

Rytmen i kryllingspringar

Per Åsmund Omholt

Abstract

This article is based on a research project at Telemark University College, where I have aimed to record the entire material of fiddle tunes that Truls Ørpen (1880–1958) wrote down from his own local community Krødsherad in the county of Buskerud between 1915 and 1958. There are some significant differences between Ørpen's notation and what he plays on his own recordings, which leads me to the main objective, namely that the source material and the recording process raises important questions concerning documentation, interpretation and continuation. This article focuses on a field where there is a particular dilemma, namely the relationship between the location of the bar line in Ørpen's transcriptions, the stamping that can be heard on Ørpen's recordings and the movements and steps of dancers in a movie from 1978, performing this local springar dialect from Krødsherad. The conclusion is that the dancer's interpretation of the tunes does not correlate with the expected pattern of Ørpen's transcriptions or the way he plays. Furthermore, the fiddlers and the dancers in the movie seem to perform the music and dance in a way that does not fit into the patterns of springar dialect in Norway that are described by earlier scholars. Accordingly, there is certainly a challenge of communicating and transmitting this material further.

Innledning

Denne artikkelen er skrevet med utgangspunkt i et arbeid med å lydfeste et musikkmateriale. Gjennom et FoU-prosjekt ved Høgskolen i Telemark har

jeg forsøkt å spille inn det samlede materialet av hardingfeleslåtter som Truls Ørpen (1880–1958) har skrevet ned etter sine kilder i Krødsherad i Buskerud. Arbeidet har to hovedmålsettinger: Først er det et ønske å få et interessant musikkmateriale mer fram i lyset. Stoffet etter Ørpen er i dag i liten grad en del av en levende tradisjon. Selv om stoffet i og for seg er veldokumentert gjennom både Ørpens og andres innsats, er det ikke uten videre lett tilgjengelig for den som vil arbeide med det. Derfor er det et mål å bidra til å gjøre stoffet så tilgjengelig som mulig, også med tanke på at det i dag knapt er noen i bygda som fører tradisjonen videre. Videre er det til dels betydelige forskjeller mellom det Ørpen skriver på notene og det han spiller på sine egne opptak. Dette leder meg til den andre målsettingen, nemlig at kildematerialet og innspillingsprosessen reiser viktige faglige problemstillinger omkring dokumentasjon, tolkning og videreføring. Denne artikkelen vil fokusere på et felt der det oppstår et særlig dilemma, nemlig det som gjelder forholdet mellom musikk og dans i den lokale springaren, «kryllingspringaren» («krylling» = en fra Krødsherad). Her vil jeg gjennomgå et til dels sprikende kildemateriale av ulik art, noe som samtidig gir grunnlag for en generell diskusjon omkring betoning og plassering av taktstrekene i notasjonen av springardialektene. Til slutt dveler jeg litt omkring utfordringene med å formidle stoffet videre.

Truls Ørpen og kildematerialet

Truls Ørpen ble født 27. mars 1880 på gården nordre Ørpen i øvre Krødsherad. Hans første læremester og siden viktigste kilde i hjembygda var Johan Kleven (1859–1944), sønn til den mer kjente Ola Kleven eller Kleiva (Gamle-Kleven) (1817–1890). Rundt halvparten av Ørpens oppskrifter i fra Krødsherad er etter Kleven. En annen viktig kilde i Ørpens ungdom var naboen Andres Vinna (1834–1922). Han hadde i følge Ørpen et eldre spel enn Kleven «med mange underlige tak og naturtonetrinn» (Støveren (red.) 1989:9). Vinna hadde selv opplevd Knut Fossli, en allsidig begavelse og storspelemann som av alle blir holdt fram som den beste i Krødsherad i gammel tid, dvs. før 1850. Han utvandret til Amerika allerede i 1848. Ørpen regner således Andres Vinna og Johan Kleven som represen-

tanter for to ulike epoker i utviklingen av slåttemusikken i bygda. Wilhelm Sorteberg (1839–1912) ble nok likevel den største inspirasjonskilden til Ørpen i Krødsherad, og av Ørpens framstilling er det tydelig at han var en musiker av større format enn de andre i bygda på denne tida. Wilhelm Sorteberg var sterkt orientert mot telemarkspel, og en kan merke seg at Ørpen, på tross av sin egen interesse for Telemark og spel fra andre bygdelag, karakteriserer dette som et «ska'høgg»¹, siden Sorteberg på denne måten skulle ha glemt bort flere kryllingslåtter.

Ørpen tok lærerskoleeksamen i 1901, og på lærerseminaret i Holmestrand fikk han sin første innføring i notekunnskap. Tilbake i Krødsherad startet Ørpen sitt 40-årige virke som lærer. På denne tiden var Ørpen med i et lokalt bygdeorkester der han fikk god trening i å spille etter noter. Ca. 1905 kom «dikterpresten» Anders Hovden til Krødsherad som residerende kapellan. Hovden var svært glad i hardingfelemusikk, og han hadde noen hefter av Arne Bjørndals tidlige utgivelser av transkripsjoner som Ørpen fikk låne. Dette ble på mange måter et vendepunkt for Ørpen. Her fikk han kunnskap og inspirasjon til etter hvert selv å skrive ned hardingfeleslåttene. Nedtegnelser av slåttemusikk skulle siden bli en sentral del av Ørpens innsats for folkemusikken ved siden av organisasjonsarbeid og mange dommerverv på kappleiker. Han samlet slåtter i fra mange bygder og regioner, og særlig i fra Krødsherad, Hallingdal, Numedal og Telemark. 292 av de ca. 550 numrene i samlingen er å finne i Norsk Folkemusikk, hardingfeleslåtter, bind 1–7, det såkalte *Hardingfeleverket* (Gurvin m.fl. 1958–1981). 86 av disse er fra Krødsherad. Ørpen var med i den første redaksjonsnemnda sammen med Arne Bjørndal og Eivind Groven, men Ørpen døde samme år som det første bindet kom ut, i 1958.

