er med i min empiri. Når det gjelder hardingfela, så har jeg kun sett på en liten del av et enormt eksisterende innspillingsmateriale. I tillegg finnes det i «Norsk slåttemusikk» bind 1 til 7 flere tusen transkripsjoner. Liknende gjelder for vanlig fele (fiolin). Alle disse transkripsjonene er informert med strøklengde og strøkretning. De metodene jeg har utviklet, kan benyttes på framtidig rytmeforskning på dette materialet. Nye undersøkelser på en bredere empiri vil kunne bygge opp under, utdype og moderere de resultater og konklusjoner som denne avhandlingen har presentert. Det vil også være interessant å se nærmere på andre instrumenter enn de jeg har valgt ut. Åpenbare kandidater er seljefløyte, sjøfløyte/tussefløyte og torader. Dette er slåtteinstrumenter som kan ha blitt, eller har blitt brukt til dans og som det finnes innspillinger med. Et annet interessant tema vil være å undersøke hvorvidt eller hvordan ansatsformler formidles som betydningsbærende for slåttemusikk av dagens tradisjonelle utøvere som samarbeider med musikere fra andre sjangere. Hvilken kunnskap på dette feltet sitter folkemusikkbassistene, folkemusikkgitaristene og folkemusikkperkusionistene med, og hvordan påvirker det eventuelt hvordan de behandler sitt instrument og følgelig sine arrangementer av slåtter?

Avhandlingen har avduket et relativt stort repertoar av ansatsformler innenfor springar og gangar/halling, men jeg har ikke lagt vekt på å telle opp hvilke formler som blir mest brukt knyttet til utøver, sjanger og område. Arbeidet med empirien har dog gitt meg en fornemmelse av at noen formler forekommer relativt mye oftere enn andre. Dette ble også påpekt av Tellef Kvifte i «Strøkfignurer — en side av bueteknikken i den norske hardingfele- og felemusikken» i 1987. Jeg har imidlertid også en fornemmelse av at det er betydelige forskjeller mellom utøvere. Noen varierer mye innad i slåttene ved at de bruker og kombinerer mange formler, og at det er relativt stor forskjell på alternative opptak av samme slått. Andre igjen ser ut til å være mer statiske både med tanke på variasjon av ansatsformler og melodikk. Når vi kommer ned på dette individuelle nivået, er det rimelig å tenke seg at musikalitet, kreativitet, musikalsk fokus og rollemodeller/tradering spiller vesentlige roller. Kanskje er det slik at noen mer eller mindre ubevisst trekkes mot variasjonspotensialet som ligger i ansatsrytmikken, mens andre trekkes mer mot melodi og klang-dimensjonen, for å sette det litt på spissen. Her kan jeg bruke meg selv som eksempel. Min «oppdagelse» av ansatsformlene har gjort meg mer bevisst på hvilke jeg til enhver tid bruker, og hvordan jeg stadig kan kombinere på nye måter over samme meloditema mens jeg spiller. I kunstnerisk forstand tiltrekkes jeg av denne dimensjonen av slåttemusikken. Med disse overflatiske observasjonene som utgangspunkt kunne undersøkelsens empiri og metoder benyttes til å

lage og sammenlikne utøverprofiler, sjangerprofiler og områdeprofiler knyttet til ansatsrytmikk og ansatsformler.

En ytterligere utvidelse kan være å undersøke hvilken rytmisk og estetisk funksjon ansatspraksis har i andre musikalske kontekster – hvordan påvirker den det rytmiske uttrykket fra en lytters og utøvers perspektiv? Eksempelvis kunne man se nærmere på irsk eller svensk slåttemusikk. Hvordan ser ansatsrytmikken i polska, gånglåter, jigs og reels ut? På hvilken måte formidles kunnskap om ansatsformler mellom utøvere? Definerer konkrete ansatsformler sjangrene, og hvordan skiller det seg i så fall fra, eller likner på norsk slåtterytmikk? Når perspektivet først er løftet til dette nivået, kunne man også se utover slåttemusikkens sfærer. I musikken til bla. Ali Farka Toure finnes en rekke låter i 3/8-takt som har liknende tempo som en norsk gangar, og der to over tre-rytmikk synes å være en motor. Mine metoder og innfallsvinkler vil kunne kaste lys over Toures ansatspraksis. Videre kan det undersøkes om det han gjorde, er noe som traderes i et praksisfelleskap, og om det kan pekes på sjangerbestemte repertoar av ansatsformler motsvarende det jeg har identifisert i norsk slåttemusikk.

Undersøkelsen reiser også flere mer grunnleggende rytmeteoriske spørsmål som det ikke har vært rom til å utforske i denne studien. Noen av disse antydes gjennom forslagene til bredere empiriske undersøkelser i avsnittene ovenfor: Hva gjør ansatsstrukturer for det mer overgripende rytmisk/musikalske uttrykket? Det er rimelig å tenke seg at ulike ansatsmønstre kan ha ulik rytmisk effekt. Gjennom f.eks. systematiske observasjonsstudier og gruppeintervjuer med instrumentalister og dansere kan dette undersøkes nærmere. Erfaringer fra analysearbeidet og ikke minst mange år som praktiserende slåttemusiker forteller meg at ansatspraksis er tett sammenvevd med andre musikalske parameter. Valg av ristetak (oppdelte trioler) eller bundne trioler på hardingfele kan eksempelvis påvirke den mikrorytmiske inndelingen av taktslag, men dette gjelder også andre parametere, inkl. aspekter ved betoning, timing, «attack» og ornamentikk. I tråd med dette indikerer min erfaring at endring på disse nivåene gjerne kan komme som en følge av variasjon i ansatsrytmikken. Sagt på en annen måte tenker jeg at en alternativ ansatsformel på en bestemt melodifrase nærmest kan «tvinge» fram eller avføde alternative løsninger med tanke på melodiføring, ornamentikk og timing. Dette er selvsagt ikke en lineær prosess, men det antyder sammenhenger som med fordel kan utforskes videre, både kunstnerisk og vitenskapelig.

9.4.2 Pedagogisk verktøy

For en del år tilbake var jeg sjåfør for bonde og hardingfelespiller Olav Jørgen Hegge (1942–2005) mellom Hegge i Valdres og Oslo lufthavn. Fra avreise til ankomst snakket han om landskapet vi passerte fra et for meg ganske fjernt perspektiv. Jeg husker spesielt at han på et tidspunkt pekte mot et lite felt høyt oppe i en åsside og sa noe slikt: «Der uppe veks det

hogstmoden skog tå god kvalitet». Da jeg spurte hvordan han kunne vite det, sa han at det kunne han se ut fra fargenyanser på bartrærne i det konkrete området. For meg som Oslo-gutt var det bare nok en typisk sørnorsk åsside med endeløs grønn skau i bratt terreng. Det var imidlertid mulig å skimte en forskjell der oppe når han først hadde pekt det ut, og i teorien kunne jeg leve meg inn i hva det betydde. I et lite øyeblikk fikk jeg et gløtt inn i en dimensjon som øyet alltid har kunnet registrere, men som mottakerapparatet ikke har hatt evnen til å oppdage og forstå betydningen av. Selv om dette ikke ble min inngang til en karriere innen skogbruk, ble reisen en tankevekker. Det krever både trening og akkumulasjon av slåtterepertoar for å høre og forstå betydningen av når buen skifter retning eller når munnharpefjæra blir slått. Det å systematisere ansatser til et repertoar av setninger eller formler som kan benyttes på tvers av melodiske tema, vil kreve ytterligere intense studier og åpenbaringer, i alle fall om jeg bruker meg selv som målestokk. Det finnes ingen garanti for at slike vesentlige kunnskaper vil inngå i traderingen når avstanden til tradisjonelle, kunnskapsforvaltende og praksisbaserte fellesskap øker. Potensialet som ligger i ansatsrytmikken, kan dermed forbli en skjult «affordance», noe som registreres av øret, men som det musikalske mottakerapparatet ikke nødvendigvis oppdager. Etter min mening vil en forklarende, begrepsfestende og konkret avduking av fenomenet på tvers av instrumenter være et stort steg i riktig retning. Med andre ord, noe som peker mot fargenyansene i åssiden og forklarer hvorfor og hvordan det kan ha betydning i praksis.

Min ferd mot disse innsiktene framkaller to poenger. For det første det jeg har skrevet flere ganger tidligere, nemlig at kunnskapen rundt ansatspraksis er uttalt og håndbåren og en integrert del av en helhet blant de som har forvaltet, og forvalter musikken. Samtidig tenker jeg meg også at jeg, særlig som musiker, men også som forsker, vurderer ansatsrytmikken som helt sentral, kanskje mer sentral enn noen har gjort tidligere. Det er i alle fall underlig at det ikke finnes flere undersøkelser på feltet, og dessuten at det ikke eksisterer et instrumentnøytralt og praksisbasert pedagogisk verktøy som tidlig kunne ha satt meg på sporet av ansatsformlenes fundamentale betydning. Sist, men ikke minst savner jeg en bevissthet rundt at ansatsformler kan spilles på gitar og perkusjon like gjerne som på munnharpe og fele. Ved å peke mot denne tverrinstrumentale ansatspraksisen og et repertoar av ansatsformler viser denne undersøkelsen, slik jeg ser det, en snarvei inn til kjernen av slåttemusikken. Den tilbyr også et lettfattelig notasjons- og visualiseringssystem. Dette kan videreutvikles til å bli et pedagogisk verktøy som vil kunne hjelpe en student/musiker et godt stykke på veien på et mye tidligere tidspunkt enn i mitt tilfelle. I forbindelse med undervisning ved Universitetet i Sørøst-Norge avdeling Rauland, er jeg allerede i gang med å prøve dette ut.

Det kan hevdes at det å skille ut, studere og lære ansatsrytmikken som en isolert del av slåttene, representerer en abstraksjon som går imot ideen om ansatspraksis som innlemmet i en mer helhetlig musikkforståelse. Dette er en legitim innvending. Et pedagogisk opplegg rundt ansatspraksis er ingen erstatning for musikalsk sosialisering i et miljø hvor en helhetlig forståelse av musikken og dansen blir forvaltet. Under et besøk hos den tidligere omtalte

munnharpespilleren Tarjei Eldhuset (1931–2005), fikk jeg et inntrykk av et slik miljø når han beskrev oppveksten og nabolaget sitt på følgende måte:

«Det va så vanlig detta dier atte mesteparten kunna spele noko slåtta og slik. Så hev eg med meg munnhorpa og dei spila. Eg trudde ikkje dei va noko spilmenna, men dei kunne detta dier. Du behøv kje ha noko veske hell noko slag. Og jentun spila au, fleire jentu og eldre» (Eldhuset, 2002)

Her er det imidlertid viktig å ta inn at uformelle læringsmiljøer tilsvarende det Eldhuset fortalte om fra Åraksbø i Setesdal, ikke eksisterer lenger. Det finnes ikke munnharper, feler og langeleiker på hver gård, eller på hvert gatehjørne for den del. Det finnes ikke en underskog av utøvere som kollektivt forvalter framføringspraksis og repertoar i én dominerende musikk sjanger, og som man umerkelig smelter inn i. Dagens læringsmiljøer består i større grad av enere og kommersielle utgivelser og opplæring er langt på vei institusjonalisert gjennom kulturskoler, spelemannslag, organiserte kurs og høyskoler/universitet. Unge musikkinteresserte blir dratt mellom en rekke sjangere og tilbud, og selv om de gjennom kulturskolen er i ferd med å lære seg slåtter på et typisk slåtteinstrument, traller de ikke nødvendigvis på slåttetema i dusjen. Med dette som bakteppe tenker jeg meg derfor at det å formidle at slåtter også består av et sett multikompatible rytmiske formler, representerer et spennende kunstnerisk og pedagogisk potensial. I tillegg kan det bidra til å øke sjangerens robusthet i møte med en stadig mer fasettert og global musikkultur.

Litteraturliste

Aksdal, B. (1993). Dansemusikken. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 130–161). Universitetsforlaget.

Aksdal, B. (2009). *Hardingfela: Felemakerne og instrumentets utvikling*. Tapir.

Aksdal, B., Bitustøyl, K., & Kværne, E. (2009). *De norske instrumentbyggertradisjonene: En situasjonsrapport*. Rådet for folkemusikk og folkedans.

Aksdal, B., & Kværne, E. (2021). *Langeleiken: Heile Noregs instrument*. Novus forlag.

Andresen, A. (2015). *Å gripe fortida: Innføring i historisk forståing og metode* (2. utg.). Samlaget.

Anker, Ø. (1947). Knut Dahle—Edv. Grieg Johan Halvorsen. En brevveksling. I *Norsk musikkgranskning. Årbok 1943-46* (s. 71–90). Tanum.

Apeland, S. (1998). *Folkemusikkdiskursen*. [Hovedfagsavhandling]. Universitetet i Bergen.

Asbjørnsen, P. C. (Peter C. (1964). Tradisjonsinnsamling på 1800-talet. I *Norsk lokalhistorisk institutt*. Universitetsforlaget.

Baily, J. (1976). Recent changes in the dutar of Herat. *Asian Music*, 8(1), 29–64.

Baily, J. (1977). Movement patterns in playing the Herati dutar. I *The Anthropology of the Body* (s. 275–330).

Baily, J. (1995). Music and the body. *The World of Music*, 37, 11–30.

Baily, J. (2001). Learning to perform as a research technique, In Ethnomusicology. *British Journal of Ethnomusicology*, 10(2), 85–98.

Baker, D. (2014). *The schooled society: The educational transformation of global culture*. Stanford University Press.

- Bakka, E. (1993). Danseformene. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 101–130). Universitetsforlaget.
- Bakka, E. (1997). *Europeisk dansehistorie: For VK 1 og VK 2*. Gyldendal undervisning.
- Bates, E. (2012). The social life of musical instruments. *Ethnomusicology*, 363–395.
- Bello, J. P., Daudet, L., Abdallah, S., Duxbury, C., Davies, M., & S, M. B. (2005). *Transactions on speech and audi processing: A tutorial on onset detection in music signals. Ieee transactions on speech and audio processing. IEEE transactions on speech and audio processing.*, 1–13.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1967). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge* (Anchor Books ed.). Doubleday.
- Berthelsen, H. (2017). Da langeleiken kom til Løvenskioldsgate. *Byminner: Tidsskrift for Oslo museum*, 62(1), 9–14.
- Bjørndal, A., & Alver, B. (1985). *- og fela ho lét: Norsk spelemannstradisjon* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Blacking, J. (1973). *How musical is man?* University of Washington Press.
- Blom, J.-P. (1961). Diffusjonsproblematikken og studiet av danseformer. I A. M. Klausen (Red.), *Kultur og diffusjon* (s. 101–114). Universitetsforlaget.
- Blom, J.-P. (1993). Rytme og frasering—Forholdet til dansen. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 161–185). Universitetsforlaget.
- Blom, J.-P., & Kvifte, T. (1986). On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter. *Ethnomusicology*, 30(3), 491–517.
- Blom, J.-P. & Norsk folkemusikksamling. (1981). Dansen i hardingfelemusikken. I R. Sevåg & S. Nyhus (Red.), *Norsk folkemusikk: Serie 1 7: Hardingfeleslåttar band VII: Bd. Serie 1 7* (s. 298–304). Universitetsforlaget.
- Bohlman, P. V. (2005). Music as representation. *Journal of Musicological Research*, 24(3–4), 205–226.

- Borisoff, B. (1979). *Langeleikspill for selvstudium*. J.W. Cappelens forlag as.
- Brundage, B. (2021, 05). *The history of the guitar capo*. Kyser.
<https://kysermusical.com/blogs/news/history-of-the-capo>
- Braaten, K. A. (2020, 10). *Immateriell kulturarv. Langeleiken i Noreg – spelet og tradisjonen*. Kulturrådet. <https://www.immateriellkulturarv.no/bidrag/langeleiken-i-noreg-spelet-og-tradisjonen/>
- Buzinov, K. (2018). *The invention of psalmodikon, and its role in Scandinavian folk^[1] and church music traditions*. Psalmodikon.info.
<https://psalmodikon.info/PsalmodikonPaperByKristinaBuzinov.pdf>
- Danielsen, A., Johansson, M., Brøvig-Hanssen, R., Sandvik, B., & Boehler, K. (2023). Shaping rhythm: Timing and sound in five groove-based genres. *Popular Music*, 1–22.
- Egeland, Å. (2019). Fiddling with style: Recent trends in the approach to the fiddle in Norway. *The Elphinstone Institute and the Contributors.*, 58–65.
- Eggen, E. (1923). *Skalastudier. Studier over skalaens genesis på norrønt område*. Eberh. B. Oppi's Forlag.
- Elder-Vass, D. (2010). *The causal power of social structures: Emergence, structure and agency*. Cambridge University Press.
- Eldhuset, T. (2002). *Intervju med Tarjei Eldhuset om munnharpa (Ved Ved Harald Knutsen og Anders Røine)* (Agder folkemusikkarkiv). Agder folkemusikkarkiv.
- Elling, C. (1915). *Vore Slaatter*. A.W. Brøggers boktrykkeri A/S.
- Elling, C. (1920). *Tonefølelse: Med særlig Henblik paa norsk Folkemusik*. Det steenske boktrykkeri.
- Feleverkene*. (u.å.). Nasjonalbiblioteket. <https://www.nb.no/forskning/feleverkene/>
- Fonseca, N., & Ferreira, A. (2009). Measuring music transcription results based on a hybrid decay/sustain evaluation. *ResearchGate*, 119–124.
- Galpin, F. W. (1910). *Old English instruments of music: Their history and character*. Methuen.

