

# **RØROSPOLS PÅ TORADER**

*Betraktninger rundt muligheter og begrensninger gjennom praktisk  
utprøving og teoretisk refleksjon*

**LEIF INGVAR RANØIEN**

Masteroppgave i tradisjonskunst

Høgskolen i Telemark

Avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning

Institutt for folkekultur, Rauland

2008/2009

## Innholdsfortegnelse

Forord .....	4
1 Innledning .....	6
1.1 Problemstilling .....	7
1.2 Metode .....	9
2 Empiriske forutsetninger .....	10
2.1 Polsen og Rørossamfunnet .....	12
2.2 Toraderen i Norge .....	14
2.2.1 Toraderspellmenn i Rørosområdet.....	15
2.2.2 Torader på kappleik .....	16
2.3 Tradisjonsbegrepet.....	17
2.4 Begrepsavklaring.....	19
2.5 Avgrensing .....	20
2.6 Sosial status .....	21
3 Tidligere arbeid innen feltet .....	25
4 Stiler og stiltrekk innen Rørospolsmusikken .....	27
4.1 Slåttetyper og spillestil.....	27
4.1.1 Kategorisering av polsmaterialet. Vanlig pols og gammelpols .....	27
4.1.2 Runddansspillestil eller slåttetil? Slåttetype eller Spillestil? .....	30
4.2 Formmessige, tonale og rytmiske egenskaper i Rørospolsmusiken.....	30
4.2.1 Formoppbygging .....	30
4.2.2 Tonalitet .....	31
4.2.3 Harmonikk og flerstemthet .....	32
4.2.4 Rytmikk .....	35
4.2.4.1 Asymmetri i Rørospolsen .....	39
5 Toraderens konstruksjon .....	40
5.1 Min torader .....	42

6 Pols på torader i praksis .....	42
6.1 Pols på torader .....	42
6.2 Basshånda .....	42
6.3 utfordringer knyttet til idiomatiske forskjeller mellom fele og torader .....	46
7 Utvalget av polser .....	50
7.1 Kommentar til noter .....	50
7.2 Kommentar til cd .....	51
8 Polsene .....	52
8.1 Kjøbenhavneren .....	52
8.2 Kjøstadelek nr. 3 .....	53
8.3 Kømmen frå Kongsvinger .....	56
8.4 Raringen .....	58
8.5 Storhurven .....	59
8.6 Pols e. Marta-Johannes .....	61
8.7 Siste leken Sulhusgubben spella .....	61
8.8 Leken hass Christen Johannesa Dahl .....	62
8.9 Leken hass Christen Evensa .....	63
8.10 Løftleken .....	64
9 Oppsummering og sluttord .....	65
9.1 Oppsummering .....	65
9.2 Sluttord .....	68
Litteraturliste .....	70
Vedlegg 1-10 .....	74

## Forord

Som barn var jeg ofte på besøk hos mine besteforeldre i bygda Haltdalen, ca 5 mil nord for Røros. I stuen deres stod det en gammel, liten torader av tysk fabrikat. Min farfar spilte torader og trekkspill i sin ungdom, men la musikerkarrieren på hylla etter at han stiftet familie. Derfor fikk jeg aldri høre ham spille. Selv min far hadde bare så vidt hørt ham spille under sin oppvekst. Hver gang jeg kom på besøk var jeg snar med å sette meg ned med toraderen. Selv om jeg ikke kunne spille, var dette opptakten til at jeg i 1994, sammen med min far, meldte meg på et toraderkurs på Røros. Samtidig med meg startet også en 5-7 andre ungdommer, men etter et par år var det bare meg igjen av den yngre garde. Instruktørene på kurset var Odd Eric Rymoen og Morten Kosberg. Disse to ble raskt store forbilder for meg innen toradermusikken.