Ørpens håndskrevne notesamling, som også er mitt konkrete utgangspunkt for innspillingene jeg gjør, befinner seg på Norsk musikkksamling under Nasjonalbiblioteket.² Alt i alt dreier det seg om i overkant av 100 slåtter som Ørpen har etter eldre spelemenn i bygda, derav 67 springarslåtter.³ Truls Ørpens egne innspillinger er videre en viktig referanse. I 1956 spilte Ørpen i en alder av 76 år mye av repertoaret sitt inn for Norsk folkemusikkksamling (det daværende Norsk folkemusikkinstitutt), og i NRKs folkemusikkarkiv finnes en rekke opptak i fra 1938 og framover. Noe av dette er i seinere tid utgitt på fonogram. Slåttespelet i Krødsherad er ellers

omtalt i en del skriftlige kilder i form av artikler som Ørpen har skrevet (Ørpen 1932 og 1950, Støveren (red.) 1989). I 1978 gjorde Egil Bakka filmopptak av spelemenn og dansere på Noresund, og disse opptakene har jeg hatt tilgang til både som student ved folkedansstudiet ved Rff-senteret (NTNU) tidlig på 90-tallet, men også under arbeidet med denne artikkelen. Jeg var selv med å gjøre videoopptak med spelemannen Kåre Kleven sammen med Ivar Mogstad fra Rff-senteret i 1992, og i tillegg har jeg hatt samtaler med lokale utøvere i bygda.

Springarrytmen: asymmetri, dansesvikt og fottramp

Det rytmiske i springaren i Krødsherad er et felt som byr på store tolkningsproblemer. Det oppstår umiddelbart et dilemma når en sammenligner Ørpens innspillinger med hans egne transkripsjoner. Dette henger sammen med fenomenet asymmetri, eller mer presist, betoning og plassering av taktstreken. Først i denne diskusjonen er det nødvendig å si noe generelt om dette. En vanlig forståelse av asymmetri i springar og pols, er at det dreier seg om tre slag av ulik lengde og betoning alt etter hvilken «dialekt» i dansen det handler om. I hovedsak hører fenomenet hjemme på øst-siden av langfjella i Sør-Norge, og beskrives gjerne som to hovedformer i et sørlig og et nordlig område. Det sørlige omfatter deler av Agder, Telemark, deler av Buskerud, sørlige deler av Hedmark samt Vestfold og Østfold, selv om det her er snakk om lite belegg. I tillegg må vi regne med deler av Värmland. I dette området (eller disse områdene) er det vanlig å si at den tredelte takten har lang 1'er og kort 3'er. Det nordlige området omfatter grovt sett Hallingdal, Valdres, Gudbrandsdalen, Nord-Østerdal og deler av Sør-Trøndelag inkl. Røros og deler av Nordmøre samt tilstøtende områder i Sverige. Her snakkes det om kort 1'er og lang 2'er. Et viktig referansepunkt er den såkalte kadensformelen, som gjerne består av en triolfigur etterfulgt av en lang tone, ofte utført slik:



Fig 1: Kadensformel

Ulike variasjoner av denne formelen forekommer i det aller meste av springar-/polsmaterialet, og den systematiske plasseringen i det musikalske forløpet i forhold til lett og tung tid gjør at den egner seg som referanse når vi skal finne et sted «å starte og telle.»⁴ I det sørlige området defineres det korte slaget der triolfiguren faller som den lette treeren, og taktstreken blir dermed plassert mellom triolfiguren og den lange tonen. I nord er slaget med triolfiguren definert som tungt, og taktstreken kommer her foran triolfiguren. Innenfor de aktuelle områdene blir det gjerne vist til ulike nyanser i spillestil og danseform som gjerne omtales som identifiserbare, dialektale trekk. Poenget her er at nettopp Krødsherad blir liggende i et grenseland og kildene peker både i retning av den nordlige og den sørlige undertypen. Problemet går i og for seg ikke på asymmetrien i ordets rette forstand, altså taktslagenes lengde, men handler om betoning, om svikt i dansen og plassering av taktstreken i notene. Dersom en slått blir spilt på begge sider av grensene mellom de to underområdene, vil normalt de korte og lange taktslagene falle på samme sted i det musikalske forløpet. Forskjellen ligger i betoningen, hvilke slag som oppfattes som tunge og lette. Taktslagenes betoning er et generelt problem i forhold til definisjoner av metrum, siden disse i mer eller mindre grad blir basert på opplevelseskvaliteter.⁵

Når taktstreken i notasjon av musikken blir plassert foran en gitt takt-del, betyr dette normalt at taktslaget er tenkt som 1'er, som det tunge, det mest betonte. Når en går inn i denne materien, viser det seg likevel at det er vanskelig å sette ord på hvorfor en 1'er er en 1'er. Taktstreken finnes jo ikke i musikken som klinger, den er noe som tolkes inn i forhold til notasjon (Kvifte 1983). Danserne har sin tolkning, og det er sjølsagt nødvendig med en enighet om at et tredelt mønster har en bestemt form, selv om det ikke er åpenbart at dette må innebære enighet om et definert start- og slutt-punkt for en syklus. Det er med andre ord ikke nødvendigvis et poeng å være enig om å telle på samme måte, men en må jo forutsette en slags kollektiv bevissthet/felles opplevelse av et betoningsmønster.