- Gaukstad, Ø. (1973). *Valdres bygdebok: 7 : Valdrestonar* (Bd. 7). Valdres bygdeboks forlag.
- Gaukstad, Ø. (1997). *Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner*. Novus forlag.
- Geertz, C. (1977). *The interpretation of cultures* (2000th Revised ed. edition). Basic Books.
- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Routledge.
- Godfrey-Smith, P. (2003). *Theory and reality: An introduction to the philosophy of science*. University of Chicago Press.
- Groven, E. (1927). *Naturskalaen: Tonale lover i norsk folkemusikk bundne til seljefløyta*. Norsk folkekulturs forlag.
- Grupe, G. (2005). Notating African music: Issues and concepts. I *The world of music* (Bd. 47, s. 87–103). VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Habbestad, I. (2020). – *Å bygge en institusjon er i seg selv en pedagogisk øvelse*. Norges musikkhøgskole. <https://nmh.no/aktuelt/bygge-en-institusjon>.
- Hansteen, C. (1828). Om grebbrettets inndeling paa musikalske instrumenter. *Magazin for naturvidenskaberne*, 8, 45–59.
- Hauge, O. (1967). *Intervju med Olav Hauge om munnharpe, langeleik lur og bukkehorn (Ved Reidar Sevåg)* (Oslo). Norsk folkemusikksamling.
- Havåg, E. (1997). «For det er Kunst vi vil have»: Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivartedisjon og folkemusikkforskning. Noregs forskingsråd.
- Heddi, K. J. (1901). *Liv og leikar samla av Knut Jonson Heddi*. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digimanus_336770.
- Herresthal, H. (1993). *Med spark i gulvet og quinter i bassen: Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*. Universitetsforlaget.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. O. (Red.). (2010). *The invention of tradition*. Cambridge University

Press.

Hodne, B. (2002). *Norsk nasjonalkultur: En kulturpolitisk oversikt* (2. utg.). Universitetsforlaget.

Holtebekk, T. (2019). Enhetsystem. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/enhetsystem>.

Hornbostel, E. M. von, & Sachs, C. (1914). Systematik der Musikinstrumente. *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, 553–590.

Huldt-Nystrøm, H. (1966). *Det nasjonale tonefall: Studier av motiv og motivkombinasjoner, særlig i norsk springar og svensk polska*. Universitetsforlaget.

Jarning, H., & Thune, T. (2023). Norsk utdanningshistorie. I *Store norske leksikon*. https://snl.no/norsk_utdanningshistorie.

Jensen, L. A. (2016). Hortense Panum som låner på det kongelige bibliotek. *Magasin fra det kongelige bibliotek*, 29, 3–14.

Jensenius, A. R. (2007). *Action-sound: Developing methods and tools to study music-related body movement* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Oslo.

Johansson, M. (2009). *Rhythm into style: Studying asymmetrical grooves in Norwegian folk music* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Oslo.

Johansson, M. (2015). On the relationship between technique and style: The case of the violin. *Music Education Research*, 17(2), 127–140.

Johansson, M. (2016). Making sense of genre and style in the age of transcultural reproduction. *International Review of The Aesthetics and Sociology of Music*, 47(1), 45–62.

Johansson, M. (2017a). Empirical research on asymmetrical rhythms in Scandinavian folk music: A critical review. *Studia Musicologica Norvegica*, 43(01), 58–89.

Johansson, M. (2017b). Paraphrase this: A note on improvisation. *Ethnomusicology Forum*, 26(1), 26–45.

Johansson, M. (2021). Timing–sound interactions groove-forming elements in traditional

Scandinavian fiddle music. *Puls*, 7, 53–72.

Kant, I. (1996). An answer to the question: What is enlightenment? I J. Schmidt (Red. & Overs.), *What Is enlightenment?* (s. 58–64). University of California Press. (Opprinnelig verk utgitt 1784)

Kjørup, S. (2018). Den norske kunst forsamler os ikveld ...? *Kunst og Kultur*, 101(1–2), 88–103.

Knappett, C. (2004). The affordances of things: A post-gibsonian perspective on the relationality of mind and matter. I E. DeMarrais, C. Gosden, & C. Renfrew (Red.), *Rethinking materiality. The engagement of mind with the material world* (s. 43–51).

Knappett, C. (2005). *Thinking through material culture: An interdisciplinary perspective*. University of Pennsylvania Press.

Kolltveit, G. (1996). *Munnharper tidlige historie i Skandinavia: En studie i et arkeologisk materiale* [Hovedfagsavhandling]. Universitetet i Oslo.

Kolltveit, G. (2006). *Jew's harps in European archaeology* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Oslo.

Kolltveit, G. (2010). Studies of ancient nordic music, 1915–1940. I *The Historiography of Music in Global Perspective* (s. 145–175). Gorgias Press.

Kolnes, S. J. (1987). Norsk orgelkultur: Instrument og miljø frå mellomalderen til i dag. I *Musikk*. Samlaget.

Krokann, I. (1982). Det store hamskiftet i bondesamfunnet. I *Norbok* (3. utg.). Samlaget.

Kuhn, T. S. (1970). *The structure of scientific revolutions*. University of Chicago Press.

Kvifte, T. (1986). Strøkfigurer—En side av bueteknikken i den norske hardingfele- og felemusikken. *Sumlen*, 19–32.

Kvifte, T. (1988). *Instruments and the electronic age* (s. 229). Solum.

Kvifte, T. (2007). *On variability in the performance of hardingfele tunes—And paradigms in ethnomusicological research* [Magistergradsavhandling]. Taragot Sounds.

Kværne, E. (1986). *På langeleik*. Heilo Grappa.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.

Ledang, O. K. (1974). Instrument—Player—Music on the Norwegian langeleik. I *Studia Instrumentorum Musicae Popularis III* (s. 107–118). Nordiska Musikfölaget, Stockholm.

Ledang, O. K. (2022). *A bark-flute world: On the Norwegian seljefløyte*. Ola Kai Ledang.

Levy, M. (1973). *On the problem of defining musical units*.

Levy, M. (1989). *The world of the gorrlaus slåttis: A morphological investigation of a branch of Norwegian fiddle music tradition. 3—Nasjonalbiblioteket*. Kragen.

Lindeman, J. A. (1840). *Veiledning til brugen af psalmodicon*. Boghandler Hoppes Forlag hos Krohn & Schibsted.

Løchen, L. (1956). Kantor Lars Roverud og hans salmodikon. I *By og bygd*. (Bd. 11, s. 85–96). Tanum.

Mahendru, H. C. (2014). Quick review of human speech production mechanism. *International Journal of Engineering Research and Development*, 48–54.

Mahillon, V.-C. (1893). *Catalogue descriptif & analytique de musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles* (Bd. 1). Gand : A. Hoste.

Malafouris, D. L. (2007). At the potter's wheel: An argument for material agency. I C. Knappett & L. Malafouris (Red.), *Material Agency: Towards a non- anthropocentric approach*. (s. 19–36). Springer.

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

Michelsen, K. (2010). *Musikkhandel i Norge fra begynnelsen til 1909*. Universitetet i Oslo.

Moen, S. S. (2021). *Noregs vanlegaste musikkinstrument?* [Digitalt museum].
<https://digitaltmuseum.no/021189692229/noregs-vanlegaste-musikkinstrument>.

- Nelson, D. P. (2008). *Solkattu manual: An introduction to the rhythmic language of south Indian music*. Wesleyan University Press.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts* (New ed). University of Illinois Press.
- Norsk langeleikforum. (2022). *Lær langeleik*. YouTube. <https://www.youtube.com/>.
- Nyhus, S. (1973). *Pols i Rørostraktom: Utgreiing om en gammel feletradisjon*. Universitetsforlaget.
- Nyhus, S., & Aksdal, B. (1993). *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget.
- Omholt, P. Å. (2008). På jakt etter folkemusikkskalaen. Et overblikk. *Norsk Folkemusikklags skrift*, 22(22), 27–59.
- Omholt, P. Å. (2009). *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk: En kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Bergen.
- Omholt, P. Å. (2020). En, to, tre...? Om inkonsekvenser, variasjon og endring i springar- og polstakt i Norge. *Puls*, 5, 61–80.
- Omholt, P. Å. (2021). Om det fysiske utgangspunktet for intonasjon på fele. *Studia Musicologica Norvegica*, 7–26.
- Panum, H. (1918). *Langelegen som dansk folkeinstrument I* (Bd. 1, s. 23). Lehmann & Stage.
- Panum, H. (1920). *Langeleiken: Bd. 35 B*. Norsk skoletidende.
- Panum, H. (1916B-28). *Breve til Sandvik* (København, Danmark). Det kongelige bibliotek.
- Rice, T. (1987). Toward the remodeling of ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 31(3), 469–488.
- Rice, T. (1994). *May it fill your soul: Experiencing Bulgarian music*. University of Chicago Press.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press.

Roti, P. I. (1909). *Stord seminar i det nittende aarhundrede: Med tillæg: Minder fra skolen*. Norsk skoletidendes boktrykkeri.

Roverud, L. (1815). *Et blik paa musikens tilstand i Norge: Med forslag til dens almindelige udbredelse i landet, ved et instituts anlæg i Christiania*. Trykt paa Forfatterens Forlag hos Chr. Grøndahl.

Roverud, L. (1837). *Anviisning til ved hjælp af en simpel taktmaaler (metronom) at træffe det for ethvert musikstykke ansatte tempo. Nærmere bestemt for den norske almue*. Trykt paa Udgiverens Forlag hos C. Roshauw.

Roverud, L. (1841). *Dagbog paa Sommerreisen 1841* (Oslo). Nasjonalbiblioteket.

Rudi, K. Ø. (2012). *Fela læt enno: Ein biografi av felemakar og friluftsmann Knut Ø. Rudi*. R.M. Dahle.

Røine, A. E. (2006). *Munnharpa: Spilleteknikk i Norge mellom 1937 og 1990* [Hovedfagsavhandling]. Universitetet i Bergen.

Sachs, C. (1917). Die Maultrommel. Eine Typologische Vorstudie. *Zeitschrift für Ethnologie*, 49(4/6), 185–200.

Sacks, O. (1996). *En antropolog på Mars: Syv paradoksale beretninger* (K. Johansen, Overs.). Cappelen.

Sandvik, O. M. (1921). *Norsk folkemusik: Særlig østlandsmusikken*. Det steenske boktrykkeri.

Sandvik, O. M. (2019). *Folkemusikk i Gudbrandsdalen: (Særlig i de nordre bygder): med musikkbilag og bilder* (Faksimileutgave). Ford forlag.

Schart, C. (1865). *Schart VIII norske slaatter*. C. Rabe, Musikkforlag, Bergen, Norge.

Schon, D. A. (1984). *The reflective practitioner: How professionals think in action* (1 edition). Basic Books.

Sevåg, R. (1952). *Langeleiker (1952-1972)*. Norsk folkemusikksamling.

Sevåg, R. (1972). *Munnharpa*. Norsk folkemusikksamling.

Sevåg, R. (1973). *Det gjallar og det læt: Frå skremme- og lokkereiskapar til folkelege blåseinstrument* (Bd. 10). Det Norske Samlaget.

Sevåg, R. (1993). Toneartspørsmålet i norsk folkemusikk. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 342–377). Universitetsforlaget.

Sevåg, R., Nyhus, S., & Blom, J.-P. (1979). *Norsk folkemusikk: Serie 1 6 : Hardingfeleslåttar Springar i 3/4 takt: Bd. Serie 1 6*. Universitetsforlaget.

Shepherd, J. (2003). *Continuum encyclopedia of popular music of the world: Volume II: performance and production*. A&C Black.

Skandera, P., & Burleigh, P. (2011). *A manual of English phonetics and phonology: Twelve lessons with an integrated course in phonetic transcription*. Gunter Narr Verlag.

Skar, J. (1925). *Gamalt or Sætesdal: 1* (Ny auka utg., Bd. 1). Samlaget.

Skrindsrud, J. (1968). *Valdres bygdebok: 6 : Skule, lag og annan kultur* (Bd. 6). Valdres bygdeboks forlag.

Sridhar, R., & Geetha, T. V. (2009). Raga identification of Carnatic music for music information retrieval. *International Journal of Recent Trends in Engineering*, 1(1), 571–574.

Stubseid, G. (1993). Vokalmusikken. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 200–234). Universitetsforlaget.

Suzuki, S. (2007). *Suzuki violin school, Vol 2: Violin Part* (Revised edition). Alfred Music.

Thomassen, E. (2019). Markedsøkonomi. I *Store norske leksikon*.
<http://snl.no/markeds%C3%B8konomi>

Torjussen, S. (2020). Stentor. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/Stentor>.

Toussaint, G. T. (2019). *The geometry of musical rhythm: What makes a «good» rhythm good?* (Second edition.). Chapman & Hall/CRC.

Tullberg, M. (2022). Affordances of musical instruments: Conceptual consideration. *Frontiers in Psychology*, 13, 1–11.

Westman, J. (1998). *Melodi, klang og intonasjon* [Hovedfagsavhandling]. Universitetet i Bergen.

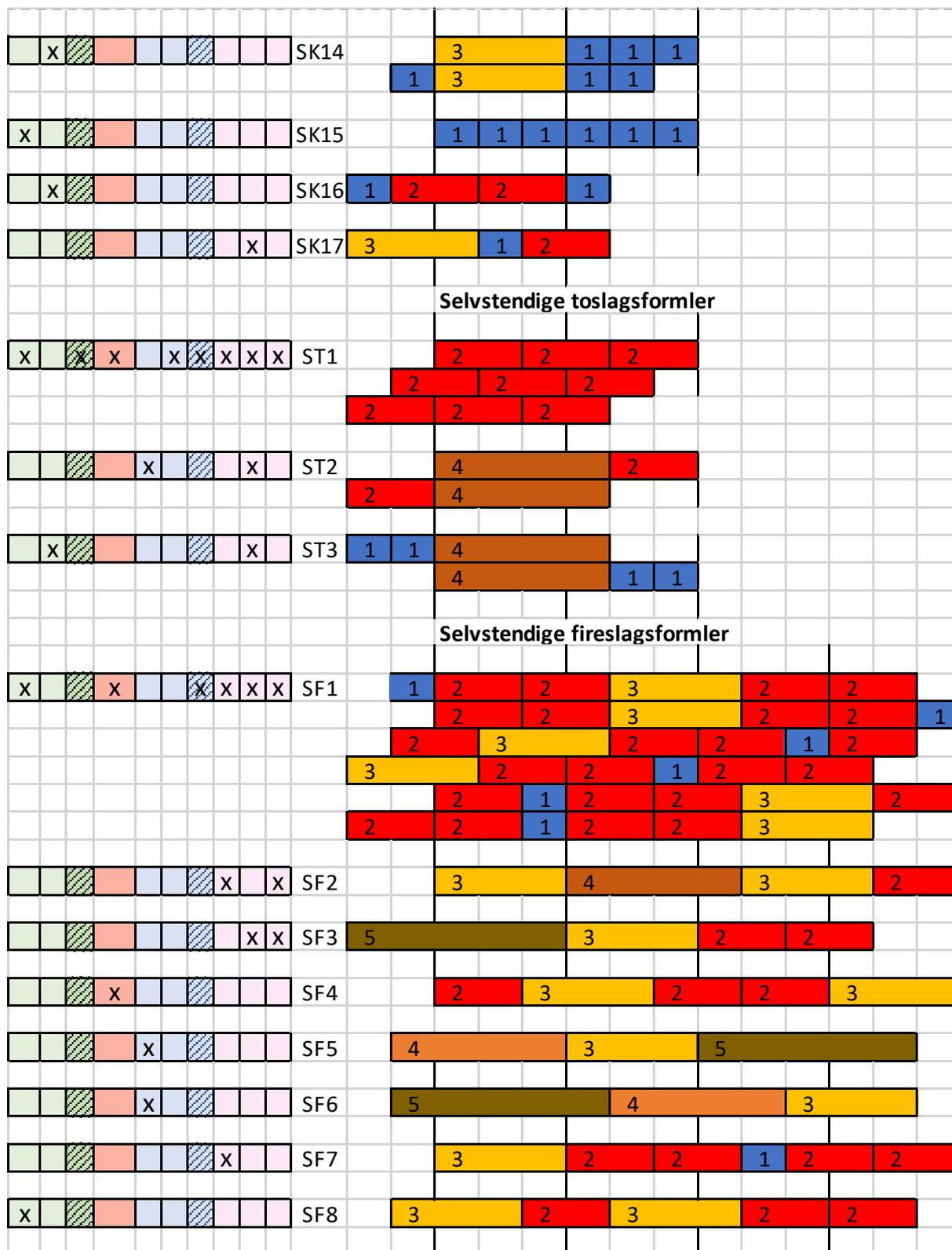
Zimmermann, M. (2019). *The Ornamentation of Baroque Music: A Guide for Independent Embellishing*. BoD – Books on Demand.