Da jeg gikk siste året på ungdomsskolen kom folkemusikklinja ved Vinstra Videregående Skole til Røros for å holde konsert. På den tiden visste jeg ikke at det fantes noen landslinje i folkemusikk, men dette besøket inspirerte meg til å søke meg dit. Høsten 1999 tok jeg fatt som elev ved folkemusikklinjen. Der fikk jeg min første lærer på torader, Tom Willy Rustad. I toradermiljøet på Røros bestod, og består fremdeles, repertoaret hovedsaklig av nylaget musikk av for eksempel Jutullaget og Hallingdal kraftlag. Den lokale musikken var nærmest fraværende. Rustad ville at jeg skulle ta tak i den lokale musikken, selv hadde han allerede flere av disse låtene som en del av sitt repertoar. Han hadde også en teknikk som var ukjent for meg, han spilte melodilinjer i bassen!

Under tiden på videregående lærte jeg mye musikk fra Røros, men også slåttemusikk fra andre deler av landet. Det var her jeg virkelig fikk øynene opp for hvilke muligheter som ligger i toraderen.

Det er mange som på en eller annen måte har vært involvert i dette prosjektet og som skal en stor del av æren for at det i det hele tatt har blitt et prosjekt:

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til Mats Johansson og Frode Nyvold som har vært mine veiledere under prosjektperioden og hele veien har kommet med konstruktive, kloke og velformulerte tilbakemeldinger. Tom Willy Rustad som har vært, og fremdeles er en stor inspirasjonskilde, læremester og ikke minst diskusjonspartner rund musikken og instrumentet vi representerer. Min samboer

Solbjørg Tveiten for godt stell, tålmodighet, hjelp og nyttige tips og tilbakemeldinger i forbindelse med oppgaven. Brit Sørland og Olav Undeland for korrekturlesning. John Ole Morken som har en oversikt over musikken og spelmenn i Rørosområdet som få andre har, og for at han er villig til å dele sin kunnskap. Nils Øyvind Bergset for opplysninger fra "Friske låtta og lette steg - Lags- og kappleikssoge for Numedal Spel- og Dansarlag 1911-1983". Arne Anderdal for hjelp med opptak. Bibliotekarene i Tydal, Røros, Norheimsund og Rauland for god hjelp. Sist men ikke minst vil jeg takke de fire andre medlemmene av SVER for musikken, inspirasjonen og gode diskusjoner i turnébussen. En ekstra takk til Olav Luksengård Mjelva for at han sa seg villig til å være med å spille fele på den medfølgende cd-en, og for alt han har lært meg om felemusikken på Røros.

Voss, 19. Mai 2009

Leif Ingvar Ranøien

## 1 Innledning

I denne oppgaven vil jeg belyse hvilke muligheter og utfordringer som er til stede når en spiller Rørospols<sup>1</sup> på torader. En finner lite tidligere forskning rundt dette temaet. Som en følge av dette, vil mine tanker og refleksjoner i egenskap av at jeg selv er utøver på torader, stå sentralt i forskingsprosessen. Jeg er bevisst de utfordringer som er til stede når en bruker seg selv som grunnlag for forskning, og vil gjøre det jeg kan for å analysere og problematisere så objektivt som mulig.

Som utøver ser jeg en deling innad i toradermiljøet. På den ene siden har en de som primært utøver runddansmusikk, og på den andre siden de som primært spiller slåttemusikk<sup>2</sup>. Det har vært en- og toraderspillere som har spilt slåttemusikk på instrumentet i flere tradisjonsområder her til lands, men bygdedansspill/ slåttespill på en- og torader har, historisk sett, i hovedsak begrenset seg til de områder som beviselig har hatt en tradisjon for slåttespill på en- og torader. Dette gjelder i hovedsak Hallingdal, og til dels Gudbrandsdalen og Valdres. Derimot er det lite som tyder på at det har vært utstrakt bruk av slåtter på torader i mitt hjemområde. Som ellers i landet var trekkspillene og toraderne populære instrumenter første halvdel av 1900-tallet. Men repertoaret de da spilte bestod hovedsakelig av runddansmelodier eller populærmusikk til danser som kom fra kontinentet. De få eksemplene man har på at rørospols har blitt spilt på torader, er for kuriosa å regne.