Bevegelsesmønstrene i dansen kan fortelle oss noe om opplevd betoning. I analyse av folkedans er sviktkurven, dansernes opp- og nedbevegelse, helt sentralt. Det er nok en sammenheng mellom betoning og svikt, men legger vi for eksempel Jan Petter Bloms velkjente framstilling av svikt-

kurver i springar/pols til grunn (Blom 1981 og 1993), er det vanskelig å finne en klar sammenheng mellom den vanlige oppfatningen av hvor 1'er, 2'er og 3'er befinner seg og sviktkurven. Rent logisk skulle en kunne tenke seg en sammenheng mellom betoning og sviktmønstre på den måten at et opplevd betonet taktslag skulle resultere i en større/dypere svikt enn et lett. Dette stemmer eksempelvis noenlunde i Hallingdal og i Numedal, mens røros-polsen derimot har den mest markerte (dypeste) svikten på det lange slaget som der er definert som lett 2'er. Telemark har en lang og markert svikt over det som her er definert som 2'er og den lette, korte 3'eren, mens det i Valdres blir en lang svikt over kort tung 1'ener og lang, lett 2'er. Dette betyr enten at det ikke er samsvar mellom svikt og opplevd tyngde, eller at notasjonen ikke fanger opp opplevd tyngde, altså at det oppskrivere har oppfattet som 1'er ikke oppleves som det tyngste slaget. Av danseinstruktører i Telemark har jeg mange ganger hørt takten uttrykt som «tung–tyngre–lett», altså at toeren skulle være tyngst, noe som i så fall skulle antyde at det er den store svikten på to og tre som oppleves som særlig tung i syklusen.

I senere artikler (Blom 2003 og 2006) har Blom tatt inn et element til i forståelsen av betoning og tyngde, nemlig det han kaller aksent. Her gjør han en distinksjon mellom tyngde og aksent, der det siste er definert som en hurtig, aksentuert markering («the most prominent beat in terms of sudden stress or force») mens tyngde («weight») har med den dypeste svikten og grad av muskelbruk å gjøre. Etter denne bestemmelsen blir det nå sammenfall mellom der Blom oppfatter aksent og det som «normalt» oppfattes som 1'er i Telemark, Valdres, Røros og Hallingdal, men ikke i Numedal/Sigdal og i Sør-Hedmark, der Blom mener aksenten kommer på det korte slaget (hvor det i de respektive dansene er en kort og markert svikt), det som «normalt» oppfattes som 3'er i disse regionale typene. Med utgangspunkt i Bloms framstilling i artikkelen fra 2006 kan vi beskrive svikt, betoning og aksentuering som i figur 2 for Numedal/Sigdal/Sør-Hedmark, som altså ut i fra disse parameterne utgjør et fellesskap i det vi kan kalle et tresviktsmønster med aksent på lett treer.

Sviktkurven viser en taktsyklus bestående av en dyp og lang, en middels og en grunn/lett og kort svikt. Dobbeltstreken står foran den tyngste takt-delen, mens tegnet «^» viser hvor aksenten, den rytmiske «snerten», faller. Et aktuelt moment her er også forholdet mellom taktslagenes lengde og

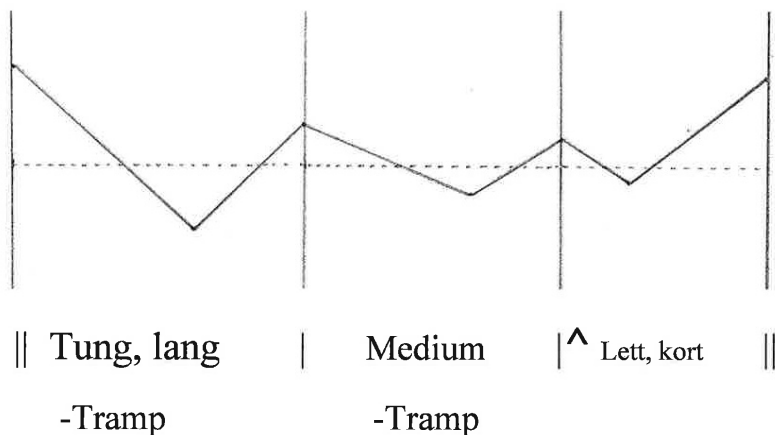


Fig. 2: Sviktcurve, asymmetri og fottramp i Numedal/Sigdal/Sør-Hedmark.

trinnlengden når danserne danser det vanlige trettrinnssteg framover; dette vil variere noe fra tradisjon til tradisjon.

Spelemannens fottramp burde være en god indikasjon på en tradisjons forståelse av metrum. Her er det visse typiske mønstre som går igjen, som for eksempel tramp på 1'er og 3'er i vals og i rørospols. Det vanlige i det sørlige asymmetriske området, slik som i figuren ovenfor og i telespringar, er tramp på de to lange slagene, her definert som 1 og 2, ev. med et lettere tramp på den korte takt delen. Imidlertid kan det pekes på en del variasjon og også på tegn som tyder på at slike mønstre ikke nødvendigvis har ligget fast over tid. Eksempelvis kan en enkelte ganger høre tramping på 1'er og 2'er i vals og i masurka. Eldre opptak fra Valdres tyder på at tramping før skjedde på det man der definerer som kort 1'er og lang 2'er, mens det vanlige i dag er tramp på 1 og 3, gjerne med en lettere markering av 2'eren i tillegg.⁶ Når jeg lytter på utøvere som spiller rørospols, er jeg ikke i stand til å høre at det andre slaget i det som kan kalles 3-1-tramping, altså 1'eren, den som etter vanlig forståelse skal være tung, er mer betonet eller tyngre enn 3'eren. I telespringar kan jeg heller ikke legge fram noen dokumentasjon på at det første av de to markerte trampene, altså 1'er og 2'er, er tyngst.