Ødegaard, O. K. (1911). *Gammelt fraa Valdres*. Aschehoug.

Appendiks

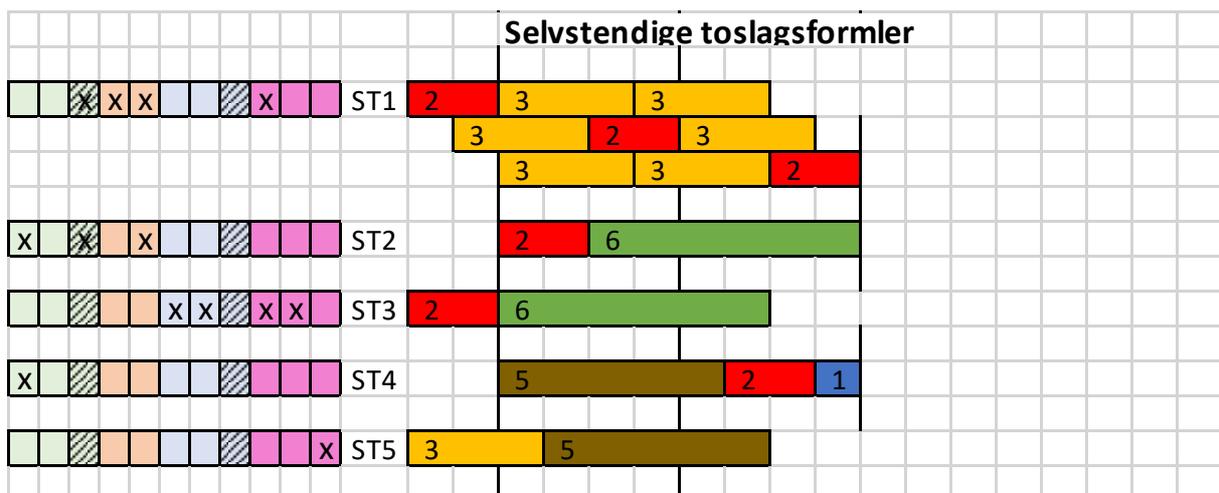
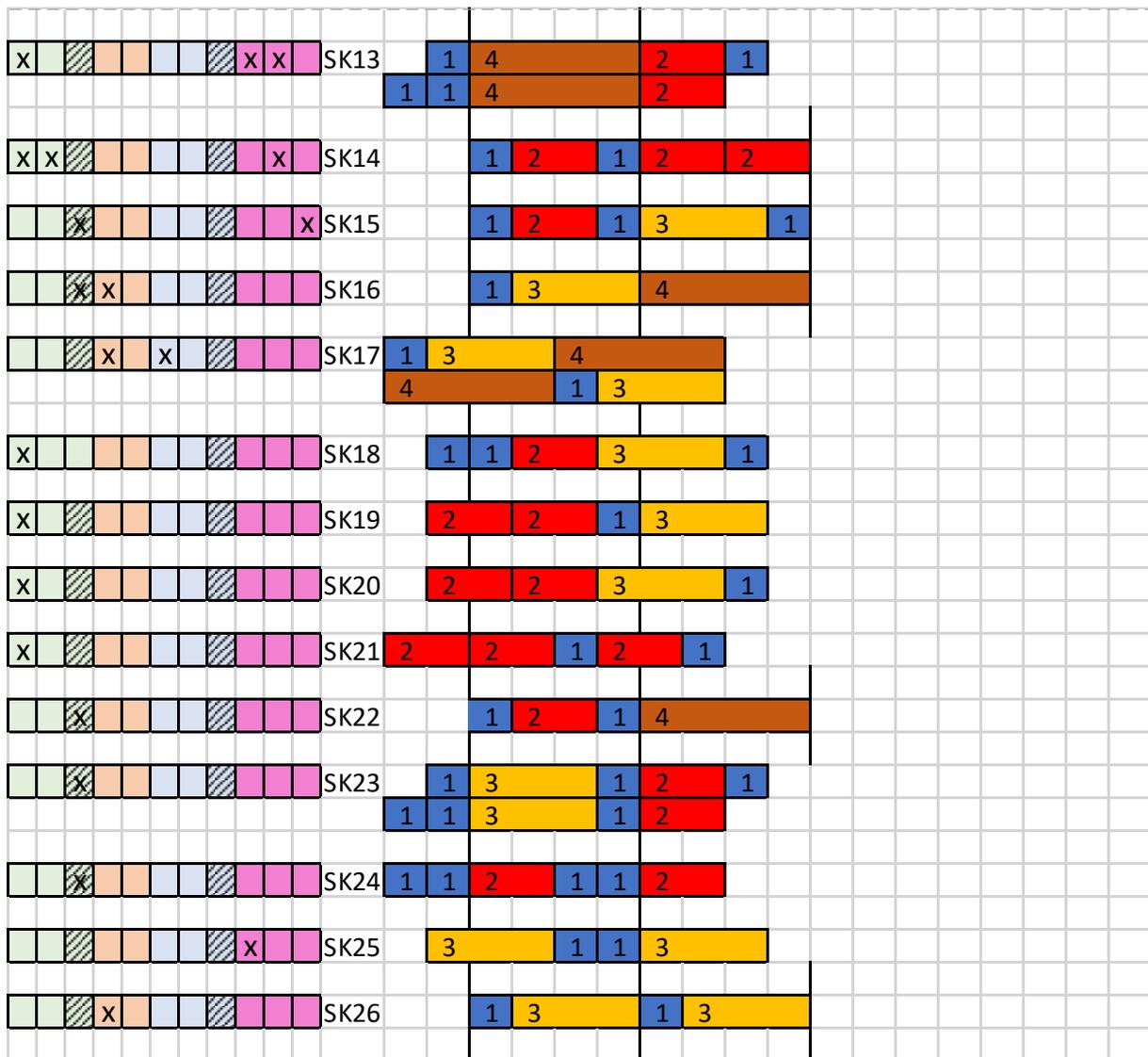
Appendiks 1 - Ansatsformler - Halling/gangar 3/8

T	Telemark	ST	Slåttetralling												
V	Valdres	MH	Munnharpe												
VT	Valdres transkripsjoner	LL	Langeleik												
S	Setesdal	HF	Hardingfele												
ST	Setesdal transkripsjoner														
				Slagmotivkombinasjoner											
ST	MH	LL	HF	ID.											
T	V	ST	S	T	V	VT	T	V	S						
		X	X	X	X	X	X	X	X	SK1	2	1	3		
											3		2	1	
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK2	2	1	2	1	
X	X	X				X	X	X	X	SK3	1	2	2	1	
											2		2	1	1
											2	1	1	2	
											1	1	2	2	
X		X	X	X	X	X	X	X	X	SK4	1	1	2	2	
											1	2	2	1	
											2		1	1	2
											2	2	1	1	
		X	X	X	X	X	X	X	X	SK5			3		3
	X	X	X			X	X	X	X	SK6	1	2	1	2	
											2		1	2	1
X		X	X	X	X	X	X	X	X	SK7	3		3		
		X	X	X	X	X	X	X	X	SK8	2	1	2	1	
											1	2	1	2	
		X	X	X	X	X	X	X	X	SK9		1	1	2	2
		X	X	X	X	X	X	X	X	SK10	1	2	3		
											3		1	2	
	X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK11	1	1	1	1	2
											1	1	2	1	1
		X	X	X	X	X	X	X	X	SK12			3	1	2
		X	X	X	X	X	X	X	X	SK13	1	1	1	3	



Appendiks 2 - Ansatsformler - Halling/gangar 2/8

T	V	VT	S	ST	ST	MH	LL	HF	ID	Slagmotivkombinasjoner						
Telemark	Valdres	Valdres transkripsjoner	Setesdal	Setesdal transkripsjoner	Slåttetralling	Munnharpe	Langeleik	Hardingfele								
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK1	2	2	2	2			
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK2	4	4					
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK3	1	2	2	3			
										3		1	2	2		
										2	3		1	2		
										2	2	3			1	
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK4	2	4			2		
										2	2	4				
										4	2	2				
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK5	4	4					
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK6	4		3			1	
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK7	2	2	4				
										2	4	2				
										4	2	2				
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK8	1	3	1	3			
										3		1	3		1	
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK9	1	3	2	2			
										2	1	3		2		
										2	2	1	3			
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK10	2	4			1	1	
										1	2	4			1	
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK11	2	2	1	1	2		
										1	1	2	2	2		
X	X	X	X	X	X	X	X	X	SK12	3		1	3		1	



Appendiks 3 – Ansatsformler - Springar

T	Telemark	ST	Slåttetralling																	
V	Valdres	MH	Munnharpe																	
S	Setesdal	LL	Langeleik																	
		HF	Hardingfele																	
Slagmotivkombinasjoner																				
ST	MH	LL	HF																	
T	V	T	V	V	T	V	S													
X	X	X	X	X	X	X		SK1	Is	3	H1	3	H2	3						
X	X	X			X	X	X	SK2	4		2	2	1							
X	X	X	X	X	X	X	X	SK3	3		6									
X	X		X		X	X		SK4	1	1	1	3	2	1						
X	X	X	X		X	X		SK5	5			4								
X	X		X	X	X	X	X	SK6	6			3								
X	X			X	X	X		SK7	2	1	1	2	2	1						
X		X		X	X	X		SK8	3		3	2	1							
X	X	X				X		SK9	3		3	3								
X	X	X			X	X		SK10	3		2	2	2							
X	X	X		X	X			SK11	2		4	2	1							
X	X			X	X	X	X	SK12	2	1	3	3								
	X			X	X	X		SK13	1	1	1	6								
X	X					X		SK14	4		1	1	1	1	1					
X						X		SK15	3		1	1	1	2	1					
X					X			SK16	2	1	2	4								
X	X					X		SK17	2		2	2	3							
X	X				X			SK18	3		1	1	1	2	1					
X						X		SK19	2		3	2	2							

Appendiks 4 - Munnharpe – Innspillinger

BD - Bygdedans	Smidd - Munnharpe					
RD - Runddans	Støpt - Munnharpe					
Asynk - Synkron ansatsrytmikk	Lukk - Lukketeknikk					
Synk - Synkron ansatsrytmikk	Blås - Blåseteknikk					
Slåtte- navn	Slåtte type	Ansats- rytmikk	Inst. Type	Tek- nikk	Utøver	Distrikt
Beitohaugen	BD	Synk	Smidd	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Beitohaugen	BD	Synk	Støpt	Blås	Nils Sagahauger	Valdres
Bestlanden	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Andres K. Rysstad	Setesdal
Bonde	BD	Synk	Støpt	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Bonde etter Ingebjørg Lunde	BD	Synk	Støpt	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Bustebakk lått	BD	Synk	Støpt	Blås	Nils Sagahauger	Valdres
Bustebakkin	BD	Synk	Støpt	Blås	Nils Sagahauger	Valdres
Delebekken	BD	Synk	Støpt	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Den so gamle Guro på Bakka	BD	Asynk	Støpt	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Din lange fant	BD	Synk	Støpt	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Dæ'kje fisk å få	RD	Asynk	Smidd	Lukk	Olav Aukrust	Ottadalen
E o du o jentudn då	RD	Synk	Støpt	Blås	Martin Sælid	Valdres
Fangjen – halling / båndull	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Lars Hole	Ottadalen
Fanitullen - gangar	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Mikkjel Kåvenes	Setesdal
Fanteladda	BD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Fanten - gangar	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Mikkjel Kåvenes	Setesdal
Filleveren - gangar	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Mikkjel Kåvenes	Setesdal
Filleværen	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Andres K. Rysstad	Setesdal
Filleværen	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Åni Rysstad	Setesdal
Fiskaren	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Andres K. Rysstad	Setesdal
Galopp	RD	Synk	Støpt	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Gamal masurka	RD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Gamal reinlender	RD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Gamal reinlender	RD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Gammal vals	RD	Synk	Støpt	Blås	Erik Røine	Valdres
Gammel reinlenderen	RD	Synk	Støpt	Blås	Erik Røine	Valdres
Gammel Reinlender	RD	Synk	Støpt	Blås	Nils Sagahauger	Valdres
Gammel Reinlender	RD	Synk	Støpt	Blås	Nils Sagahauger	Valdres
Gauslåen	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Knut Brokke	Setesdal
Gauslåen	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Åni Rysstad	Setesdal
Gofalåtten	BD	Synk	Smidd	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Gofalåtten	BD	Synk	Støpt	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Grålysing 1	BD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres

Slåtte- navn	Slåtte type	Ansats- rytmikk	Inst. Type	Tek- nikk	Utøver	Distrikt
Grålysing 2	BD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Grålysing 3	BD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Guta frå Hallingdal og Valdres	RD	Synk	Støpt	Blås	Erik Røine	Valdres
Guta frå Hallingdal og Valdres	RD	Synk	Støpt	Blås	Ola Bø	Valdres
Guta frå Hallingdal og Valdres	RD	Synk	Støpt	Blås	Torleiv Bolstad	Valdres
Halling	BD	Synk	Støpt	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Halling	BD	Asynk	Smidd	Blås	Erik Røine	Valdres
Halling	BD	Asynk	Smidd	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Halling	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Halling	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Halling	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Hallingjen - gangar	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Mikkjel Kåvenes	Setesdal
Hei huskom meg hei	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Hopparen	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Knut Brokke	Setesdal
Hopparen	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Åni Rysstad	Setesdal
Hugsar du den gonge	RD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Høljehallingen	BD	Asynk	Smidd	Blås	Erik Røine	Valdres
Jenta ho vilde på balden gå	RD	Synk	Støpt	Blås	Martin Sælid	Valdres
Jenta ho vilde på balden gå	RD	Synk	Støpt	Blås	Martin Sælid	Valdres
Kjerringa med staven	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Olav Aukrust	Ottadalen
Kjerringkjegla	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Kjøre vatn og kjøre ved	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Lars Hole	Ottadalen
Kristan Nakje - springleik	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Lars Hole	Ottadalen
Kåte Reiar - springar	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Olav Oreholsti	Rauland
Langeberglåtten	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Olav Hauge	Valdres
Langeleikvals	RD	Synk	Støpt	Blås	Berit Fuglestag	Valdres
Laurdagskveldslåtten	RD	Synk	Støpt	Blås	Bjørn Skøre	Valdres
Lea de, lea de, gamle Ola	BD	Asynk	Smidd	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Legdekallen	BD	Asynk	Smidd	Blås	Erik Røine	Valdres
Legdekallen	BD	Asynk	Smidd	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Likferdssalmen åt Joma	BD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Løyntnant Anne - springleik	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Olav Aukrust	Ottadalen
Løyntnant Anne – springleik	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Lars Hole	Ottadalen
Låtten hans Svein i Sjøgarde	BD	Synk	Støpt	Blås	Nils Sagahauger	Valdres
Låtten hass Mikjel Moe	BD	Synk	Smidd	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Låtten hass Nils på Tørto	BD	Synk	Smidd	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Låtten åt Spræklegg	BD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Masurka	RD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Masurka	RD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Masurka	RD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Masurka	RD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Mazurka	RD	Asynk	Smidd	Lukk	Olav Aukrust	Ottadalen
Midt imyljo jol o kyndelsmess	BD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Munnhorpeslåttan	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Andres K. Rysstad	Setesdal
Neimen om eg ville	RD	Synk	Støpt	Blås	Martin Sælid	Valdres