Rørospolsen har oppigjennom tidene, levd og utviklet seg på felles premisser og forutsetninger. Polsene har jeg igjennom flere år hørt utøvet i flere forskjellige sammenhenger; på fester, dansekvelder, fra venner som spiller fele osv. Selv var jeg, som medlem av Røros toraderklubb, mest interessert i det repertoaret som ble spilt i denne konstellasjonen. Selv om det i tillegg til pols også finnes mye runddansrepertoar på Røros, ble ikke den lokale musikken, i noen av formene, brukt i særlig stor grad i toraderklubben. Uten å være bevisst det, hadde likevel mange av polsene og runddansmelodiene jeg hadde vokst opp med, satt seg i kroppen etter å ha hørt dem gjennom oppveksten. Da jeg for alvor begynte å interessere meg for den lokale musikken fra mitt hjemsted, oppdaget jeg at jeg allerede kunne flere av disse

---

<sup>1</sup> Rørospols er en bygdedanstype som blir danset av et par. Jeg vil primært bruke begrepet pols om musikk som tilhører denne dansen. Jeg bruker begrepet Rørospols for å skille den fra pols fra andre områder.

<sup>2</sup> Med rundans og runddansmusikk mener jeg musikk influert av europeisk dansemusikk som kom på midten av 1800-tallet, herunder; Vals, reinlender, polka og masurka. Dette er etter min oppfatning det samme som faller under betegnelsen gammeldans. Med slåttemusikk mener jeg gangar og springar typene, de som også faller inn under begrepet bygdedans.

melodiene i hodet og i løpet av årene har jeg stadig tilegnet meg et større repertoar av polser. I prosjektperioden har jeg hørt på mye polsspill på fele. Jeg har gjort et utvalg blant disse polsene som jeg har innstudert og overført til mitt instrument. I tillegg har jeg selv, eller sammen med mine medmusikanter, arrangert disse for torader.

Mitt arbeid med denne oppgaven har vært todelt. På den ene siden har jeg gjort en teoretisk del rundt det å overføre pols fra fele til torader. På den andre siden har jeg den utøvende biten hvor jeg gjør dette i praksis. Dette er en omfattende prosess som går gjennom fire ledd: 1) Selve overføringen. 2) Innlæring av polsen. 3) Arrangering. 4) Modning. Resultatet av dette kan høres på den medfølgende cd-en.

## 1.1 Problemstilling

Denne oppgaven tar for seg to hovedspørsmål. For det første: Er det mulig å spille pols på torader? Denne problemstillingen omhandler både de ideologiske forestillinger og begrensninger rundt instrumentet, men også musikalske og teknisk/idiomatiske muligheter og begrensninger ved selve instrumentet. Primært vil jeg undersøke hva som musikalsk sett kjennetegner Rørospolsen og om dette er noe som lar seg overføre til torader. Jeg vil også diskutere kulturelle definisjoner om hva som ideologisk sett er akseptert som tradisjon/tradisjonelt/stilriktig. Jeg vil gjennom denne delen prøve å belyse de utfordringer, muligheter og begrensninger som er til stede når en spiller pols på torader.

Det andre spørsmålet jeg stiller meg er hva det er som skjer i selve overføringsprosessen? Denne delen vil også omhandle egne tanker, refleksjoner og teorier jeg selv gjør meg som arrangør av polsene.

Herunder må jeg finne ut om det er mulig å beholde polsens grunnprinsipper i denne overføringen? For å finne ut av dette vil jeg definere hva som er polsens grunnprinsipper, hva som gjør pols til pols, og analysere det jeg selv gjør opp i mot hva felespilleren gjør. Slik jeg ser det, er rytmikken et særdeles viktig element i polsspill. Polsen har vært, og er fremdeles bruksmusikk, altså musikk brukt til dans.

En kan på den ene siden hevde at en i dag har færre aktive dansearenaer for tradisjonsdans. En følge av dette kan være at dansen i dag er en mindre viktig del av

folks hverdag enn det den var for 100 år siden. På den annen side skapes nye arenaer. Tradisjonsdansen er ny innen scenisk tradisjon. Her ser man en tydelig endring i funksjon. Dansen skal ikke bare underholde den som danser, men også et publikum som sitter og ser og hører på.