Slik sett kan vi ikke si at fottrampet kan gi et entydig svar på hvilket av de tre slagene tradisjonen opplever som mest betonet.

«Nesningane» etter Gudbrand Skjellerud

Tilbake i Krødsherad og Ørpens materiale: Her er det ikke samsvar mellom innspilling og notasjon. Kort fortalt tramper Ørpen på de to lange slagene som i Sigdal/Numedal etc., altså det sørlige asymmetriområdet, men noterer musikken med taktstrekken foran det korte slaget som i Hallingdal (det nordlige området). Ørpen kommer bare i liten grad inn på rytmeproblematikk i sin omtale av tradisjonen, men antyder en utvikling og et mulig skifte. Dette er omtalt flere steder. I «Mi eia spelemannshistorie», som i senere tid er trykt i lokalhistorisk tidsskrift for Krødsherad og Sigdal (Støveren 1989), finner vi følgende utsagn: «Dahle-spellet og de gamle kryllingsspellet lignar mykkji på hinan', både i slåtter, takt og rytme.» Det er ikke gitt at Ørpen her med «takt og rytme» sikter til asymmetri og betoning, men det er vanskelig å se hva det ellers skulle være. I så fall er dette i samsvar med måten Ørpen tramper på. Dette antatt gamle sjiktet i kryllingspelet framstår i tradisjonen etter Knut Fossli. Det er mulig å tolke Ørpen dit hen at en av Ørpens eldste kilder, Andres Vinna, født i 1834, spilte på denne måten: «Han hadde vøri mykkji sammen med Knut Fossli, Kittil Langebakke og Hans Hagen, så det var nærast Fosslispel han brukte.» (Støveren 1989:9).

Ørpen beskriver en nedgangstid for spel og dans i Krødsherad i tida rundt 1860. Da var utvandringen til Amerika på topp, og samtidig gikk det sterke pietetiske vekkelse over bygdene. Noen holdt det likevel i gang. Den mest aktive og kjente, Ole H. Kleven (f. 1817), spilte i denne tida mye sammen med Gudbrand Skjellerud (1819–1901) fra Nes i Hallingdal. Når det gjelder Skjellerud gjør Ørpen et poeng av at mange tok etter hans stil, at han ble et forbilde og en mal i bygdene i Buskerud. Ørpen poengterer videre at Kleven nettopp la seg etter Skjellerudspelet, og i en artikkel om felespelet i Krødsherad i *Årbok for Norsk musikkgranskning* (Ørpen 1950) kan vi lese følgende:

I mange år spela han [Kleven, forf.anm.] på marknadene saman med den kjende hallingspelemann Gudbrand Skjellerud frå Nes, og lærde hans slåttar. Vi fekk da «nesningane», hallingspringaren, saman med den gamle kryllingsringar. Denne gikk fortare, med like lang tid på dei 3 taktdelene i den 3-delte takten.

I en tidligere artikkel i tidsskriftet Norsk Folkekultur skriver Ørpen slik (Ørpen 1932):

Spelet hans [Skjellerud, forf.anm.] var sterkt og kraftig, med god rask takt. Slaattar som blei lært av han, blei kaldt «Nesninger»(...) Dette spel er av yngre dato. Men det eldste, ekte kryllingspel har vi sikkerlig fra Knut Fosslia. Det er meire smaafint og utforma, takten langsammare og høitideligere. (...) Det gamle Fosslispel var verre aa lære; derfor blei Skjellerud'n det store mønster som alle skulde etterligne. Hans spel var meir einstaka og liketil, med lausstrenger og triller. Det nuværende hallingspel er reint Skjellerudspel. Likedan skal det ha gaatt i Numedal.

Det er all grunn til å tro at rytmen til Skjellerud må ha vært det vi kjenner som hallingtakt, men trolig noe langsommere enn det som er vanlig i dag. Det finnes en del kilder som sier noe om rytmen i spelet til Skjellerud, men kildene peker i litt ulike retninger. Først og fremst handler det om tempo. Mye av dette er oppsummert i en artikkel Bjarne Bratås skrev for Spelemannsbladet tidlig på åttitallet (Bratås 1983). Her går det fram at kilder fra Hallingdal sier han spilte noe langsomt, mens Ørpen og kilder i Numedal sier det motsatte, at han spilte raskt og kvikt. Bratås beskriver for øvrig hvordan Skjellerud også blir et forbilde i Numedal, slik også Ørpen antyder i sitatet ovenfor. Gudbrand Skjellerud bodde i Nore i 20 år fra 1860 til han dro til Amerika. Bratås viser til en kilde som hevder Skjellerud var den beste dansespelemannen i Numedal han hadde hørt. En annen sammenligner Skjellerud med den kjente Eivind Spellemann fra Flesberg, og gjør et poeng av at spelet var så forskjellig: Skjellerud spilte «kvikkare». Ingen av kildene, med unntak av Ørpen, sier noe om asymmetri, men det er en kjensgjerning at en del dokumenterte kilder i øvre Numedal spiller springar med helt jevn takt, og ikke med den vanlige, korte treeren som kjennetegner dagens numedalstradisjon. En arv etter Skjellerud?