Slåtte- navn	Slåtte type	Ansats- rytmikk	Inst. Type	Tek- nikk	Utøver	Distrikt
Sorperoen – springleik	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Lars Hole	Ottadalen
Spring. hass Gølek på Tørto	BD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Gullik kirkevoll	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Martin Sælid	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Martin Sælid	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Martin Sælid	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Martin Viknes	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Nils Sagahauger	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Nils Sagahauger	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Rolf Karlberg	Valdres
Springar	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Embrik Beitohau	Valdres
Springar	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Olav Hauge	Valdres
Springar	BD	Synk	Støpt	Blås	Gullik Kirkevoll	Valdres
Springar 1	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Olav Oreholsti	Rauland
Springar 2	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Olav Oreholsti	Rauland
Springar e. Torgjer Hegge	BD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Springar etter Ola Okshovd	BD	Synk	Støpt	Blås	Nils Sagahauger	Valdres
Springdans	BD	Synk	Støpt	Blås	Olav Snorheim	Valdres
Springdans frå Bergenskanten	BD	Synk	Støpt	Blås	Olav Snorheim	Valdres
Springleik e. Siggurd Eggen	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Lars Hole	Ottadalen
Stevtone	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Åni Rysstad	Setesdal
Stevtoner x 2	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Åni Rysstad	Setesdal
Stundo e mi kjerring go	BD	Synk	Støpt	Blås	Martin Sælid	Valdres
Stårøyguten	BD	Synk	Støpt	Blås	Erik Røine	Valdres
Svein i Sjøgarde	BD	Synk	Støpt	Blås	Nils Sagahauger	Valdres
Sylkjegulen	BD	Synk	Støpt	Blås	Nils Sagahauger	Valdres
Tjedbals'n	BD	Synk	Støpt	Blås	Olav Snorheim	Valdres
Tjedbalsn	BD	Synk	Støpt	Blås	Gullik Kirkevoll	Valdres
Tjedbalsn	BD	Synk	Støpt	Blås	Anders Kaasa	Valdres
Trumpen hass Trond	BD	Synk	Støpt	Blås	Erik Røine	Valdres
Tveitåen	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Knut Brokke	Setesdal
Tvibeitslåttan	BD	Synk	Støpt	Blås	Andris A. Dahle	Valdres
Upptaden	BD	Asynk	Smidd	Lukk	Andres K. Rysstd	Setesdal
Vals	RD	Asynk	Smidd	Lukk	Lars Hole	Ottadalen
Vals	RD	Asynk	Smidd	Lukk	Olav Aukrust	Ottadalen

Slåtte- navn	Slåtte type	Ansats- rytmikk	Inst. Type	Tek- nikk	Utøver	Distrikt
Vals	RD	Synk	Støpt	Blås	Arne Røine	Valdres
Vals	RD	Synk	Støpt	Blås	Martin Sælid	Valdres
Vals	RD	Synk	Støpt	Blås	Martin Sælid	Valdres
Vals	RD	Synk	Støpt	Blås	Rolf Karlberg	Valdres

Appendiks 5 – Langeleikregistreringer – Norsk folkemusikksamling

Reg. Nr.	Inst. maker	Årst.	Str. Lengde	Str.	Gr.t. Salm. list	Pyramide st.	1870	Distrikt (Nordiska museet)	Punkt Kapo	Eier
La-001		1785	672	5		2	Før	Vestfold	Nei	
La-002	Myrbøn	1779	865	5		2	Før	Telemark, Kvitseid	Nei	
La-003		1727		5			Før	Telemark, Vinje	Nei	
La-004			770?	5				Telemark, Vinje	Nei	
La-005		1739	686	5		1	Før	Telemark, Vinje	Nei	
La-006			868	5		2	Før	Telemark, Vinje	Nei	
La-007			770?	5			Før	Telemark, Vinje	Nei	
La-008			841	5		1	Før	Telemark, Vinje	Nei	
La-009			883	4		1	Før	Telemark, Vinje	Nei	
La-010		1818	718	5		1	Før	Telemark, Hjartdal	Nei	
La-011			840	4		1	Før	Telemark	Nei	
La-012			872	4	S.L	1	Før	Setesdal, Valle	Nei	
La-013			740	3		1	Før	Telemark, Hjartdal	Nei	
La-014			750	6				Telemark, Sauherrad	Nei	
La-015			725	5		1	Før	Telemark, Hjartdal	Nei	
La-016			693	5		1	Før	Telemark, Hjartdal	Nei	
La-017			715	4		1	Før	Telemark, Hjartdal	Nei	
La-018			780	4		1	Før	Telemark, Gransh.	Nei	
La-019			707	4		1	Før	Telemark, Gransh.	Nei	
La-020			885	4	S.L	1	Før	Telemark, Gransh.	Nei	
La-021			600	5	Kv.	2	Før	Telemark, Hjartdal	Nei	
La-022		1794	964	6		1	Før	Telemark	Nei	
La-023			797	3		1	Før	Telemark	Nei	
La-024								Telemark, Tinn	Nei	
La-025		1766	735	5		2	Før	Telemark, Tinn	Nei	Einung Å.
La-026		1766	735		S.L		Før	Telemark, Tinn	Nei	
La-027			945	5		1	Før	Telemark, Morgedal	Nei	
La-028			647	4		1	Før	Telemark, Hjartdal	Nei	
La-029				4		1	Før	Telemark, Hjartdal	Nei	
La-030		1818					Før	Telemark, Hjartdal	Nei	
La-031		1792					Før	Froland	Nei	
La-032			700	4		1	Før	Holt	Nei	
La-033			862	5		1	Før	Telemark, Holla	Nei	Vibeto A.
La-034			862	5	Kv.	1	Før	Telemark, Holla	Nei	Vibeto A.
La-035			617	4		1	Før	Telemark, Seljord	Nei	
La-036			995	5		1	Før	Telemark, Holla	Nei	
La-037							Før	Telemark, Tinn	Nei	
La-038			724	4		1	Før	Telemark, Hjartdal	Nei	
La-039			822	4		1	Før	Telemark, Holla	Nei	
La-040			770?	4		1		Telemark, Bø	Nei	

Reg. Nr.	Inst. maker	Årst.	Str. Lengde	Str.	Gr.t. Salm. list	Pyramide st.	1870	Distrikt (Nordiska museet)	Punkt Kapo	Eier
La-041			902	4		1	Før	Telemark, Morgedal	Nei	
La-042			905	5	Kv.	2	Før	Setesdal, Valle	Nei	
La-043		1796	890	6		2	Før	Froland	Ja?	
La-044			760	3		1	Før	Setesdal?	Nei	
La-045A			830	5		1	Før	Setesdal/Telemark ?	Nei	
La-045B								Setesdal/Telemark ?	Nei	
La-046			623	5		1	Før	Fjotland	Nei	
La-047			628	5		1	Før	Fjotland	Nei	
La-048		1709	779	7		3	Før	V-Oppl. Toten	Ja	
La-049		1802	797	7		3	Før	V-Oppl. Toten	Ja	
La-050			770?				Før	V-Oppl. Hadel./Val.	Nei	
La-051			570	3		2	Før	Sogn og Fjo. Jølster	Nei	
La-052			695	8		1		Sogn og Fjo. Lærdal	Nei	
La-053			722	7		1		Vestlandet, ukjent	Nei	
La-054		1824	712	8		1	Før	Sogn og Fjo. Aurland	Nei	
La-055								Sogn og Fjo. Lærdal	Nei	
La-057								Hardanger, Kvam	Nei	
La-058			630	4	Kv.	1	Før	Hardanger, Kvam	Nei	
La-059			617	6	Kv.	2	Før	Hardanger, Strandeb.	Nei	
La-060			620	6		1		Hardanger, Ulvik	Nei	
La-061								Hardanger, Strandeb.	Nei	
La-062			670	4		1		Hardanger, Strandeb.	Nei	
La-063			555	4		1		Hardanger, Strandeb.	Nei	
La-064			663	5		1		Hordaland	Nei	
La-065			688	3				Hardanger	Nei	
La-066			700?					Hardanger, Tørvikb.	Nei	
La-067			580	4		1		Hardanger, Tørvikb.	Nei	
La-068			760	6		1		Hardanger, Odda	Nei	
La-069		1672	705	2			Før	Hardanger, Utne	Nei	
La-070		1672					Før	Hardanger, Utne	Nei	
La-071			920	5		1	Før	Vestlandet, ukjent	Nei	
La-072				8				Vestlandet, ukjent	Nei	
La-073								Valdres	Nei	
La-074			720	6		1	Før	S-Trøndelag, Støren	Nei	
La-075		1675	790	4		1	Før	S-Trøndelag, Brekken	Nei	
La-076		1669					Før	S-Trøndelag, Selbu	Nei	
La-077			670	5		1		S-Trøndelag, Støren	Nei	
La-078			945	11		6	Etter		Nei	
La-079		1849					Før	Gudbrandsd. Øier	Nei	
La-080								Gudbrandsd. Øier	Nei	
La-081			905	7		2	Før	Gudbrandsd. Heidal	Nei	
La-082			900?	4		1	Før	Gudbrandsd.	Nei	
La-083			764	4	Kv.	1	Før	Gudbrandsd. N-Fron	Nei	

Reg. Nr.	Inst. maker	Årst.	Str. Lengde	Str.	Gr.t. Salm. list	Pyramide st.	1870	Distrikt (Nordiska museet)	Punkt Kapo	Eier
La-084			800	6		2	Før	Gudbrandsd.	Nei	
La-085			853	5		1		Østerdalen	Nei	
La-086A		1793	?	7		3		V-Oppl. Saksumd.	Nei	
La-086B		1793	?	7		3	Før	V-Oppl. Saksumd.	Nei	
La-087								Østerdalen	Nei	
La-088			905	5		2	Før	Gudbrandsd. Heidal	Nei	
La-089		1675	826	4		1	Før	Gudbrandsd. Heidal	Nei	
La-090			830	6		6	Før	Gudbrandsd. Skjåk	Nei	
La-091			802?	5		2	Før	Gudbrandsd. Lom	Nei	
La-092			990	4	S.L	2	Før	Gudbrandsd. N-Fron	Nei	
La-093			?	?		2	Før	Gudbrandsd. S-Fron	Nei	
La-094			?	12		4	Etter	V-Oppl. Hadel./Val.	Nei	
La-095		1810	800 ?	5	S.L	1	Før	V-Oppl. Fåberg	Nei	
La-096			840				Før	V-Oppl. Fåberg	Nei	
La-097			800?	5		2	Før	Gudbrandsd. Vågå	Nei	
La-098								Gudbrandsd. Vågå	Nei	
La-100			810	7		3	Før	Nordland, Beiarn	Nei	
La-101			715	7		3	Før	Hallingdal, Nes	Nei	Thoen
La-102			962		Kv.			Numedal, Rollag	Nei	
La-103	Jørstad Leifs.	1878	770?	5			Før	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
La-104			950	5		1	Før	Numedal, Rollag	Nei	
La-105			870	?	Kv.		Før	Valdres, Vang	Nei	
La-106			645	7		3		Valdres, Vang	Ja	
La-107			700	5		1	Før	Valdres, Ø-Slidre	Ja	Jevne K.
La-108			700	7		3	Før	Valdres, Ø-Slidre	Ja	
La-109			760	6		2	Før	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
La-110			640	7		3	Før	Valdres, Vang	Ja	
La-111			680	5		2	Før	Valdres, Vang	Nei	
La-112			657	5	Kv.	2	Før	Valdres, Vang	Nei	
La-113			760	6		3	Før	Valdres, V-Slidre	Nei	
La-114							Før	Valdres, V-Slidre	Ja	
La-115			736	4		1	Før	Valdres, V-Slidre	Nei	
La-116	Rudi ØØ	1886	658	8		2	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
La-117	Hegge O.	1900	813	8		2	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	Skattebu I.
La-118			678	5		1	Før	Valdres, V-Slidre	?	
La-119			697	8		3		Valdres	Nei	
La-120	Delphin		870	?			Etter	Valdres	Nei	
La-121			733	7		2	Før	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
La-122			697	7		3	Før	Valdres, Vang	Ja	Lunde I.
La-123				7		3	Før	Valdres, S-Aurdal	Ja	
La-124			823	7		3	Før	Valdres, S-Aurdal	Ja	
La-125			925	9		3	Før	Valdres, Oslo	Nei	
La-126		1793	835	7		3	Før	Valdres, N-Aurdal	Ja	

Reg. Nr.	Inst. maker	Årst.	Str. Lengde	Str.	Gr.t. Salm. list	Pyramide st.	1870	Distrikt (Nordiska museet)	Punkt Kapo	Eier
La-127			720	7		3	Før	Valdres, Oslo	Ja	
La-128			721	7		3		Valdres, Oslo	Nei	
La-129			736	8		4		Valdres, S-Aurdal	Ja	
La-130			834	6		3	Før	Valdres, N-Aurdal	Nei	
La-131			835	7		3	Før	Valdres, S-Aurdal	Ja	
La-132		1792	795	7		3	Før	Valdres	Ja	
La-133			815	7		3	Før	Valdres, N-Aurdal	Ja	
La-134			865	8	S.L	3	Før	Valdres, S-Aurdal	Ja	
La-135			615	4		1	Før	Valdres, Vang	Nei	
La-136			835	8		4	Før	Valdres, S-Aurdal	Ja	
La-137			770	7		3	Før	Valdres, N-Aurdal	Nei	
La-138	Veflen J.		780	5		1	Før	Valdres, Vang	Nei	
La-139			590	7	S.L	2	Før	Valdres, Vang	Ja	
La-140			590	8		3		Valdres, Vang	Ja	
La-141	Veflen J.		829	8		3	Før	Valdres, Vang	Ja	Pynten GM.
La-142			1025				Før	Valdres, Vang	Nei	Pynten B.
La-143			798	8		3	?	Valdres, V-Slidre	Nei	
La-144			794	7		2		Valdres, Vang	Nei	
La-145	Rudi KØ						Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
La-146	Røvangs-moen						Før	Valdres, V-Slidre	Nei	Røine A.
La-147	Røvangs-moen		817	7		3	Før	Valdres, V-Slidre	Nei	Røine A.
La-148	Røvangs-moen		721	8				Valdres, V-Slidre	Ja	Røine A.
La-149	Veflen J.		800	8		3	Før	Valdres, V-Slidre	Nei	Kvishaug A.
La-150			815	8			Før	Valdres, Ø-Slidre	Nei	Hegge M.
La-151	Rudi ØØ			8			Etter	Valdres, Ø-Slid./Ål	Ja	
La-152	Rudi?		660				Etter	Valdres, Oslo	Nei	
La-153	Rudi ØØ	1900	719	8		2	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
La-154								Valdres	Nei	
La-155	Brenno?		860			4	Etter	Valdres, S-Aurdal	Ja	Lykken M.
La-156	Brenno Bøen	1920	870	8		4	Etter	Valdres, S-Aurdal	Ja	
La-157	Brenno Bøen		877	8			Etter	Valdres, S-Aurdal	Nei	Brenno/Bøe
La-158		1901	710	8		3	Etter	Hallingdal, Hol	Ja	Reinton E.
La-159	Rudi ØØ	1900	770	8		3	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	Røvang A.
La-160	Rudi ØØ	1900	659	8		2	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
La-161			668	8		3	Etter	Drammen Museum	Nei	
La-162	Rudi ØØ	1900	711	8		4	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Ja	Thorstad G.
La-163	Rudi ØØ	1900	818				Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	Riste M.
La-164	Rudi ØØ?		658	8		3	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	

Reg. Nr.	Inst. maker	Årst.	Str. Lengde	Str.	Gr.t. Salm. list	Pyramide st.	1870	Distrikt (Nordiska museet)	Punkt Kapo	Eier
La-165	Rudi Dæhli	1887	826	8		3	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
La-166			800	8		5		Hallingdal, Nesbyen	Nei	Johansen A.
La-167			850	8		4	Etter	Valdres	Ja	
La-168	Ødegård	1905	700	8		3	Etter	Valdres, V-Slidre	Nei	
La-169	Rudi Borisoff	1885	818	8			Etter	Valdres, Ø-Slidre	Ja	
La-170		1917	770	8		2	Etter	Valdres, Vang	Nei	
La-171			835	8		3	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	Windingst. A.
La-172	Veflen Røvangs.		825	8		3	Før	Valdres, V-Slidre	Ja	Pynten B.
La-173			812	7		3	Før	Valdres, N-Aurdal	Ja	
La-174			727	5		1	Før	Valdres, V-Slidre	Nei	
La-175			807	8	Kv.	4	Før	Valdres, Ø-Slidre	Ja	Rogne M.
La-176			837	7		3	Før	Valdres, N-Aurdal	Nei	
La-177		1730	795	7		3	Før	Valdres, N-Aurdal	Ja?	Hauge O.
La-178			838	7		3	Før	Valdres, N-Aurdal	Ja	
La-179		1847	731	7		2	Før	Valdres, V-Slidre	Ja	
La-180		1806	632	7		3	Før	Valdres, N-Aurdal	Nei	
La-181		1810	617	5		1	Før	Valdres, V-Slidre	Nei	Braute/Fyst
La-182			688	5		1	Før	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
La-183			690	7		3	Før	Valdres, Vang	Ja	
La-184			732	6		1	Før	Valdres, V-Slidre	Nei	Pynten B.
La-185			663	7		3	Før	Valdres, Vang	Ja	
La-186			?	?	?	?		Valdres, Vang	?	
La-187	Veflen J.		697	6		2	Før	Valdres, Vang	Ja	