I Rørosboka, en bokserie som omhandler Røros historie og kultur, finner man følgende utsagn:

*"Trekkspill, som er svært bra til sitt bruk, duger ikke for polsen. Instrumentet mangler evne til å utføre de rytmiske finesser som er felestrøkets hemmelighet"* (Sandvik; 1941: 395)

Ole M. Sandvik (1875-1976) som har skrevet kapitlet om den lokale musikken i denne bokserien, og var en av de viktigste innsamlerne her til lands på 1900-tallet. Når en så markant innsamler ikke mener at det er mulig å spille pols på trekkspill, er det kanskje heller ikke så rart at det finnes få slike opptak.

En annen innsamler og felespiller, Anders Haugen, hadde sine meninger om "belgespillet":

*"Herhjemme er nok polsen blitt noe forvansket av de yngre spillemenn, og belgespillet har i høi grad ødelagt mange, fine polser"* (Haugen; artikkelserie i Fjeld-Ljom 13.3.1925)

Hva som gjør at både Haugen og Sandvik er såpass negative til polsspill på trekkspill/torader er ikke godt å si. Sandvik presiserer at instrumentet er godt egnet til sitt bruk, men at det kommer til kort til pols. Slik jeg ser det, er det de idiomatiske forskjellene på fele/trekkspill med tanke på det rytmiske, han legger til grunn for sitt utsagn. Men en kan også tenke seg at det kan være ideologiske aspekter rundt trekkspillet som gjør at disse to er negative til at trekkspillerne skal spille pols. Da dette ble skrevet, var trekkspillet og dets musikk på full fart inn på bygdene i Norge. Kanskje var Haugen og Sandvik, som var to sterke forkjempere for fela og felemusikken, redde for at trekkspillet også skulle få innpass i denne musikken som var så sterkt knyttet til fela? Hva ville da skje med fela? Ville trekkspillet konkurrere den helt ut?

Selv er jeg skeptisk til slike forestillinger. I mine øyne er dette en musikalsk rasisme som i hovedsak bygger på fordommer. Som jeg kommer inn på senere i oppgaven, er det den folkemusikalske helheten, stilfølelse/kjennskap og stilintegritet som bør



ligge til grunn for å vurdere musikk. Hvordan utøveren utøver musikken, ikke hvilket instrument det blir gjort på. På den andre siden synes jeg også at utøverne skal, på sine respektive instrument, utforske og utfordre sitt instrument og ikke nødvendigvis kun tenke innenfor de "tradisjonelle rammene" instrumentet tidligere har blitt brukt i. Jeg tror at dette er en forutsetning for at en skal kunne videreutvikle og ikke minst videreformidle musikken.

## 1.2 Metode

Metodologisk er mitt prosjekt kvalitativt og forankret i den skandinaviske folkmusikkforskningstradisjonen som vokste frem den siste delen av 1900-tallet<sup>3</sup>. Min forskning er basert på en kombinasjon av litteraturstudier, musikalsk analyse og selvsobservasjon. Det sistnevnte er sentralt i og med at min egen utøvning og utprøving er en viktig del av både datainnsamling og tolkning. Prosessen med innsamling av data, utprøvinger og utøving har jeg holdt på med i flere år, og med denne oppgaven får jeg muligheten for å sette dette i system. Jeg har prøvd å ha en så objektiv tilnærming til stoffet som mulig, men jeg ser at det er vanskelig å være distansert i forhold til en musikk og et handverk som jeg har et så personlig forhold til.

En grunn til dette er at det ikke er gjort tidligere forskning på dette spesifikke området, men og at musikk i aller høyeste grad vil være basert på subjektive, personlige oppfatninger, meninger og estetiske ideal. En kan til en viss grad se an håndarbeidet og teknikken til en utøver, men i siste instans er det ens egne subjektive oppfatninger som avgjør om en synes at musikken er fin, og/eller om det fungerer. Dette er sentralt i min oppgave ettersom jeg selv arrangerer polsene på en måte som jeg selv synes fungerer fint, uten nødvendigvis å ta hensyn til hva som er "riktig og galt" i forhold til fela. Jeg vil likevel ha i tankene hva det er som skjer på fela hvis jeg velger en annen vei. Det er enklere å forsvare mine valg når jeg vet hva utgangspunktet er. Siden Rørospols på torader historisk sett er et nytt fenomen, er det heller ingen etablert praksis eller forestillinger om hva som er rett og galt i like stor grad som felemusikken som er et betraktelig eldre historisk fenomen.