Sitatene ovenfor kan peke i retning av at Truls Ørpen hadde kjennskap til og ville få fram et eldre stiltrekk i spelet, der rytmen var annerledes enn den nye og mer jevne hallingtakten, dvs. mer som «telemarksprinsippet» med kort treer. En annen av Ørpens kilder kan meget godt også ha spilt med kort treer, i alle fall mot slutten, nemlig Wilhelm Sorteberg (f. 1839). I starten spilte Sorteberg mye sammen med Gudbrand Skjellerud, men holdt så opp med å spille i mange år. Da han like før århundreskiftet starter på igjen, blir han gjerne beskrevet som påvirket av Telemark, noe Ørpen heller ikke legger skjul på. Han karakteriserer dette som tidligere nevnt som et «skahøgg», i og med at Sorteberg glemte bort en del gammelt kryllingstoff, men sier ellers at telemarkspelet utløste spelemannen i Wilhelm Sorteberg. Ørpens beskrivelser av Sorteberg og de ca. ti årene de var sammen om spelet, peker i retning av at Sorteberg må ha vært en svært viktig kilde med tanke på spillestil, og det er det ikke usannsynlig at dette også kan ha hatt med påvirkning av det rytmiske å gjøre. Så er det ingen tvil om at Ørpen selv beskriver Torkjell Haugerud og hans telemarksstil som sitt ideal (Støverén red. 1989: 18). Således kan det være flere faktorer som ligger bak det mønsteret Ørpen har falt ned på. I dette bildet hører det med at Ørpen også spiller hallingspringar med sørlig tramping/«telemarkstramping», noe som åpenbart ikke kan være kilderrett.⁷

I omslagsheftet til dobbelt-CD-en som kom ut med Truls Ørpen i 2006, gjør Magne Myhren et poeng av at Truls Ørpen aldri spilte til dans, og at han rett og slett ikke likte det (Myhren 2006). Dansen i Krødsherad fram til i dag må beskrives som en nokså tynn kurstradisjon, men det er et åpenbart poeng at danserne, som vi etter hvert skal se, ikke vil ha Ørpens rytmisering, men en jevnere takt, nært opp til hallingspringar.

Ørpens taktstrek

Man skulle ellers tro at Ørpen noterer med taktstrekken foran den korte takt delen a la Hallingdal uansett kilde, og på tvers av det han selv spiller, fordi «nesningene» har blitt malen, og at de fleste av Ørpens kilder i Krødsherad spiller med en jevn takt. Går vi til originaloppskriftene ser vi imidlertid at han noterer all tredelt springar på samme måte, nemlig med

taktstreken foran triolfiguren, også i slåtter fra Telemark og Numedal. En forklaring kunne være at han lærte å skrive opp slåtter gjennom å bruke Bjørndals tidlige utgivelser med slåtter. Ser vi på Bjørndals originaloppskrifter, viser disse at han også i stor grad noterer slåtter fra Telemark og Numedal med taktstreken foran triolfiguren.⁸ I mange av slåttene i hans tidlige utgivelser og i originaloppskriftene er imidlertid ikke Bjørndal konsekvent, og særlig gjelder dette telemarksmaterialet. Her veksles det mellom å sette taktstreken før og etter triolen i kadensformelen, noen ganger også innen samme slåtten. Vi kan likevel gjette oss til at Ørpen har lagt seg på en konsekvent linje, og i så fall kan egentlig ikke originaloppskriftene til Ørpen kaste særlig lys over denne diskusjonen. Derimot kan vi konstatere at taktstreken er flyttet både i Bjørndals og Ørpens materiale fra Telemark og Numedal og stort sett også i Ørpens materiale fra Sigdal når springarslåttene har kommet på trykk i hardingfeleverket i bind 4 og 5. Bind 4 kom ut i 1963, fem år etter at Ørpen gikk bort. I materialet fra Krødsherad har derimot taktstreken blitt beholdt som notert hos Ørpen. Eivind Groven hadde da i praksis det faglige ansvaret i redaksjonen, og vi må tro at det er hans forståelse og praksis som her har blitt lagt til grunn. Men at taktstreken ikke har blitt flyttet i kryllingmaterialet må da skyldes at Groven har hatt en annen referanse enn Ørpens egen spillepraksis, som altså skulle tilsi at taktstreken burde ha vært plassert som i Telemark. Ser vi på oppskriftene fra Sigdal i det trykte verket, har slåttene blitt notert med kort treer, med unntak av oppskriftene etter Ole Evju fra Eggedal (den nordlige forlengelsen av Sigdal), som har kort ener (to slåtter). En særlig nøtt i denne sammenhengen er oppskriften av «Den halte merra» etter Ole Evjus sønn, Erik Evju. Springaren er ledsaget av et stev: «Kan du danse sjeggeloppa...». I Ørpens håndskriftsamlinger er slåtten spesielt omtalt, og her forteller Ørpen om at han en gang spilte slåtten for en gammel mann, som da sang dette stevet (det er ikke oppgitt hvem dette var). Slåtteoppskriften er påført en ekstra stiplede taktstrek på samme måte som vi finner i en del av Grovens oppskrifter fra Valdres, og i en kommentar under notene i hardingfeleverket står: «Den prikk taktinndelinga er slik som Olav Bjørnsen, Sigdal, spela». Det er etter alt å dømme Grovens kommentar og problematisering, for i Ørpens originaloppskrift (nr. 319 i den håndskrevne samlinga) står det

ingenting om alternative framføringsmåter, og taktstrekken står som alltid hos Ørpen foran triolfiguren.