Appendiks 6 – Langeleikregistreringer – Valdres folkemuseum

Reg.nr.	Inst. maker	Årst.	Str. Lengde	Str.	Pyramide st.	1870	Distrikt	Punkt Kapo	Eier
Reg. 001			780	6	2	Før	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
Reg. 002			740	5	1	Før	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
Reg. 004		1700	736	5	1	Før	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
Reg. 005	Veflen		770	5	1	Før	Valdres, Vang	Nei	
Reg. 006			700	6	2	Før	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 007			675	5	2	Før	Valdres, V-Sidre	Ja	
Reg. 008			784	8	?	Før ?	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 009			777	5	2	Før	Valdres, Vang	Nei	
Reg. 010		1700	750	6	2	Før	Valdres, Vang	Nei	
Reg. 011			657	5	2	Før	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 012 A			690	5		Før	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 012 B			650	7		Før	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 013			705	5	1	Før	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 014				7	3	Før	Valdres, Vang	Ja	Lunde I.
Reg. 015			672	7	3	Før	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 016			633	7	3	Før	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 017				6	1	Før	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 018			704	8	2	Før	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 019			700	5		Før	Valdres, V-Sidre	Ja	Fystro/Braute
Reg. 020			754	7	3	Før	Valdres, S-Aurdal	Ja	
Reg. 021			800	6	3	Før	Valdres	Ja	
Reg. 022			750	7	3	Før	Valdres, V-Sidre	Ja	
Reg. 023		1720	797	7	3	Før	Valdres, Vang	Ja	Hauge O.
Reg. 024		1703	885	7	3	Før	Valdres, S-Aurdal	Ja	
Reg. 025			840	8	3	Før	Valdres, S-Aurdal	Nei	
Reg. 026			736	7	3	Før	Valdres, S-Aurdal	Ja	
Reg. 027			865	7	3	Etter	Valdres, S-Aurdal	Nei	
Reg. 028			840	7	3	Før	Valdres, S-Aurdal	Ja	
Reg. 029			810	8		Etter?	Valdres, S-Aurdal	Ja	Midthun R.
Reg. 030		1700	825	7		Før	Valdres, S-Aurdal	Ja?	
Reg. 031				7	3	Før	Valdres, S-Aurdal	Nei	
Reg. 032			730	6	3	Før	V-Oppl. Snertingd.	Ja	
Reg. 033			687	8	2	Før	Valdres, V-Sidre	Ja	
Reg. 034			825	7	2	Før ?	Valdres, S-Aurdal	Ja	Halden Steinsvoll
Reg. 035			748	7	2	Før	Valdres, S-Aurdal	Ja	
Reg. 036			751	7	2	Etter?	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 037			817	8	2	Etter?	Valdres, V-Sidre	Nei	
Reg. 038			785	8	2	Før ?	Valdres, V-Sidre	Ja	
Reg. 039			833	8	2	Før ?	Valdres, Ø-Slidre	Ja	
Reg. 040			803	8	3	Før	Valdres, Vang	Ja	Røvang Anne

Reg.nr.	Inst. maker	Årst.	Str. Lengde	Str.	Pyramid est.	1870	Distrikt	Punkt Kapo	Eier
Reg. 041				8	3	Før ?	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 042			803	7	2	Før ?	Valdres, S-Aurdal	Ja	
Reg. 043		1870	816	8	3	Før	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
Reg. 044			802	7	3	Etter?	Valdres, Ø-Slidre	Ja	
Reg. 045			721	8		Etter	Valdres, Ø-Slidre	Ja	Hegge G.
Reg. 046			749	8	3	Etter?	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 047			788	7	1	Før ?	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
Reg. 048				8	3	Etter	Hallingdal, Ål	Nei	
Reg. 049		1920	853	8	6	Etter	Valdres, S-Aurdal	Ja	
Reg. 050			820	8	3	Etter?	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
Reg. 051			844	8	3	Etter?	Valdres, V-Sidre	Nei	
Reg. 052			837	8	3	Etter?	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
Reg. 053			834	8	3	Etter?	Valdres, Etnedal	Ja?	
Reg. 054			731	8	3	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Ja	
Reg. 055		1901	663	8	3	Etter	Valdres, V-Sidre	Ja	Midthus R.
Reg. 056		1901	654	8	3	Etter	Valdres, V-Sidre	Ja	Fystro M.
Reg. 057	Hegge O	1900	813	8	3	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	Skattebo I.
Reg. 058	Rudi ØØ		868	7		Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	Rudi/Brnno
Reg. 059	Rudi ØØ		835	8	3	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Ja	Hegge G.
Reg. 060	Rudi ØØ		658	8	2	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	Rudi Ø.
Reg. 062			755	8		Etter	Valdres, Ø-Slidre	Ja	
Reg. 064		1894	714	8	3	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Ja	
Reg. 065			715	8		Etter	Valdres, Ø-Slidre	Ja	
Reg. 066			750	8	2	Etter?	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 067			711	8	3	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
Reg. 068			810	8	3	Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
Reg. 069		1900	812	8	2	Etter	Valdres, Vang	Ja	
Reg. 070			732	9		Etter	Valdres, Vang	Nei	
Reg. 071	Brenno		866	7	3	Etter	Valdres, S-Aurdal	Ja	Brenno O.
Reg. 072		1922	684			Etter	Valdres, Ø-Slidre	Nei	
Reg. 073	Rudi ØØ	1957	832	8	3	Etter	Valdres, Vang	Nei	
Reg. 074		1920	870	8	3	Etter	Valdres, S-Aurdal	Nei	
Reg. 075		1890	658	8	1	Etter	Valdres, V-Sidre	Nei	
Reg. 076	Frydenb.		863	8	3	Etter	Valdres, S-Aurdal	Ja	Brenno R.

Tittel	Utøver	Lindeman Olsen Panum	Takt	Type	Bor- dun	Grt.	Tone- rekke	Tone- Omfang	Ansats- rytmikk	Dist- rikt
Huldre-Laatt	Kjørlien	713 LML	2/4.	Hal.	Kvint	E	Skeiv	123456	?	Vang
Huldrevals	Jonsrud	34 HP2	3/4.	Vals	Ters	A	Diat.	57.1234567.1	Synk	Ø.Slid.
Høvdan	Kjørlien	716 LML	3/8.	Hal.	Kvint	E	Skeiv	57.123456	As/S.T.	Vang
Høvdan	Pynten	735 LML	3/8.	Hal.	Kvint	Eb	Skeiv	567.12345	Asynk	Vang
I fjol jæte eg.	Halden	40 HP2	2/4.	Rein.	Kvint	A	Diat.	57.1234567.1	Synk	N.Aur.
Jørans renje	Thorstad	9 HP2	3/4.	Spr.	Ters	?	Diat.	7.123456	Synk	V.Slid.
Kari Kari, baadne..	Kjørlien	417 LML	2/4.	Ly.	Kvint	E	Skeiv	7.123456	?	Vang
Kjempødansen	Viken	704 LML	2/4.	Hal.	Kvint	F	Skeiv	5.123456	As/S.T.	S.Aur.
Klokkelått	Brenno	HP2		Ly.	Ters	C	Diat.	5.1234567.1	?	S.Aur.
Klokkemelodi	Halden	13 HP2	4/4.	Ly.	Kvint	A	Diat.	5.123456	Synk	N.Aur.
Knut Nordlands v.	Pynten	732 LML	3/4.	Vals	Kvint	Eb	Skeiv	5.1234567.123	As/S.T.	Vang
Kædnbalen	Thorstad	39 HP2	3/4.	Spr.	Ters	?	Diat.	7.123456	Synk	V.Slid.
Langeberg.	Thorstad	28 HP2	4/4.	Ly.	Ters	?	Diat.	567.123456	Synk	Ø.Slid.
Langeberglått	Viken	707 LML	2/4.	Ly.	Kvint	F	Skeiv	5.123456	?	S.Aur.
Langeberglått	Rusteb.	701 LML	3/8.	Ly.	Kvint	F	Skeiv	57.123456	As/S.T.	S.Aur.
Likfersælmen	Fossum	HP3	3/4.	Spr.	Ters	?	Diat.	567.123456	Synk	Ø.Slid.
Mars Laatt	Kjørlien	718 LML	2/4.	Hal.	Kvint	E	Skeiv	567.123456	As/S.T.	Vang
Masurka	Jonsrud	HP3	3/4.	Mas.	Ters	A	Diat.	1234567.12	Synk	Ø.Slid.
Mazurka	Jonsrud	8 HP2	3/4.	Mas.	Ters	A	Diat.	1234567.123	Synk	Ø.Slid.
Mazurka	Jonsrud	8 HP2	3/4.	Mas.	Ters	A	Diat.	567.1234567.123	Synk	Ø.Slid.
Navnløs	?	01 Ø.O	2/4.	Hal.	?	A	Skeiv	567.123456	As/S.T.	Tinn
Navnløs	?	02 Ø.O	3/8.	Hal.	?	A	Skeiv	4567.12345	As/S.T.	Tinn
Navnløs	?	03 Ø.O	2/4.	Hal.	?	A	Skeiv	4567.123456	As/S.T.	Tinn
Navnløs	?	04 Ø.O	3/8.	Hal.	?	A	Skeiv	5.7.12345	As/S.T.	Tinn
Navnløs	?	05 Ø.O	2/4.	Hal.	?	G	Skeiv	567.123456	Asynk	Tinn
Paalsæt-Laatten	Pynten	728 LML	2/4.	Hal.	Kvint	Eb	Skeiv	7.12345	As/S.T.	Vang
Reel	Jonsrud	27 HP1	4/4.	Rei.	Ters	A	Diat.	1234567.12345	Synk	Ø.Slid.
Reinlender	Halden	HP3	4/4.	Rein.	Kvint	A	Diat.	567.1234567.1	Synk	N.Aur.
Reinlender	Jonsrud	Borisoff	4/4.	Rein.	Ters	A	Diat.	567.1234567.12	Synk	S.Aur.
Reinlænder	Halden	30 HP1	4/4.	Rei.	Kvint	?	Diat.	567.12345	Synk	N.Aur.
Reinlænder	Jonsrud	25 HP2	4/4.	Rei.	Ters	A	Diat.	567.1234567.12	Synk	Ø.Slid.
Ringtøskelaatten	Pynten	480 LML	3/8.	Ly.	Kvint	Eb	Skeiv	123456	?	Vang
Rotnheims.K.	Halden	41 HP2	2/4	Hal.	Kvint	A	Diat.	7.123456	Synk	N.Aur.
Rullalått	Pynten	00 LML	3/8.	Hal.	Kvint	Eb	Skeiv	5.123456	Asynk	Vang
Sløngvippa	Viken	711 LML	3/4.	Spr.	Kvint	F	Skeiv	57.12345	?	S.Aur.
Springdands	Kjørlien	726 LML	3/4.	Spr.	Kvint	E	Skeiv	567.1235	?	Vang
Springlaatt	Pynten	736 LML	3/4.	Spr.	Kvint	Eb	Skeiv	7.123456	?	Vang
Springlaatt	Pynten	731 LML	3/4.	Spr.	Kvint	Eb	Skeiv	57.123456	As/S.T.	Vang
Th.klukkelaatt	Rusteb.	700 LML	3/8.	Ly.	Ters	F	Skeiv	567.123456	As/S.T.	S.Aur.
Th.klukkelaatt A	Pynten	729 LML	2/4.	Ly.	Kvint	Eb	Skeiv	5.123456	As/S.T.	Vang
Th.klukkelaatt B	Pynten	729 LML	2/4.	Ly.	Kvint	Eb	Skeiv	123456	As/S.T.	Vang
Th.klukkelaatten	Viken	708 LML	2/4.	Ly.	Kvint	F	Skeiv	5.123456	As/S.T.	S.Aur.
Thomasklokk	Jonsrud	27 HP2	4/4.	Ly.	Ters	A	Diat.	5.123456	Synk	Ø.Slid.
Trekrøsdans	Viken	712 LML	3/4.	Spr.	Kvint	F	Skeiv	57.123456	?	S.Aur.
Trettarn	Viken	710 LML	3/8.	Hal.	Kvint	F	Skeiv	5.7.123456	Asynk	S.Aur.

Tittel	Utøver	Lindeman Olsen Panum	Takt	Type	Bor- dun	Grt.	Tone- rekke	Tone- Omfang	Ansats- rytmikk	Dist- rikt
Ulsætlaatten	Pynten	439 LML	2/4.	Hal.	Kvint	Eb	Skeiv	7.12345	As/S.T.	Vang
Valdres Vælven	Kjørlien	717 LML	3/4.	Spr.	Kvint	E	Skeiv	24567.12345	?	Vang
Valdrevælven	Jonsrud	35 HP2	3/4.	Spr.	Ters	A	Diat.	1234567.123	Synk	Ø.Slid.
Aa kjøre køl og..	Kjørlien	720 LML	2/4.	Hal.	Kvint	E	Skeiv	567.123456	As/S.T.	Vang

Appendiks 8 – Langeleik – Innspillinger

Synk	Synkron ansatsrytmikk									
Asynk	Asynkron ansatsrytmikk									
Plukk	Asynkron/Synkron ansatsrytmikk - plukking på pyramidestrenger									
Tittel	Utøver	Ref. Linde-man Panum	Takt	Type	Bor-dun	Grt.	Tone- rekke	Tone- Omfang	Ansats-rytmikk	Dist-rikt
ABCa e. K. Brau	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	7.1234567.1	Synk	V.Slid.
Astri mi Astri	Bren./Gro.v.		2/4.	Vise	Kvint	C#	Skeiv	4567.123	Asynk	S.Aur.
Berit Pynten	Brenno O.		4/4.	Rein.	Kvint	C2+	Diat	57.1234567.1	Synk	S.Aur.
Bessleiken	Bren./Gro.v.		3/4.	Spr.	Kvint	C#	Skeiv	457.123	Asynk	S.Aur.
Bessleiken	Brenno O.		3/4.	Spr.	Kvint	C2+	Skeiv	1234567.1	Asynk	S.Aur.
Bestefarlåtten	Brenno O.		3/4.	Spr.	Kvint	C2+	Skeiv	57.123456	Asynk	S.Aur.
Bestefarslåtten	Bren./Gro.v.		3/4.	Spr.	Kvint	C+	Skeiv	57.1234567	Asynk	S.Aur.
Bjøllelåtten	Hegge G.		3/4.	Spr.	Ters	G	Diat	567.1234567	Synk	Ø.Slid.
Bjøllelåtten	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	567.1234567	Synk	V.Slid.
Bjørgun	Snorth. O.	705 LML	2/4.	Hal.	Kvint	H	Skeiv	57.123456	Asynk	V.Slid.
Bokstadvalsen	Røvang A.		3/4.	Vals	Ters	G	Diat	1234567.1	Synk	V.Slid.
Bonde	Storeli M.		3/8.	Hal.	Ters	C2	Diat	7.123456	Synk	Hal.d.
Bondetrollet	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Bordstabelen 1	Vibeto A.		2/4.	Hal.	Kvint	F#+	Skeiv	57.123456	Asynk	Tele.
Bordstabelen 2	Holte L		2/4.	Hal.	Kvint	F#	Skeiv	57.1234567.12	Asynk	Tele.
Brekkeenkespr.	Myhre B.	10 HP2	3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	567.12345	Synk	V.Slid.
Brennebuens va	Vibeto A.		3/4.	Vals	Kvint	F#+	Skeiv	7.1234567	Asynk	Tele.
Briskehauga	Hegge G.		3/4.	Mas.	Ters	F#+	Diat	1234567	Synk	Ø.Slid.
Brudem. fra S-A	Bøen A.		4/4.	Marsj	Kvint	F+	Skeiv?	567.123456	Synk	V.Slid.
Brudem. fra Vå	Snorth. O.		4/4.	Marsj	Ters	D	Diat	57.1234567.1234	Synk	V.Slid.
Brudem.fra Tele	Snorth. O.		4/4.	Marsj	Ters	G#	Diat	1234567.12345	Synk	V.Slid.
Brudemarsj 1	Snorth. O.		4/4.	Marsj	Ters	C#	Diat	1234567.1234567	Synk	V.Slid.
Brudemarsj 2	Snorth. O.		4/4.	Marsj	Ters	A	Diat	134567.123456	Synk	V.Slid.
Brurem. e. Brøt	Brenno O.		4/4.	Marsj	Kvint	C2	Diat	567.123456	Plukk	S.Aur.
Bruremarsj ?	Halden J.		4/4.	Marsj	Kvint	D#+	Skeiv?	567.123456	Synk	N.Aur.
Brøtatomen	Midth. R.		3/4.	Spr.	Ters	H+	Diat	57.1234567	Synk	V.Slid.
Bukkehødnlåt	Brenno R.	36 HP2	2/4.	Ly.	Ters	G+	Diat	12345	Synk	S.Aur.
Bulåkk	Myhre B.		0	Ly.	Ters	B+	Diat	567.12345	Synk	V.Slid.
Burem. frå Nor	Brenno R.		4/4.	Marsj	Ters	F	Diat	567.123456	Synk	S.Aur.
Bådnlåt	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	H	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Bådnnull	KleMET. K.		2/4.	Ly.	Kvint	F#+	Diat	57.123456	Synk	Vang
Båns. e A.Hems	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Bånsull	Hemsing J.		2/4.	Ly.	Kvint	H	Diat	57.12345	Synk	V.Slid.
Bånsull (Sjuguro	Snorth. O.		3/4.	Vise	Ters	D	Diat	1234567.1234567.1	Synk	V.Slid.
Dageleguten	Hauge O.		2/4.	Hal.	Kvint	A	Diat	5.123456	Synk	N-Aur.