Hermeneutikk er, og har vært, viktig innen humanetisk forskning. Hermeneutikk betyr fortolkningslære, og står i kontrast til de naturvitenskapelige retningene innen

---

<sup>3</sup> se kapittel 3: Tidligere arbeid innen feltet

forskningen, der alt skal kunne settes opp i hypoteser som skal kunne prøves<sup>4</sup>. Enten i form av at det skal kunne verifiseres, eller falsifiseres. I hermeneutikken står personlige oppfatninger, fortolkninger, erfaringer og bakgrunn mer sentralt. Mens det innen naturvitenskapen kreves en intersubjektiv enighet, må man innen hermeneutikken akseptere at folk vil ha forskjellige oppfatninger av noe, alt etter hvilken bakgrunn den enkelte har for å fortolke de forskjellige empiriske data som foreligger. (Gilje/Grimen:1993: kapittel 7)

## 2 Empiriske forutsetninger

Det har ikke vært noe særlig tradisjon for å spille pols på torader på Røros. Men noen skriftlige kilder finner man. Blant annet skriver Sven Nyhus i boka «Pols i Rørostraktom» om en mann ved navn Peder Larsen Viken, også kalt Per-Larsa. Han er opphavet til polsen «Per-Larsa-leken»;

*«Peder Larsen Viken var en aursunding som spilte denne leken<sup>5</sup> på toraders trekkspill.» (Nyhus 1973:178)*

Også Ola Kverneng, bror av den mer kjente felespilleren Jørgen Jørgensen Kverneng (1890-1972) og sambygding med Erling Ophuus (1879-1971), skulle ha spilt torader. Ut fra de data jeg har til rådighet kan man ikke med sikkerhet si at Kverneng spilte pols på torader. En kan en likevel anta at han kan ha spilt pols, grunnet sitt musikalske samarbeid med felespillerne Jørgen Kverneng og Erling Ophuus.

Det er nok å ta av når det gjelder polser: "Rørostradisjonen"<sup>6</sup> er godt dokumentert både når det gjelder lydopptak, notenedtegnelser og historien rundt polsene og utøverne. Utfordringen for min del ligger i at det meste av dette har foregått og utviklet seg på fela, et instrument som idiomatisk er vidt forskjellig fra mitt eget instrument, toraderen.

Alle polsene jeg har lært meg, har jeg lært meg på gehør. Noter har jeg kun brukt som supplement når det er noe spesielt jeg har lurt på i forbindelse med melodi og rytme, men ikke minst når jeg har lurt på hvilke medklingende strenger og

---

<sup>4</sup> Hypotetisk deduktiv metode

<sup>5</sup> «Lek» er den lokale betegnelsen for slått

<sup>6</sup> Herunder alle tradisjonslinjer som finnes innenfor Røros kommune

dobbeltgrep felespillerne bruker. Dette kan være vanskelig å høre hvis en ikke er felespiller selv. Dette forutsetter at spillmennene spiller det som står i notene, men det er det slettes ikke alltid at de gjør. Likevel synes jeg at det er greit å ha notene i som et hjelpemiddel å slå opp i. Da får jeg i alle fall se hvordan den aktuelle kilden ser ut. Jeg vil ta utgangspunkt i polsene slik jeg har lært de av forskjellige utøvere og opptak. Der det er hensiktsmessig vil jeg i tillegg bruke elementer fra andre utøvere /notenedtegnelser som supplement.