Men var det sånn at Erik Evju spilte med kort ener, mens Olav Bjørnsen spilte med kort treer? Grovens kommentar til slåttens kompliserer bildet ytterligere:

Det skal vera Knut Fossli som har laga slåttens. Han spela i eit bryllaup, og brur-fylgjet reid til kyrkja. Fossli sat på ei halt merr, og han laga slåttens medan han reid. Haltinga kjem fram i stevet ved synkoperingar, trykk på andre slaget i takta. Dette svipar då inn på masurkarytme, medan slåttens har mist noko av dette, av di trykket kjem på fyrste slaget i takta.⁹

227

DEN HALTE MERRA

The Lame Mare

etter Erik Evju, Sigdal (Ø) after Erik Evju, Sigdal (Ø)

Felestyle Tuning Understrenger Sympathetic strings

Kan du dan - se skeg - ge lop - pa Su ud di du u da

¹ ²

* Den prikkta taktindellinga er slik som Olav Bjørnsen, Sigdal, spela.
The dotted bar divisions indicate how Olav Bjørnsen, Sigdal, played the slått.

Fig. 3: «Den halte merra» etter Erik Evju, Grovens bearbeidelse etter Ørpen.

At slåtten mister masurkapreget gjennom trykk på første slaget skulle i så fall tyde på at Groven oppfatter den stiplede linja som «rett» taktstrek. Masurkarytmen kommer til syne gjennom mange realiseringer av den typiske rytmiske formelen for masurka:



Fig. 4: Masurkarytme

Særlig ser vi det i andre vek, og dette gjelder både stev og slått. Trolig tar Groven utgangspunkt i måten Ørpen spiller slåtten på, for på opptakene av slåtten (den finnes både på NRK-opptak og i Norsk folkemusikksamling) er det ut fra tramping og betoning tydelig kort treer slik det konsekvent er hos Ørpen. Men i og med at dette kommer opp som en problematikk, må vi jo tro at det bunner i en reell tvil og kilder som spiller ulikt. I bind 4 av hardingfeleverket finnes en annen oppskrift med samme ekstra stiplede taktstrek, nemlig en springar etter Olav Strømmen (f. 1914) fra Nore i Numedal.¹⁰ Oppskriften er gjort av Groven i 1960, og Strømmen er nettopp en av dem i øvre Numedal som spiller med jevn «hallingaktig» takt, noe som jeg tidligere har spekulert på kan være et resultat av påvirkning fra Skjellerud. Kommentaren under med henvisning til den ekstra taktstreken lyder: «Hellik Juvli hadde denne taktinndeling». Hellik Juvli fra Flesberg (1897–1985) spilte med kort treer, og må vel sies å ligge svært nær det som oppfattes som malen for springarrytme i Numedal i dag.

De to eksemplene med ekstra taktstrek fra Eggedal og Numedal forteller om en usikkerhet og/eller at Groven oppfatter at kildene ikke spiller etter hans forventninger om sedvane i det aktuelle området. Videre flyttes altså Ørpens og Bjørndals taktstreker i de trykte utgavene av Sigdals- og Numedalsslåttene. Det blir derfor vanskelig å forstå at taktstreken a la kort ener ble beholdt i kryllingmaterialet i de to første springarbindene av hardingfeleverket dersom det *ikke* var noen som spilte slik. Vi kan altså tro at Groven må ha hatt kjennskap til en praksis i Krødsherad som avviker fra Ørpens måte å spille på. En annen mulighet er at det ikke har vært gode kil-

der som har kunnet bekrefte eller avkrefte Ørpens måte å skrive på, slik at Groven har valgt å la det stå slik Ørpen noterte. Dessverre finnes det ikke referater fra møtene i den første redaksjonsnemnda for hardingfeleverket som kunne ha kastet lys over taktstrekproblematikken.

Dans og spel i Krødsherad i seinere tid

Den nye redaksjonsnemnda i de to siste bindene av hardingfeleverket, Reidar Sevåg, Jan Petter Blom og Sven Nyhus, flyttet taktstrekken i Ørpens springaroppskrifter som kom med i disse bindene. I forordet slås det fast at om man tar utgangspunkt i dansens tyngste taktslag, må kryllingspringaren (og tele- og numedalsspringaren) noteres med kort treer (Nyhus 1979). Dette er ikke i tråd med slik det har blitt danset i Krødsherad fram mot vår tid. Gamle-Klevens sønn, Johan Kleven, førte slåttetradisjonen etter faren videre til Truls Ørpen. Ørpen sier selv han fikk slåttene etter Gamle-Kleven «... beinveges og utan brigde» på denne måten. Men Ørpen har etter alt å dømme lagt om rytmen. Johan Kleven var blant de første som ble brukt som instruktør på kurs i kryllingspringar på 1920-tallet.¹¹ Denne kurstradisjonen blir ført videre, og i 1978 gjorde Egil Bakka filmopptak av dansere og spelemenn på Noresund.¹² Her danses flere omganger med springar av ulike dansepar. Spelemannslaget spiller samme slått flere ganger til dansen, men spiller også en annen slått uten dansere. Her viser det seg at musikken og dansen blir utført på en måte som verken passer inn i det sørlige (Sigdal/Numedal etc.) eller det nordlige (Hallingdal) mønsteret. Videre er et på det rene at det knapt er mulig å høre asymmetri i betydning ulik lengde på taktslagene. Takten må beskrives som jevn tredelt. Det er imidlertid liten tvil om at dansen med tanke på sviktmønster ligger svært nært opp til hallingspringar. Problemet (?) er at dette plasseres på musikken på en måte som ikke samsvarer med samme område. For å illustrere dette kan vi ta utgangspunkt i første strofe i slåttene som blir spilt gjentatte ganger for danserne på filmen, nemlig en springar etter Ole Skogly, eller «Hallings-tugu» som den også er kjent som.¹³ Taktstrekken i notene er satt på «ørpensk» vis foran triolfiguren, som i dette eksempelet (fig. 5) er plassert på samme takt-del som den ville ha vært i kadensformelen. Under notelinjen har jeg