Tittel	Utøver	Ref. Linde-man Panum	Takt	Type	Bor-dun	Grt.	Tone-rekke	Tone-Omfang	Ansats-rytmikk	Dist-rikt
Dagøleguten	Hemsing J.		2/4.	Hal.	Kvint	H	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Dalenglåtten	Halden J.		4/4.	Rein.	Kvint	D##	Skeiv?	567.123456	Synk	N.Aur.
Damenes vals	Brenno R.		3/4.	Vals	Ters	G+	Diat	567.12345	Synk	S.Aur.
Den store grå b	Holte L		3/8.	Hal.	Kvint	F#	Skeiv	57.123456	Synk	Tele.
Den store grå b	Vibeto A.		3/8.	Hal.	Kvint	F##	Skeiv	1234567	Asynk	Tele.
Den største mo	Brenno R.		3/4.	Spr.	Ters	F	Diat	57.12345	Synk	S.Aur.
Den vene guten	Hegge G.		3/4.	Vals	Ters	G+	Diat	567.12345	Synk	Ø.Slid.
Den vonde tralle	Brenno R.		4/4.	Pol.	Ters	G+	Diat	57.1234567.1	Synk	S.Aur.
Din lange fant	Snorth. O.	748 LML	3/8.	Hal.	Kvint	A	Skeiv	7.123456.1	Synk	V.Slid.
Du rikkakji romp	Hegge G.		2/4.	Hal.	Ters	G+	Diat	7.1234567	Synk	Ø.Slid.
Dukkemannvals	Midth. R.		3/4.	Vals	Ters	H+	Diat	7.1234567.1	Synk	V.Slid.
Dybt inde udi D	Brenno R.	09 HP1	4/4.	Vise	Ters	G+	Diat	67.12345	Synk	S.Aur.
Då fanden spr.	Hauge O.		3/4.	Ly.	Kvint	A	Diat	57.12345	Synk	N-Aur.
E du gut e du ka	Vibeto A.		2/4.	Hal.	Kvint	F##	Skeiv	57.12345	Asynk	Tele.
Eg lokka mine k	Brenno O.		0	Ly.	Ters	C#2	Diat	57.123456	Synk	S.Aur.
Eg ser deg	Hemsing J.		2/4.	Hal.	Kvint	H	Diat	456712345	Synk	V.Slid.
Fanikkedans	Brenno R.	37 HP1	4/4.	Rein.	Ters	G+	Diat	57.1234567.1	Synk	S.Aur.
Fanteladda 1	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Kvint	A	Skeiv	57.123456	Synk	V.Slid.
Fanteladda 2	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	F##	Diat	567.1234567	Synk	V.Slid.
Fanteladda 3	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	34567.123456	Synk	V.Slid.
Fenta	Myhre B.		3/4.	Vals	Ters	H	Diat	7.123456	Synk	V.Slid.
Fuggelhaugen	Snorth. O.	37 HP2	3/4.	Spr.	Kvint	H	Skeiv	57.123456	Synk	V.Slid.
Fugglelåt	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	D	Diat	57.1234567.12345	Synk	V.Slid.
Fuglehaugen	Hauge O.		3/4.	Spr.	Kvint	A	Diat	57.123456	Synk	N-Aur.
Fykerudspringar	Brenno R.	26 HP2	3/4.	Spr.	Ters	G+	Diat	7.123456	Synk	S.Aur.
Galopp	Brenno O.		4/4.	Pol.	Kvint	C2+	Diat	57.12345	Synk	S.Aur.
Galopp	Snorth. O.		4/4.	Pol.	Ters	G#	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Galopp e. Sjøhe	Snorth. O.		4/4.	Pol.	Ters	G#	Diat	57.1234567.123456	Synk	V.Slid.
Gamal halling	Midth. R.		3/8.	Hal.	Kvint	B+	Diat	7.1234567.12	Asynk	V.Slid.
Gamle basen	Snorth. O.		2/4.	Ly.	Kvint	A	Skeiv	57.123456	Synk	V.Slid.
Gammel melod	Vibeto A.		3/4.	Ly.	Kvint	F#	Skeiv	57.123456	Asynk	Tele.
Ganglåt e. Hans	Ruds. H		2/4.	Hal.	Kvint	B	Diat.	567.12345	Asynk	V-Opp.
Garmomarsjen	Snorth. O.		4/4.	Marsj	Ters	A	Diat	1234557.123456	Synk	V.Slid.
Gaukelåtten	Brenno O.		3/4.	Spr.	Ters	C2	Skeiv	57.12345	Asynk	S.Aur.
Goplerudvalsen	Brenno O.		3/4.	Vals	Kvint	C2+	Diat	57.123456	Synk	S.Aur.
Gribedans	Brenno R.	40 HP1	3/4.	Vals	Ters	G+	Diat	57.1234567.1	Synk	S.Aur.
Grålysingspr. 1	Hegge G.		3/4.	Spr.	Ters	G+	Diat	34567.12345	Synk	Ø.Slid.
Grålysingspr. 2	Hegge G.		3/4.	Spr.	Ters	G+	Diat	567.123456	Synk	Ø.Slid.
Gufs frå fjellom	Snorth. O.		4/4.	Pol.	Ters	D	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Gurine Spiterst.	Brenno R.		3/4.	Vals	Ters	G+	Diat	57.12345	Synk	S.Aur.
Guta guta kome	Hegge G.		3/4.	Vals	Ters	G+	Diat	12345	Synk	Ø.Slid.
Guta kome heir	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	12345	Synk	V.Slid.
Guten min	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	57.12345	Synk	V.Slid.
Gutta fra Hallin	Brenno R.		2/4.	Hal.	Ters	F	Diat	5.123456	Synk	S.Aur.

Tittel	Utøver	Ref. Linde-man Panum	Takt	Type	Bor-dun	Grt.	Tone-rekke	Tone-Omfang	Ansats-rytmikk	Dist-rikt
Gutta fra Hallin	Bøen A.		4/4.	Rein.	Kvint	A	Skeiv?	5.123456	Synk	V.Slid.
Gutta fra Hallin	Hasvol. P.		4/4.	Rein.	Ters	G#	Diat.	5.123456	Synk	V-Opp.
Gutten fra Vang	Klemet. K.		3/4.	Vals	Kvint	F##	Diat	34567.123456	Synk	Vang
Halling	Bren./Gro.v.		2/4.	Hal.	Kvint	C+	Skeiv	57.123456	Asynk	S.Aur.
Halling	Halden J.		3/8.	Hal.	Kvint	D##	Skeiv	57.12345	Asynk	N.Aur.
Halling	Helleve K.		2/4.	Hal.	Kvint	F#2	Diat	1234567.1	Synk	Hal.d.
Halling	Midth. R.		2/4.	Hal.	Ters	H+	Diat	7.1234567.1	Synk	V.Slid.
Halling	Myhre B.	20 HP2	2/4.	Hal.	Ters	A	Diat	7.12345	Synk	V.Slid.
Halling	Myhrv. A		2/4.	Hal.	Kvint	C	Diat.	57.1234567.1	Plukk	V-Opp.
Halling	Snorth. O.	718 LML	2/4.	Hal.	Kvint	F#2	Skeiv	567.123456	Synk	V.Slid.
Halling	Snorth. O.		2/4.	Hal.	Ters	D	Diat	567.1234567.12345	Synk	V.Slid.
Halling e B.Myh	Klemet. K.		3/8.	Hal.	Ters	F##	Diat	57.12345	Asynk	Vang
Halling e J.Røn	Snorth. O.		2/4.	Hal.	Ters	C##	Diat	567.1234567.123	Asynk	V.Slid.
Halling e. Hans	Ruds. H		2/4.	Hal.	Kvint	B	Diat.	5.12345	Asynk	V-Opp.
Halling e. R.Vik	Snorth. O.		3/8.	Hal.	Kvint	F#	Skeiv	57.1234567	Asynk	V.Slid.
Halling e.G.Tho	Brenno R.	20 HP2	2/4.	Hal.	Ters	F	Diat	57.12345	Synk	S.Aur.
Halling e.K.Bra	Snorth. O.		2/4.	Hal.	Ters	A	Diat	7.1234567.1	Synk	V.Slid.
Halling fra Tele	Snorth. O.		2/4.	Hal.	Ters	D+	Diat	7.1234567.123456	Synk	V.Slid.
Halling som fan	Hasvol. P.		2/4.	Hal.	Ters	G#	Diat.	57.123456	Synk	V-Opp.
Hamb. e R.Midt	Brenno R.		4/4.	Pol.	Ters	F	Diat	57.1234567.123	Synk	S.Aur.
Hamborg nr 1	Midth. R.		4/4.	Pol.	Kvint	B+	Diat	3457.12345	Synk	V.Slid.
Hamborgar	Midth. R.		4/4.	Pol.	Ters	H+	Diat	34567.1234567.1	Synk	V.Slid.
Hamborger	Myhrv. A		4/4.	Pol.	Kvint	C	Diat.	5.1234567.1	Synk	V-Opp.
Hanestadvalse	Brenno O.		3/4.	Vals	Kvint	C2+	Diat	7.1234567.1	Synk	S.Aur.
Heggeklokkene	Snorth. O.	38 HP2	4/4.	Vise	Ters/	A	Diat	5.12345	Synk	V.Slid.
Hei Kari Ru	Brenno R.		3/4.	Spr.	Ters	F	Diat	57.1234567.1	Synk	S.Aur.
Heidilt, kom hei	Brenno R.	16 HP1	4/4.	Vise	Ters	G+	Diat	57.123456	Synk	S.Aur.
Hengslslått	Snorth. O.		4/4.	Marsj	Ters	D+	Diat	127.1234567.1234	Synk	V.Slid.
Hestetrampen 1	Hegge G.		4/4.	Pol.	Ters	G+	Diat	1234557.12345	Synk	Ø.Slid.
Hestetrampen 2	Snorth. O.	27 HP1	4/4.	Pol.	Ters	F##	Diat	1234557.12345	Synk	V.Slid.
Hilmerengja	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	57.1234567.12	Synk	V.Slid.
Hugser du den g	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Ters	G#	Diat	57.1234567.1	Synk	V.Slid.
Huldravals	Brenno O.		3/4.	Vals	Kvint	C2+	Diat	57.123456	Synk	S.Aur.
Huldrelukk	Snorth. O.		3/4.	Ly.	Kvint	F#2	Skeiv	5.123456	Synk	V.Slid.
Huldrelått	Halden J.		2/4.	Ly.	Kvint	E+	Skeiv	57.123456	Plukk	N.Aur.
Huldrereinlende	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Ters	G#	Diat	34567.123456	Synk	V.Slid.
Huldreslått	Klemet. K.		2/4.	Ly.	Kvint	F##	Diat	123456	Synk	Vang
Huldrevalsen	Bøen A.		3/4.	Vals	Kvint	G#	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Hullalått	Halden J.		2/4.	Ly.	Kvint	D##	Skeiv	12345	Synk	N.Aur.
Husker du den g	Midth. R.		4/4.	Rein.	Ters	H+	Diat	1234567.123	Synk	V.Slid.
Huskulen	Vibeto A.		0	Ly.	Kvint	F##	Skeiv	567.123456	Asynk	Tele.
Høyrrer du manr	Lunde I.		2/4.	Hal.	Kvint	H (?)	Diat	5.123456	Synk	Vang
I Oletjeddn	Hegge G.		3/4.	Ly.	Ters	G+	Diat	7.123456	Synk	Ø.Slid.
I Oletjeddn	Snorth. O.		3/4.	Vise	Ters/	A	Diat	5.123456	Synk	V.Slid.

Tittel	Utøver	Ref. Linde-man Panum	Takt	Type	Bor-dun	Grt.	Tone- rekke	Tone- Omfang	Ansats-rytmikk	Dist-rikt
I skovens dybe s	Brenno R.	31 HP1	4/4.	Vise	Ters	G+	Diat	7.1234567.1	Synk	S.Aur.
Ikke sant.	Midth. R.		2/4.	Vise	Ters	H+	Diat	34567.12345	Synk	V.Slid.
Jenta skulle på.	Midth. R.		3/4.	Vals	Kvint	B+	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Jentudn ville gif	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	7.123456	Synk	V.Slid.
Jolekvelden	Brenno O.		3/4.	Spr.	Kvint	C2+	Diat	567.123456	Asynk	S.Aur.
Jonsokdraum	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Ters	A+	Diat	13567.1234567.123	Synk	V.Slid.
Juleskreia	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	D##	Diat	567.1234567.123	Synk	V.Slid.
Kalvelåtten	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	567.123456	Synk	Vang
Kanafarten	Snorth. O.		4/4.	Pol.	Ters	A	Diat	1234567.1234567.123	Synk	V.Slid.
Kari Bådne ditt	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	G#	Diat	12345	Synk	V.Slid.
Kari kor har du.	Hegge G.		3/4.	Masu.	Ters	G+	Diat	57.1234567	Synk	Ø.Slid.
Kari Ru	Brenno O.		3/4.	Spr.	Kvint	C2+	Skeiv	57.123457.1	Synk	S.Aur.
Keraus	Brenno R.	39 HP1	4/4.	Vise	Ters	G+	Diat	7.123456	Synk	S.Aur.
Kjempedansen	Snorth. O.	704 LML	2/4.	Hal.	Kvint	Lang	Skeiv	57.123456	Synk	V.Slid.
Kjenner du Guri	Myhre B.		4/4.	Rein.	Ters	H	Diat	5.123456	Synk	V.Slid.
Kjeringkjegla	Brenno O.		3/4.	Spr.	Kvint	C#2	Diat	567.12345	Synk	S.Aur.
Kjerringa i snød	Hegge G.		2/4.	Hal.	Kvint	F##	Diat	57.123456	Synk	Ø.Slid.
Kjerringar surra	Brenno O.		2/4.	Hal.	Kvint	C#2	Diat	1234567	Asynk	S.Aur.
Kjeringkjegla	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Kjære vene mor	Midth. R.		4/4.	Pol.	Kvint	B+	Diat	234567.12345	Synk	V.Slid.
Kjæringa med s	Brenno R.		3/4.	Masu.	Ters	G+	Diat	7.12345	Synk	S.Aur.
Kjøp kål og plæi	Ruds. H		3/4.	Vals	Kvint	B	Diat.	5.1234567.1	Asynk	V-Opp.
Klukkan. åt base	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	H	Diat	7.123456	Synk	V.Slid.
Klukkanlåt	Brenno R.	29 HP2	3/4.	Vals	Ters	F	Diat	5.1234567.1	Synk	S.Aur.
Klukkanlåt	Havro T.		2/4.	Ly.	Ters	H+	Diat	57.123456	Plukk	Vang
Klukkanlåt	Klemet. K.		2/4.	Ly.	Kvint	G	Diat	57.123456	Synk	Vang
Klukkanlåt	Snorth. O.		2/4.	Ly.	Kvint	A	Skeiv	123456	Plukk	V.Slid.
Klukkanlåt 1	Hegge G.		2/4.	Ly.	Ters	G+	Diat	123456	Synk	Ø.Slid.
Klukkanlåt 1	Myhre B.	708 LML	2/4.	Ly.	Ters	G#	Diat	5.123456	Synk	V.Slid.
Klukkanlåt 1	Snorth. O.	708 LML	0	Ly.	Kvint	H	Skeiv	5.123456	Synk	V.Slid.
Klukkanlåt 2	Hegge G.		2/4.	Ly.	Ters	G+	Diat	123456	Synk	Ø.Slid.
Klukkanlåt 2	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	5.123456	Plukk	Vang
Klukkanlåt 2	Snorth. O.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	5.123456	Synk	V.Slid.
Klukkanlåt 3	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	G#	Diat	5.123456	Synk	V.Slid.
Klukkanlåt 3	Snorth. O.		3/4.	Ly.	Kvint	F#2	Skeiv	5.123456	Synk	V.Slid.
Klukkanlåt 4	Havro T.		2/4.	Ly.	Ters	H+	Diat	5.123456	Plukk	Vang
Klunkelåtten	Brenno O.		3/4.	Spr.	Kvint	C#2	Diat	57.1234567.12	Plukk	S.Aur.
Klunkerengja	Midth. R.		3/4.	Spr.	Kvint	H+	Diat	56.123456	Synk	V.Slid.
Kom te guten n	Holte L		2/4.	Hal.	Kvint	F#	Skeiv	57.123456	Asynk	Tele.
Kom te meg gu	Vibeto A.		2/4.	Hal.	Kvint	F##	Skeiv	7.12345	Asynk	Tele.
Kongen råder fo	Brenno R.	08 HP1	4/4.	Vise	Ters	G+	Diat	12345	Synk	S.Aur.
Lange mann.	Hauge O.		2/4.	Hal.	Kvint	A	Diat	57.123456	Synk	N-Aur.
Langeberglåt	Skattebu I.		2/4.	Ly.	Ters	F#	Diat	567.123456	Plukk	Ø.Slid.
Langeberglåt	Snorth. O.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.