Nå skal det sies at det å overføre musikk fra et instrument til et annet slett ikke er noe nytt fenomen. Slik overføring har pågått langt tilbake i tid. Overføring av slåtter fra fele til vokal og omvendt er kanskje mest utbredt. Sosiale omveltninger i samfunnet har også vært med på å fremtvinge overføring av slåtter fra et instrument til et annet. Blant annet gikk mye av felerepertoaret over til fløyter og andre instrument da de religiøse bølgene skylte inn over landet. Trekkspillet og toraderen ble heller ikke sett på som like syndig som fela. (Aksdal, Nyhus; 1993:57) Overføring og/eller utveksling av slåtter fra et instrument over til toraderen har også pågått lenge, antageligvis helt siden en- og toraderen kom til Norge. I Hallingdal, der hardingfela og en/toraderen har levd side om side, ser en at det er mange slåtter som heter det samme både på fele og torader. Disse slåttene er ikke alltid så like på de respektive instrumentene. Dette kan sees på som eksempel på at 1): Flexibiliteten i tradisjonsmaterialet: At formen på låtene ikke er faste/forutbestemt/ferdigkomponert og derfor kan tilpasses til ulike forutsetninger. Og 2): Det gjensidige forholdet mellom instrumentidiomatikk og stil: At musikken utformes i tråd med egne egenskaper (Johansson; 2007a kap.2.2)

I og med at slåttespillet på torader i Hallingdal forholder seg til kun en rad, kan det tyde på at det er enrader som var i bruk først og at de har fortsatt med den samme teknikken selv etter at de fikk toradere. Det er også slik at det er større begrensninger på en enrader enn en torader både i diskant og bass. På en enrader har en, i bassen, kun grunntonen i den tonearten enraderen er stemt i ved belgretning inn, og kvinten ved belgretning ut<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> I tillegg: Grunntone, ters og kvint i akkordbassen.

## 2.1 Polen og Rørossamfunnet

På 1640-tallet ble det gjort funn av kobbermalm på Rørosvidda. Dette var opptakten til at Røros by ble grunnlagt i 1644. På den tiden bodde det kun 5-10 familier i distriktet, men bare 10 år etter oppstarten ved Røros kobberverk passerte innbyggertallet 1000. Det kom arbeidere fra hele landet, men også svensker, dansker og tyskere fant veien til Røros.

Røros ble etter hvert også et salgs handelssentrum i Midt-Norge. I 1854 ble Rørosmartnan offisielt opprettet:

*"Fra 1854 av skal der i Røros avholdes et marked der begynder næst siste tirsdag i februar Måned og varer til den påfølgende fredag."*  
(<http://www.rorosmartnan.no>)

Med martnan fulgte det masse mennesker, ikke bare handelsmenn, men og musikere og dansere. Her møttes spellmenn fra store deler av Midt-Norge, men også en del spellmenn tok turen fra Sverige. I det hele tatt har det vært en del kontakt mellom rørosinger og svensker oppigjennom.

Det er ikke bare på Røros vi har hatt martna', men også Grundsetmarten på Elverum, Kongsbergmarknaden, og Lærdalsmarknaden skal ha vært sentrum for selgere, kjøpelystne, spellmenn og dansere.

Enten det var martnan eller hverdag, var det et mangfold av kulturer og tradisjoner samlet på et relativt lite område. Man kan da regne med at det foregikk flere former for kulturutveksling. En ser den dag i dag at deler av det musikalske repertoaret en har på Røros også finnes i Gudbrandsdalen, nedover Østerdalen, Gauldalen og over svenskegrensa. Hvor mange av de tilflyttende som spilte instrument før de kom til Røros, er vanskelig å si noe sikkert om, men Røros kobberverk begynte snart å utdanne egne musikere.

*"... Så følger Erik J. Skomager- eller Haugen- som var født på Røros i 1760. Han finnes titulert som "Musicus ved Røros Verk" og skal ha tjenestegjort som violinist ved de kondisjonertes selskaper. Det var Røros kobberverk som kostet på ham musikkutdannelse, men han skulle også være en dyktig polsspiller som titt og ofte spilte sammen med Jørgen P. Reitan (Stigers-Jørn) og Iver Christensen Kuraas (1789-1860)" (Nyhus; 1973:11)*