plassert tre ulike tolkninger av musikken med begrepsapparatet i fra eksempel 2, altså tyngde og aksent hos danserne, fottramp hos spelemennene og plasseringen av det korteste trinnet i det vanlige tretrinnssteget («byt-tomfot-steget») når danseparet danser framover.¹⁴ Parentes rundt tramp betyr at det ikke alltid trampes på denne takt delen eller at det er tydelig lettere enn de andre. Tyngde og dybden på svikten vil ha sammenfall, slik at tung = dyp svikt, lett = liten svikt. Vi kan da se hvordan en «standard» hallingdalsversjon og en sørlig tresvikt (Numedal) framstår satt opp mot versjonen fra Krødsherad på filmen. Vi ser at hallingspringar har den dypeste svikten og aksenten på taktslaget med triol, og her er det også et markert fottramp. I Numedal er som tidligere beskrevet aksenten på det lette, korte slaget. På opptakene fra Krødsherad er rekkefølgen tung–lett–medium som i Hallingdal, men den dypeste svikten i Krødsherad faller der det er minst svikt i Hallingdal.



Numedal:	^Lett (Tramp) Kort	Tung Tramp	Medium Tramp	^Lett (Tramp) Kort	Tung Tramp	Medium Tramp
Hallingdal:	^Tung Tramp	Lett (Tramp) Kort	Medium Tramp	^Tung Tramp	Lett (Tramp) Kort	Medium Tramp
Krødsherad 1978:	Medium Tramp	^Tung Tramp	Lett - Kort	Medium Tramp	^Tung Tramp	Lett - Kort

Fig. 5: Forholdet mellom betoning, aksent, trampemønster og asymmetri i numedals-, halling- og kryllingspringar

Spelemennene i Krødsherad tramper på to taktslag, der det første legges på triolen, mens det andre trampet kommer på det tyngste slaget/den dypeste svikten. Dette trampemønsteret gjennomføres også i den andre slåtten de spiller uten dansere, en springar etter Wilhelm Sorteberg. Når en ser hvordan danserne nokså systematisk plasserer ulike tretrinnssteg både framover og i runddansing, er det nærliggende å beskrive spelemennenes tramping som 3–1-tramping, noe som innebærer at triolen i kadensformelen vil ligge på 3'er. Vi kan altså konkludere med at kryllingene danser en «forskjøvet hallingspringar» når vi tar utgangspunkt i musikken; de trår dypt ned på 1'er der hallingene har den lette 2'eren.

Man kan i dag knapt vise til en levende speltradisjon i Krødsherad. Det er ingen igjen av dem som var med i spelemannslaget fra 1978, og ingen av dem jeg har vært i kontakt med i bygda har kunnet gi noen klare beskrivelser av nyanser i takten. I 1991 var jeg med Ivar Mogstad ved Rff-senteret til Krødsherad, der vi gjorde videoopptak av Kåre Kleven (1922–2001).¹⁵ På disse opptakene spiller Kleven seksten slåtter, deriblant fem springarslåtter. Alle disse finnes også i Ørpens repertoar. Kleven, som ikke er i slekt med tidligere nevnte spelemenn med samme etternavn, hadde spilt springar til dans. Han hadde lært av litt ulike kilder, men også Truls Ørpen. Andre kilder Kleven nevner er Gunnar Dokka og sønnen Einar, samt sin egen onkel, Bernhard, og alle blir beskrevet som gode dansespelemenn. Einar Dokka er for øvrig med i laget som spiller på filmopptaket fra 1978. Noe asymmetri i Kåre Klevens springartakt er heller ikke mulig å høre. Det går for det meste helt jevnt, med et tramp på hvert slag. I noen få, korte partier i starten av slåttene tramper han imidlertid på to og to slag på en måte som er sammenfallende med spelemannslaget i 1978, altså med tramp på triolen og det påfølgende slaget. I én slått er riktignok trampingen plassert som i hallingspringar, men ellers er Kleven konsekvent. Det er nærliggende å karakterisere spelet som usikkert, men i andre taktarter virker Kleven sikker nok, og på ingen måte vaklende.

Rett og feil: Konsekvenser for videre arbeid

Fra et skrivebordsperspektiv er variasjoner og avvik fra det forventede – slik vi kan si angår springaren i Krødsherad – utfordrende tema. Det kan skape grunnlag for berikende faglig diskusjon og faktisk ganske morsomt. I en formidlingssammenheng er det derimot langt mer problematisk. Dersom en eksempelvis vil føre springardansen i Krødsherad videre, hva skal spellemannen og danseinstruktøren da velge? Skal man tro at Ørpens måte å spille på er et bevisst valg basert på kunnskap om eldre tradisjon i bygda, og så forsøke å tilpasse dansen denne spelrytmen? Eller skal man anta at det er «nesningane» som har slått igjennom, og at rytmen «egentlig» er hallingspringar, noe sviktkurven hos danserne kan tyde på? Så lenge takten er jevn, er det for så vidt i sambandet mellom dans og musikk likegyldig hvor en velger å tolke inn tyngdepunktene (1'er), hvordan en velger å telle. Poenget er at mønsteret i Krødsherad bryter med den systematikken vi ellers legger til grunn. Spiller (tramper) spelemennene dermed kort og godt feil? Er det en nyere påvirkning fra runddans vi ser, en slags «masurkafisering»? Eller skal en våge å ta det som framgår av filmen på alvor, altså at Krødsherad har en sammenheng mellom dans og musikk som ikke ligner på noen av naboområdene, og at «dialekten» mest må kunne beskrives som en slags hybrid? I så fall står vi overfor en tradisjon som ikke passer inn i det vedtatte bildet av springar, tramping og taktstrek. Og om nå «feilen» skulle ha oppstått når en eldre rytmisering møter «nesningane»; hvor lenge skal det gå, hvor mange spelemenn og dansere og generasjoner som har gjort «feilen» må vi telle før det ikke lenger er en feil, men en egen tradisjon? Observerer vi her rett og slett hvordan en danse- og speldialekt oppstår?