Tittel	Utøver	Ref. Linde-man Panum	Takt	Type	Bor-dun	Grt.	Tone- rekke	Tone- Omfang	Ansats-rytmikk	Dist-rikt
Langeberglaatt	Snorth. O.	707 LML	2/4.	Hal.	Kvint	F#2	Skeiv	5.123456	Asynk	V.Slid.
Langebergslått.	Brenno O.		3/4.	Ly.	Kvint	C2	Skeiv	567.123456	Synk	S.Aur.
Langeleiklått	Hegge G.		3/4.	Vals	Ters	G+	Diat	1234567.1	Synk	Ø.Slid.
Laurdagskvelde	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	57.1234567	Synk	V.Slid.
Likferdsælmen	Hegge G.		3/4.	Spr.	Ters	G+	Diat	567.123456	Synk	Ø.Slid.
Likferdsælmen	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	234567.123456	Synk	V.Slid.
Lille hamborger	Brenno R.	29 HP1	4/4.	Pol.	Ters	G+	Diat	7.1234567.1	Synk	S.Aur.
Liten gut tan i.	Hauge O.		2/4.	Hal.	Kvint	A	Diat	57.12345	Synk	N-Aur.
Lyarlått 1	Jevne K.		3/8.	Ly.	Kvint	H-	Diat	5.123456	Synk	Vang
Lyarlått 1	Myhre B.		2/4.	Ly.	Kvint	H-	Diat	57.1234567.12	Plukk	V.Slid.
Lyarlått 1	Snorth. O.		0	Ly.	Ters	G#	Diat	1234567.1	Synk	V.Slid.
Lyarlått 2	Jevne K.		2/4.	Ly.	Kvint	H-	Diat	123456	Synk	Vang
Lyarlått 2	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	5.123456	Synk	V.Slid.
Lyarlått 2	Snorth. O.		0	Ly.	Kvint	F#2	Skeiv	5.123456	Synk	V.Slid.
Lyarlått 3	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	56.123456	Synk	V.Slid.
Lyarlått 4	Myhre B.		2/4.	Ly.	Kvint	H-	Diat	57.1234567.12	Synk	V.Slid.
Lyarlått 5	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	H	Diat	7.123457.12	Synk	V.Slid.
Lyarlått spesial	Snorth. O.		2/4.	Ly.	Ters	D	Diat	124567.12345	Synk	V.Slid.
Lyarslått	Hegge G.		2/4.	Ly.	ters	G	Diat	123456	Synk	Ø.Slid.
Lyarslått	Tveito. M.		3/4.	Ly.	Ters	A	Diat	123456.1	Synk	Hal.d.
Låtten so stygge	Halden J.	706 LML	2/4.	Hal.	Kvint	D2 (Skeiv	57.1234567	Synk	N.Aur.
Låtten so stygge	Snorth. O.		2/4.	Hal.	Kvint	F#2	Skeiv	57.1234567	Synk	V.Slid.
Manaren	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	G#	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Marit Jonsrud	Brenno R.	25 HP2	4/4.	Rein.	Ters	G+	Diat	567.1234567.12	Synk	S.Aur.
Marsj fra Øster	Snorth. O.		4/4.	Marsj	Ters	G#	Diat	13567.123456	Synk	V.Slid.
Mas. e. O.Bren	Brenno R.		3/4.	Masu.	Ters	F	Diat	1234567.123	Synk	S.Aur.
Mas.hen.Borgh	Brenno R.		3/4.	Masu.	Ters	F	Diat	57.123456	Synk	S.Aur.
Masurka	Halden J.	08 HP2	3/4.	Masu.	Kvint	D#	Skeiv?	57.1234567.123	Synk	N.Aur.
Masurka	Myhre B.		3/4.	Masu.	Ters	G+	Diat	1234567.123	Synk	Ø.Slid.
Masurka 1	Brenno O.		3/4.	Masu.	Kvint	C2	Diat	5.1234567.123	Synk	S.Aur.
Masurka 1	Brenno R.	08 HP2	3/4.	Masu.	Ters	F	Diat	1234567.123	Synk	S.Aur.
Masurka 2	Brenno O.		3/4.	Masu.	Kvint	C2+	Diat	57.123456	Synk	S.Aur.
Masurka 2	Brenno R.		3/4.	Masu.	Ters	G+	Diat	1234567.123	Synk	S.Aur.
Masurka 3	Brenno R.		3/4.	Masu.	Ters	F	Diat	567.123456	Synk	S.Aur.
Melodi	Vibeto A.		3/4.	Ly.	Kvint	F##+	Skeiv	57.123456	Asynk	Tele.
Midt i myljo.	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	1234567.123456	Synk	V.Slid.
Myllarens mest	Snorth. O.		2/4.	Hal.	Ters	D	Diat	567.1234567.12345	Synk	V.Slid.
Nissedans	Snorth. O.		4/4.	Pol.	Ters	G#	Diat	567.1234567.12	Plukk	V.Slid.
Nisser og dverg	Snorth. O.		4/4.	Pol.	Ters	G##+	Diat	5.1234567.1	Synk	V.Slid.
No er det jul.	Midth. R.		3/4.	Vals	Kvint	B+	Diat	7.1234567.1	Synk	V.Slid.
No får du sea.	Brenno O.		3/4.	Spr.	Kvint	C2+	Skeiv	57.12345	Asynk	S.Aur.
No får du vera.	Brenno O.		3/4.	Spr.	Ters	C2	Skeiv	57.1234567.12	Asynk	S.Aur.
Nordheimvisa	Vibeto A.		0	Ly.	Kvint	F##+	Skeiv	7.123457.1	Asynk	Tele.
Nordlanden	Helleve K.		3/4.	Vals	Kvint	F#2	Diat	5.1234567.123	Synk	Hal.d.

Tittel	Utøver	Ref. Linde-man Panum	Takt	Type	Bor-dun	Grt.	Tone- rekke	Tone- Omfang	Ansats-rytmikk	Dist-rikt
Nordlanden	Snorth. O.	732 LML	3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	1234567.1234567.123	Synk	V.Slid.
Norsk dans	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	D	Diat	7.1234567.123456	Synk	V.Slid.
Når solen skinn	Brenno R.	01 HP2	4/4.	Vise	Ters	G+	Diat	57.12345.1	Synk	S.Aur.
Ofofbanevisa	Halden J.		2/4.	Vise	Kvint	D#	Skeiv?	567.123456	Synk	N.Aur.
Og det var Høge	Brenno R.	19 HP1	4/4.	Vise	Ters	G+	Diat	57.12345	Synk	S.Aur.
Ola Lie	Brenno R.		2/4.	Ly.	Ters	F	Diat	57.123456	Synk	S.Aur.
Ola oppi garde	Hegge G.		3/4.	Vals	Ters	G+	Diat	57.123456	Synk	Ø.Slid.
Ole Lukøje- Se blomstene	Brenno R.	18 HP1	4/4.	Vise	Ters	G+	Diat	7.123456	Synk	S.Aur.
Ottedalsdans	Brenno R.	24 HP1	4/4.	Rein.	Ters	G+	Diat	7.1234567.1	Synk	S.Aur.
Petter Hasvolds	Storeli M.		3/4.	Spr.	Kvint	D2	Diat	5.123456	Synk	V-Opp.
Polka	Bøen A.		4/4.	Pol.	Kvint	F+	Skeiv?	57.123456	Synk	V.Slid.
Polka	Hegge G.		4/4.	Pol.	Ters	F#+	Diat	567.12345	Synk	Ø.Slid.
Polka	Klemet. K.		4/4.	Pol.	Kvint	G	Diat	57.123456	Synk	Vang
Polka	Tveito. M.		4/4.	Pol.	Ters	A	Diat	7.1234567.1	Synk	Hal.d.
PolkaReel	Snorth. O.		4/4.	Pol.	Ters	G#	Diat	567.1234567.12345	Synk	V.Slid.
Prim i dullare	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Purkekragin	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	567.1234567.1234	Synk	V.Slid.
Pål sine høner	Hasvol. P.		4/4.	Rein.	Kvint	D2	Diat	57.123456	Synk	V-Opp.
Påskelokken ki	Brenno R.	17 HP1	4/4.	Vise	Ters	G+	Diat	67.123456	Synk	S.Aur.
Rangdi Røllong	Hauge O.		3/4.	Spr.	Kvint	A	Diat	57.1234567	Synk	N-Aur.
Rangdi Røllong	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	H	Skeiv	567.123456	Synk	V.Slid.
Raudalsuksin	Røvang A.		3/8.	Ly.	Ters	G	Diat	57.123456	Plukk	V.Slid.
Rein. E. Reitan	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Ters	A	Diat	57.1234568.123	Synk	V.Slid.
Rein. fra Øster	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Ters	D	Diat	1234567.1234567.1	Synk	V.Slid.
Reinl. e. H.Fylke	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Ters	G#+	Diat	1234567.123456	Synk	V.Slid.
Reinl. e. J. Hald	Brenno R.	30 HP1	4/4.	Rein.	Ters	G+	Diat	567.12345	Synk	S.Aur.
Reinl. e. M.Jons	Brenno R.	33 HP2	4/4.	Rein.	Ters	G+	Diat	7.123456	Synk	S.Aur.
Reinl. E. Mor	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Ters	A	Diat	3567.123456	Synk	V.Slid.
Reinl. e.O.Bren	Storeli M.		4/4.	Rein.	Ters	C2	Diat	1234567.12	Synk	Hal.d.
Reinlender	Brenno O.		4/4.	Rein.	Ters	C2	Diat	567.123456	Synk	S.Aur.
Reinlender	Bøen A.		4/4.	Rein.	Kvint	F+	Skeiv?	123456.1	Synk	V.Slid.
Reinlender	Halden J.		4/4.	Rein.	Kvint	D#	Skeiv?	57.12345	Synk	N.Aur.
Reinlender	Hegge G.		4/4.	Rein.	Kvint	F#+	Diat	567.12345	Synk	Ø.Slid.
Reinlender	Tveito. M.		4/4.	Rein.	Ters	A	Diat	34567.123456	Synk	Hal.d.
Reinlender	Tveito. M.		4/4.	Rein.	Ters	A	Diat	57.1234567.1	Synk	Hal.d.
Reinlender 1	Brenno R.		4/4.	Rein.	Ters	G+	Diat	57.123456	Synk	S.Aur.
Reinlender 1	Midth. R.		4/4.	Rein.	Ters	C2	Diat	57.1234567.1	Synk	V.Slid.
Reinlender 1	Myhre B.		4/4.	Rein.	Ters	B+	Diat	34567.1234567.12	Synk	V.Slid.
Reinlender 1	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Ters	F#+	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Reinlender 1	Storeli M.		4/4.	Rein.	Ters	C2	Diat	1234567.12	Synk	N.Aur.
Reinlender 2	Brenno R.		4/4.	Rein.	Ters	G+	Diat	7.1234567.1	Synk	S.Aur.
Reinlender 2	Midth. R.		4/4.	Rein.	Ters	H+	Diat	7.1234567.1	Synk	V.Slid.
Reinlender 2	Myhre B.		4/4.	Rein.	Ters	G#	Diat	57.12345	Synk	V.Slid.

Tittel	Utøver	Ref. Linde-man Panum	Takt	Type	Bor-dun	Grt.	Tone-rekke	Tone-Omfang	Ansats-rytmikk	Dist-rikt
Reinlender 2	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Ters	G#	Diat	1234567.12345	Synk	V.Slid.
Reinlender 2	Storeli M.		4/4.	Rein.	Ters	C2	Diat	57.12345.1	Synk	Hal.d.
Reinlender 3	Myhre B.		4/4.	Rein.	Ters	A	Diat	7.123456	Synk	V.Slid.
Reinlender 3	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Ters	G#+	Diat	1234567.12345	Synk	V.Slid.
Reinlender 4	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Ters	G#+	Diat	1234567.123456	Synk	V.Slid.
Reinliklokk.	Snorth. O.		2/4.	Ly.	Ters	H	Skeiv	5.123456	Synk	V.Slid.
Rekven	Snorth. O.		2/4.	Hal.	Ters	G#	Diat	567.1234567.12345	Synk	V.Slid.
Rengja	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	4567.1234567.1	Synk	V.Slid.
Rengje 1	Midth. R.		3/4.	Spr.	Ters	H+	Diat	1234567.12345	Synk	V.Slid.
Rengje 2	Midth. R.		3/4.	Spr.	Kvint	B+	Diat	1234567.12345	Synk	V.Slid.
Ringtøskja	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	B+	Diat	123456	Synk	V.Slid.
Rjukasnfossen	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	D	Diat	4567.1234567.123456	Synk	V.Slid.
Rotneims-Knut	Brenno R.		2/4.	Hal.	Ters	F	Diat	57.123456	Synk	S.Aur.
Rugge ro	Hauge O.		2/4.	Hal.	Kvint	A	Diat	5.123456	Synk	N-Aur.
Rønnaug Huse	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	A+	Diat	57.1234567.1	Synk	V.Slid.
Sagalåtten	Lunde I.		2/4.	Hal.	Kvint	H (?)	Diat	5.123456	Synk	Vang
Sagalåtten	Snorth. O.		2/4.	Hal.	Kvint	F#2	Skeiv	5.123456	Synk	V.Slid.
Se de to	Brenno R.		4/4.	Pol.	Ters	G+	Diat	57.123456	Synk	S.Aur.
Seljordmarsjen	Snorth. O.		3/8.	Marsj	Ters	D	Diat	57.1234567.12	Synk	V.Slid.
Ser du guten m	Brenno O.		4/4.	Rein.	Kvint	C2+	Diat	57.1234567.1	Plukk	S.Aur.
Sere tå sere tå	Midth. R.		4/4.	Pol.	Kvint	B+	Diat	567.1234567.1	Synk	V.Slid.
Sisruden	Myhre B.		4/4.	Rein.	Ters	A	Diat	57.1234567.1	Synk	V.Slid.
Sjåheimguten	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	D	Diat	57.1234567.1	Synk	V.Slid.
Skomakaslåtten	Storeli M.		4/4.	Rein.	Ters	C2	Diat	7.1234567.1	Synk	Hal.d.
Sløngivippa	Snorth. O.	711 LML	3/4.	Spr.	Kvint	F#2	Skeiv	57.123456	Synk	V.Slid.
Smedalslått	Myhre B.		3/8.	Ly.	Ters	A	Diat	5.123456	Synk	V.Slid.
Smedalslått	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Song. e. A. Holv	Bren./Gro.v.		2/4.	Vise	Kvint	C#	Skeiv	7.1234567	Asynk	S.Aur.
Spr. e R. Fystro	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Spr.(MHslått)	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#+	Diat	1357.123456	Synk	V.Slid.
Springar	Brenno O.		3/4.	Spr.	Ters	C2+	Diat	57.12345	Synk	S.Aur.
Springar	Brenno R.		3/4.	Spr.	Ters	G+	Diat	57.12345	Synk	S.Aur.
Springar	Lunde I.		3/4.	Spr.	Kvint	H (?)	Diat	7.123456	Synk	Vang
Springar	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	H	Diat	57.1234567	Synk	V.Slid.
Springar	Skøre B.		3/4.	Spr.	Ters	A+	Diat	57.123456	Synk	Vang
Springar	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	57.1234567	Synk	V.Slid.
Springar	Ukjent		3/4.	Spr.	Kvint	H-	Diat	567.12345	Synk	Vang
Springar	Ukjent		3/4.	Spr.	Kvint	H-	Diat	57.12345	Synk	Vang
Springar 1	Halden J.		3/4.	Spr.	Kvint	E+	Skeiv	57.123456	Synk	N.Aur.
Springar 1	Hegge G.		3/4.	Spr.	Ters	H+	Diat	567.123456	Synk	Ø.Slid.
Springar 1	Jevne K.		3/4.	Spr.	Ters	C2	Diat	57.12345	Synk	Hal.d.
Springar 1	Midth. R.		3/4.	Spr.	Ters	H+	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Springar 1	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	3567.12345	Synk	Vang
Springar 1	Skattebu I.		3/4.	Spr.	Kvint	F#	Diat	57.123456	Synk	Ø.Slid.

Tittel	Utøver	Ref. Linde-man Panum	Takt	Type	Bor-dun	Grt.	Tone- rekke	Tone- Omfang	Ansats-rytmikk	Dist-rikt
Springar 1	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	1567.123456	Synk	V.Slid.
Springar 1	Tveito. M.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	1234567.12345	Synk	Hal.d.
Springar 2	Halden J.		3/4.	Spr.	Kvint	H-	Diat	7.123456	Synk	N.Aur.
Springar 2	Hegge G.		3/4.	Spr.	Ters	G+	Diat	57.123456	Synk	Ø.Slid.
Springar 2	Jevne K.		3/4.	Spr.	Kvint	H-	Diat	57.12345	Synk	Vang
Springar 2	Midth. R.		3/4.	Spr.	Ters	A (?)	Diat	7.123456	Synk	Vang
Springar 2	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Springar 2	Skattebu I.		3/4.	Spr.	Kvint	F#	Diat	7.123456.1	Synk	Ø.Slid.
Springar 2	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	234567.123456	Synk	V.Slid.
Springar 2	Tveito. M.		3/4.	Spr.	Kvint	F#2	Diat	567.123456	Synk	Hal.d.
Springar 3	Halden J.		3/4.	Spr.	Kvint	H-	Diat	7.123456	Synk	Vang
Springar 3	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	H	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Springar 3	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	4567.1234567.1	Synk	V.Slid.
Springar 3	Tveito. M.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	57.12345	Synk	Hal.d.
Springar 4	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	567.12345	Synk	V.Slid.
Springar 4	Tveito. M.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	57.1234567.1	Synk	Hal.d.
Springar 5	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Springar 5	Tveito. M.		3/4.	Spr.	Ters	F#2,	Diat	7.1234567.12	Synk	Hal.d.
Springar 6	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	567.1234567.12	Synk	V.Slid.
Springar 7	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	57.12345	Synk	V.Slid.
Springar e.J.Rør	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Springar e.Sjåh	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	57.1234567	Synk	V.Slid.
Springar Yngwi	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Springar/Vals	Bøen A.		3/4.	Spr.	Kvint	F#	Skeiv?	1234567	Synk	V.Slid.
Springdans	Myhrv. A		3/4.	Spr.	Kvint	C	Diat.	57.12345	Asynk	V-Opp.
Springdansen h	Hasvol. P.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat.	567.1234567	Synk	V-Opp.
Springdansstub	Hasvol. P.		3/4.	Vals	Ters	A	Diat.	7.12345	Synk	V-Opp.
Stundo e mi kje	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	34567.12345	Synk	V.Slid.
Stundo e mi kje	Midth. R.		3/4.	Spr.	Kvint	B+	Diat	234567.12345	Synk	V.Slid.
Stundo æ mi kje	Brenno O.		3/4.	Spr.	Kvint	C#2	Diat	567.1234567.12	Asynk	S.Aur.
Stykkje frå støle	Myhre B.		0	Ly.	Ters	H	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Sullarsong	Midth. R.		2/4.	Ly.	Kvint	B+	Diat	7.123456	Synk	V.Slid.
Sur lille bi omkr	Brenno R.	21 HP1	4/4.	Vise	Ters	G+	Diat	12345	Synk	S.Aur.
Svein uppi gard	Midth. R.		3/4.	Spr.	Kvint	B+	Diat	7.123456	Synk	V.Slid.
Svens. på Norde	Brenno O.		4/4.	Rein.	Ters	C2+	Diat	123456.1	Synk	S.Aur.
Sylkjegulen	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	G#	Diat	34567.1234567.123	Synk	V.Slid.
Syvspring	Brenno R.	38 HP1	4/4.	Rein.	Ters	G+	Diat	567.12345	Synk	S.Aur.
Takk då navne	Myhre B.		3/8.	Hal.	Ters	G#	Diat	57.1234567.1	Synk	V.Slid.
Takk då navne	Snorth. O.		3/8.	Hal.	Ters	C#	Diat	56.1234567.123	Synk	V.Slid.
Teigalåtten	Myhre B.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	12345	Synk	V.Slid.
Th. Klukkelått	Brenno R.		3/8.	Ly.	Ters	G+	Diat	567.123456	Plukk	S.Aur.
Th. Klukkelått.	Røvang A.		3/4.	Ly.	Ters	H+	Diat	123456	Synk	V.Slid.
Th.klukkelått	Jevne K.		3/8.	Ly.	Kvint	H-	Diat	5.123456	Synk	Vang
Th.klukkelått	Skøre B.		2/4.	Ly.	Ters	A+	Diat	7.123456	Synk	Vang

Tittel	Utøver	Ref. Linde-man Panum	Takt	Type	Bor-dun	Grt.	Tone-rekke	Tone-Omfang	Ansats-rytmikk	Dist-rikt
Th.klukkanlått 1	Snorth. O.		0	Ly.	Ters	F##	Diat	5.123456	Synk	V.Slid.
Th.klukkanlått 2	Snorth. O.		2/4.	Ly.	Ters	G#	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Th.klukkanlått 3	Snorth. O.		0	Ly.	Ters	D	Skeiv	123456	Synk	V.Slid.
Th.klukkanlått.	Midth. R.		0	Ly.	Ters	G	Diat	123456	Synk	V.Slid.
Th.klukkanlått	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	A	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Th.klukkanlått	Myhre B.		2/4.	Ly.	Ters	G#	Diat	56.123456	Synk	V.Slid.
Tjedbaln	Brenno O.		3/4.	Spr.	Kvint	C2+	Diat	7.12345	Asynk	S.Aur.
Tjeddnbalen	Myhre B.	39 HP2	3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	7.123456	Synk	V.Slid.
Tolvtalvise	Brenno O.		0	Vise	Ters	C2+	Skeiv	7.1234567	Asynk	S.Aur.
Trekrøsdands	Snorth. O.	712 LML	3/4.	Spr.	Kvint	F#2	Skeiv	57.123456	Synk	V.Slid.
Trollhalling	Snorth. O.		2/4.	Hal.	Ters	D	Diat	567.1234567.12345	Synk	V.Slid.
Tussedans	Snorth. O.		2/4.	Hal.	Ters	A	Diat	57.1234567.12345	Synk	V.Slid.
Tårefjell Sang	Snorth. O.		3/4.	Vise	Ters/	C##	Diat	7.1234567.12	Synk	V.Slid.
Va det du el va.	Myhre B.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	7.12345	Synk	V.Slid.
Valdreskvelven	Brenno R.		3/4.	Spr.	Ters	F	Diat	567.1234567.13	Synk	S.Aur.
Valdrestrall	Skøre B.		3/4.	Vals	Ters	A+	Diat	7.12345	Synk	Vang
Vals	Hegge G.		3/4.	Vals	Kvint	F##	Diat	57.123456	Synk	Ø.Slid.
Vals	Myhrv. A		3/4.	Vals	Kvint	C	Diat.	57.12345	Synk	V-Opp
Vals	Tveito. M.		3/4.	Vals	Ters	A	Diat	57.12345	Synk	Hal.d.
Vals	Ukjent		3/4.	Vals	Kvint	H	Diat	1234567.1	Synk	V.Slid.
Vals 1	Halden J.		3/4.	Vals	Kvint	D##	Skeiv?	567.1234567.1	Synk	N.Aur.
Vals 1	Hasvol. P.		3/4.	Vals	Kvint	G#	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Vals 1	Havro T.		3/4.	Vals	Ters	H+	Diat	57.12345	Synk	Vang
Vals 1	Klemet. K.		3/4.	Vals	Kvint	G	Diat	1234567.1	Synk	Vang
Vals 1	Myhre B.		3/4.	Vals	Ters	B+	Diat	34567.123456	Synk	V.Slid.
Vals 1	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	1234567.123456	Synk	V.Slid.
Vals 1 e. K.Brau	Myhre B.		3/4.	Vals	Ters	B+	Diat	34567.123456	Synk	V.Slid.
Vals 10	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	57.1234567.1234	Synk	V.Slid.
Vals 11	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	7.1234567.1	Synk	V.Slid.
Vals 2	Halden J.		3/4.	Vals	Kvint	E+	Skeiv?	567.1234567.1	Synk	N.Aur.
Vals 2	Hasvol. P.		3/4.	Vals	Kvint	H-	Diat	57.123456	Synk	Vang
Vals 2	Havro T.		3/4.	Vals	Ters	H+	Diat	57.123456	Synk	Vang
Vals 2	Klemet. K.		3/4.	Vals	Kvint	G	Diat	57.123456	Synk	Vang
Vals 2	Myhre B.		3/4.	Vals	Ters	F#2	Diat	567.1234567.1	Synk	Hal.d.
Vals 2	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	A	Diat	34567.123456	Synk	V.Slid.
Vals 2 e. K.Brau	Myhre B.		3/4.	Vals	Ters	B+	Diat	57.12345	Synk	V.Slid.
Vals 3	Halden J.		3/4.	Vals	Kvint	D##	Skeiv?	57.123456	Synk	N.Aur.
Vals 3	Myhre B.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	57.123456.1	Synk	V.Slid.
Vals 3	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	A	Diat	357.1234567.1	Synk	V.Slid.
Vals 4	Halden J.		3/4.	Vals	Kvint	H-	Diat	7.123456	Synk	N.Aur.
Vals 4	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Vals 5	Halden J.		3/4.	Vals	Kvint	E+	Skeiv?	567.123456	Synk	N.Aur.
Vals 5	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	G##	Diat	567.1234567.12	Synk	V.Slid.
Vals 6	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	57.1234557.1	Synk	V.Slid.

Tittel	Utøver	Ref. Linde-man Panum	Takt	Type	Bor-dun	Grt.	Tone- rekke	Tone- Omfang	Ansats-rytmikk	Dist-rikt
Vals 7	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	A	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Vals 8	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	57.123456	Synk	V.Slid.
Vals 9	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	A	Diat	57.1234567.123	Synk	V.Slid.
Vals e. K. Braut	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	A	Diat	357.1234567.1	Synk	V.Slid.
Vals e. Karl Fan	Brenno R.		3/4.	Vals	Ters	F	Diat	57.1234567.1	Synk	S.Aur.
Vals e. Karl Fan	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	1234567.123456	Synk	V.Slid.
Vals e. M. Jonsr	Brenno R.	28 HP1	3/4.	Vals	Ters	G+	Diat	57.123456	Synk	S.Aur.
Vals e. S. Helge	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	57.1234567.123	Synk	V.Slid.
Vals etter Arne	Hasvol. P.		3/4.	Vals	Ters	A	Diat.	57.123456	Synk	V-Opp.
Vals etter Kristi	Ruds. H		3/4.	Vals	Kvint	B	Diat.	57.12345	Synk	V-Opp.
Vals fra Vang	Myhre B.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	57.123456.1	Synk	V.Slid.
Vals fra Vang 2	Myhre B.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	57.1234567	Synk	V.Slid.
Vals og tale	Hasvol. P.		3/4.	Vals	Kvint	D2	Diat	5.123456	Synk	V-Opp.
Vals Å kjøre vat	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	G#	Diat	57.1234567.1	Synk	V.Slid.
Vals/Springar	Myhre B.		3/4.	Vals	Ters	A	Diat	34567.12356	Synk	V.Slid.
Veit du ko e m.	Myhre B.		4/4.	Rein.	Ters	A	Diat	34567.1234567.12	Synk	V.Slid.
Velkomin att	Snorth. O.		3/8.	Hal.	Ters	H	Skeiv	7.1234567	Synk	V.Slid.
Vesle Andris	Brenno O.		3/4.	Spr.	ters	C2+	Diat	57.123456	Asynk	S.Aur.
Vesle jenta mi	Brenno O.		3/4.	Spr.	Kvint	C2+	Diat	57.123456	Asynk	S.Aur.
Vil du gifet deg	Snorth. O.		4/4.	Rein.	Kvint	H	Skeiv	567.1234567.1	Synk	V.Slid.
Vil du vara.	Brenno O.		4/4.	Rein.	Ters	C2+	Skeiv	57.1234567.1	Synk	S.Aur.
Vintren. ved Va	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	D	Diat	34567.1234567.1	Synk	V.Slid.
Visetone 1	Snorth. O.		0	Vise	Ters	G#	Diat	57.1234567.1	Synk	V.Slid.
Visetone 2	Snorth. O.		0	Vise	Ters	G#	Diat	7.1234567.1	Synk	V.Slid.
Vossavalsen	Snorth. O.		3/4.	Vals	Ters	A	Diat	567.123456	Synk	V.Slid.
Vårflaumen	Snorth. O.		3/4.	Spr.	Ters	A	Diat	3567.1234567.1	Synk	V.Slid.
Øskesekken	Hegge G.		3/4.	Spr.	Ters	G	Diat	567.12345	Synk	Ø.Slid.
Øyelåtten	Røvang A.		3/8.	Ly.	Ters	G	Diat	123456	Synk	V.Slid.
Å jeg vet en set	Midth. R.		4/4.	Rein.	Ters	H+	Diat	57.1234567.1	Synk	V.Slid.
Åja sann	Midth. R.		4/4.	Pol.	Ters	H+	Diat	1234567.1234	Synk	V.Slid.

Appendiks 9 – Utøverne

Utøver	År	Dist.	ST	MH	LL	HF	Div. (Andre inst.)
Alf A. Røvang	1913-1994	Valdres			X		
Anders Bøen	1903-	Valdres			X		
Andres K. Rysstad	1893-1984	Setesdal		X		X	
Arne Myhrvoll	?	Vest-Oppland			X		
Artur Vibeto	1906-1971	Telemark			X		X
Aslak Brekke	1901-1978	Telemark	X				
Barbro Myhre	1893-1978	Valdres			X		
Berit T. Pynten	1812-1899	Valdres		X	X		
Bjørn Skøre	1934-	Valdres			X		
Brita Bratland	1919-1975	Telemark	X				
Embrig Beitohaugen	1893-1963	Valdres		X		X	
Gudbrand Beito	1885-1971	Valdres		X		X	
GulliK Kirkevoll	1895-1978	Valdres	X	X		X	
Guri Hegge	1884-1976	Valdres	X		X		
Guri Thorstad	1873-1963	Valdres			X		
Halvard Bjørgum d.e		Setesdal		X			
Halvard Rudsengen	1930-	Vest-Oppland			X		
Harald Fylken	1910-1963	Valdres				X	
Ingrid G. Rustebakke	1796-1873	Valdres			X		
Ingrid Skattebu	1873-1963	Valdres			X		
Ingvar Hegge	1917-?	Valdres	X		X		
Johan Halden	1884-1979	Valdres			X		
Johannes Dahle	1890-1980	Telemark				X	
Jon Hemsing	1922-1993	Valdres			X		
Kari Jevne	1895-	Valdres			X		
Kari Rudi Fossum	1881-1949	Valdres			X		
Kjersti Kjølrien	1815-?	Valdres			X		
Knut Brokke	1902-1962	Setesdal		X			
Knut Dahle	1834-1921	Telemark				X	
Knut Heddi	1857-1938	Setesdal	X			X	
Kristi Helleve	1895-1965	Hallingdal			X		
Kristian Øvreolveise	1910-1973	Hallingdal				X	
Kristine Klemetsrud	1892-?	Valdres			X		
Levor Laa	1906-1971	Hallingdal	X				
Lina Holte	1891-1970	Telemark			X	X	
Margit Finnekåsa	1904-1989	Telemark	X				
Margit G. Tveito	1908-2003	Hallingdal			X		
Marit Jonsrud	1860-1930	Valdres			X		
Mikkel Storeli	1883-1975	Hallingdal			X		

Utøver	År	Dist.	ST	MH	LL	HF	Div. (Andre inst.)
Mikkjel Kåvenes	1872-1939	Setesdal		X			
Ola Brenno	1865-1957	Valdres			X		
Olav Hauge	1904-200	Valdres	X	X	X	X	
Olav Moe	1872-1967	Valdres	X			X	
Olav Oreholti	1865-1944	Telemark	X	X			
Olav Snortheim	1911-1988	Valdres		X	X		X
Olav Stuverud		Telemark	X				
Ole Alfstad		Valdres			X		
Peter Hasvoldseter	1928-2012	Vest-Oppland			X		
Ragna Brenno	1906-2006	Valdres			X		
Ragnhild Midthus	1885-1966	Valdres			X		
Ragnhild O. Viken	1783-1861	Valdres			X		
Ragnhild Rolandsgård	1881-1966	Valdres	X				
Talleiv Røysland	1897-1981	Telemark	X				
Torgeir Havro	1915-1984	Valdres			X	X	
Torleiv Bjørgum	1921-1990	Setesdal		X		X	
Åni Rysstad	1894-1965	Setesdal		X			

**Rytmiske strukturer i norsk
slåttemusikk**
Anders Erik Røine

**Doktoravhandlinger ved
Universitetet i Sørøst-Norge
nr. 185**

ISBN 978-82-7206-838-6 (trykt)
ISBN 978-82-7206-839-3 (online)

usn.no