Uansett har jeg måttet foreta et valg når jeg har spilt dette materialet inn, noe som ikke har vært bare enkelt. Hensynet til dansen har til slutt veid tyngst: Med tanke på en framtidig opplæring, bruk og vedlikehold av dansen, har jeg *ikke* holdt på Ørpens rytmisering. Jeg har spilt inn springaren med tilnærmet hallingtakt, med et forsøk på å holde et jevnt og noe langsomt tempo sammenliknet med Hallingdal. Jeg tolker rytmen som i Hallingdal og tramper deretter, noe som er både mest logisk med bakgrunn i historien om «nesningane» og samtidig bør være uproblematisk i forhold

til bevegelsesmønstrene i dansen. Det ville være langt vanskeligere å tilpasse dansen til Ørpens måte å rytmisere på, for da måtte sviktkurven tilpasses det sørlige prinsippet med kort treer.

Referanser

- Blom, Jan Petter 2003. «Springar, Pols and Polska Dances of the Scandinavian Peninsula», i Ramsten (red.), *The Polish Dance*: 117–144. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- 2006. «Making the music dance», i Ian Russell, og Mary Anne Alburger, (red.), *Play It Like It Is: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic*: 75–87. Aberdeen: The Elphinstone Institute, University of Aberdeen.
- Bratås, Bjarne 1983. «Spelemannen Gudbrand Skjellerud». *Spelemannsbladet* 1: 8–9.
- Gurvin, Olav m.fl. 1958–1981. *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar* 1/1–7. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johansson, Mats 2010. «What is musical meter». *Musikk og tradisjon* 24: 41–59.
- Kvifte, Tellef 1983. «Om flertydighet i opplevelse av metrum». *Studia Musicologica Norvegica* 9: 27–42.
- Nyhus, Sven 1979. «Notasjonsmåte og fortolkning av notebildet», i Jan Petter Blom, Sven Nyhus og Reidar Sevåg, *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar* 1/6, Springarar i $\frac{3}{4}$ -takt: 12–14. Oslo: Universitetsforlaget.
- Omholt, Per Åsmund 2007. «Om kadensformlene i springar og pols». *Norsk folkemusikklags skrift* 21: 73–85.
- 2009. *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk*. Doktoravhandling, Griegakademiet, Universitetet i Bergen.
- Støveren, Håvard (red.) 1989. *Under Norefjell, lokalhistorisk tidsskrift for Krødsherad og Sigdal*. Prestfoss.
- Ørpen, Truls 1932. «Folkemusikk i Krødsherad». *Norsk Folkekultur, folke-minne-tidsskrift* 18/1: 30–36.

— 1950. «Felespelet i Krødsherad», i Ole M. Sandvik (red.), *Norsk musikkgranskning 1947–50*: 40–42. Oslo: Grundt Tanum.

Noter

1. NRK-opptak fra 1947, der Truls Ørpen forteller om Wilhelm Sorteberg (NRK-arkiv 53297/2).
2. Ørpens håndskrevne notesamling med div. kildeopplysninger og annet tradisjonsstoff finnes seg på Norsk Musikkksamling, Nasjonalbiblioteket, Oslo, Eske 325, 325a, 326 og 1059.
3. Utvalgskriteriet som ligger til grunn for mine innspillinger er at Ørpen navngir spellemenn i Krødsherad som kilde, eller at det er angitt «Krødsherad» eller «etter kryllingspelemenn» på transkripsjonen. Samtidig har jeg luket ut slåtter som eksplisitt er sagt å komme i fra andre tradisjoner.
4. Kadensformelen og ulike varianter av denne er nærmere omtalt i Omholt 2007.
5. Se for eksempel Omholt 2009:52–56, Johansson 2010 og Kvitte 1983:27–28.
6. Iflg. Anders Røine, personlig meddelelse
7. Ørpen viser riktignok til et skifte i takten også i Hallingdal, men dette ser først og fremst ut til å handle om tempo, der en rask takt, med rot i Hilmetradisjon i fra Valdres, etableres i øvre Hallingdal mot slutten av 1800-tallet.
8. Se originalopptegnelsene i Arne Bjørndals samling, Bergen.
9. Hardingfeleverket bind 4 nr. 227 s. 206
10. Hardingfeleverket bind 4 nr. 236 s. 212
11. Personlig meddelelse fra danseren Øystein Heia.
12. Rff 16mm film 471–475. Filmen ble gjennomgått sammen med Jan Petter Blom 14. januar 2011.
13. Utsnittet i figur 5 under er hentet fra hardingfeleverket nr. 359a i bind 5.
14. Må ikke forveksles med den korteste takt delen; i Numedal er det sammenfall med kort trinn på kort 3'er, mens i Hallingdal faller det korte trinnet på den lange 2'eren.
15. Videopptak v/ Ivar Mogstad, RffVu0658, Innsamling 2640, 14. desember 1991