Det var som nevnt musikk for "de kondisjonerte" det var snakk om. Men på siden av denne musikken levde også arbeidernes musikk; folkemusikken. I Rørosdistriktet er

det polsen som først og fremst har vært dominerende i moderne tid, men også runddansmusikken er, og har vært sentral i distriktet. I tillegg skal det skal også ha blitt spilt halling. Blant annet finnes det en halling (omtalt som halling nummer 1) i noteboka etter Smed-Jens, eller Jens Jonsen Selboe (1804-1888), som var hans opprinnelige navn. Han skal ha vært en mye brukt dansespelemann for folket, i tillegg til å ha menuetter, engelskvalser etc. på repertoaret sitt. Sistnevnte var beregnet for tilstelninger og ball arranger av de forskjellige direktørene, eller noen av de andre kondisjonerte ved Røros kobberverk

Dersom en studerer notesamlingen i Bjørn Aksdals bok *"Spelemann og smed. Smed-Jens fra Røros og hans notebok"*, bekreftes dette.

Annar Gjelten (1934-2003) fra Brekken mente at det historisk sett er halling som er den eldste slåtteformen i Rørosdistriktet, men at den døde ut på 1890-tallet. Noe som kan være med å bekrefte dette er en reiseskildring fra 1799. Denne er forfattet av Engelskmannen Edward Daniel Clark:

*"Neste dag (søndag) var det en god del festing, for Bergmennene hadde fått sin månedslønn. Om kvelden hadde de en dansetilstelning som vi overvar. De norske folkedansene skiller seg fra den svenske. De Vanligste er halling og polsk. Vi fikk studere begge disse dansene på Røråås [...] Hallingen regnes som den eldste av de to dansene, og den danses ofte bare av menn. Noen ganger blir halling og polsk danset til samme melodi." (Clarke; 1977: 31)*

Et kjennetegn ved folkemusikken fra Røros, og polsen spesielt, er det rytmisk drivende og kraftfulle uttrykket. Mye av repertoaret går i en durtoneart. I følge boka "Pols I Rørostraktom" oppgir Sven Nyhus at bare 7,6 % av polsene i boka har innslag av moll. En skal likevel ikke se bort fra at flere av polsene kan ha hatt innslag av moll, men at dette var avhengig av utøveren. Jeg har for eksempel hørt andre vendingen på polsen "Leken hass Anders Flaten nr.2" blitt spilt konsekvent enten i dur eller moll, men også som en blanding hvor den spilles i dur første gang og i moll når den repeteres. Kan dette være et resultat av at de felespillere før hadde en eldre tonalitet hvor tersen lå et sted mellom dur og moll?

Den instrumentale folkemusikken i Røros-distriktet har i likhet med de fleste andre plasser i Norge, vært bruksmusikk, musikk spilt til dans. Den første navngitte spelemannen vi vet om er Jørgen Andersen Nordbrekken (1732-1819) fra Brekken.

Etter ham har det vært mange betydningsfulle tradisjonsbærere i Rørosområdet som alle har vært med på å farge musikken i området, og gjort den til det den er i dag.

Det er også viktig å tenke på at folkemusikken hele tiden er i kontinuerlig utvikling. Personlige tolkninger og variasjoner er noe av det som er med på å gjøre folkemusikken mer interessant i mine øyne og ører. Uten at jeg kan bevise dette, tror jeg at folkemusikere før i tiden var mer rundhåndet. I alle fall ikke så nøye på det som vi er i dag, når det kommer til regler, både skrevne og uskrevne. Dette mener jeg å kunne si på bakgrunn av at det må være en grunn til at vi har alle variasjonene som lever ved siden av hverandre den dag i dag. Selvsagt kan det også være praktiske årsaker til dette. Folk før i tiden hadde ikke opptaksutstyr som vi har i dag. Når de lærte slåtter av hverandre, gjerne flere slåtter på en og samme kveld, var det kanskje fort gjort at slåttene gikk litt i surr, og nye varianter oppstod. Det at det kun var et fåtall av folkemusikerne på den tiden som var notekyndige kan man også se på som en årsak til at vi i dag har flere former av samme slåtten.

## 2.2 Toraderen i Norge

Trekkspeillet kom til Norge midt på 1830-tallet. (Faukstad; 1978:27) Trekkspillet slo først rot blant overklassen i byene, men spredte seg etter hvert også til bygdene. Da kinoen kom, var det levende torader- og trekkspillmusikk i pausene når filmrullene skulle skiftes. (Faukstad; 1978:29) I Følge Faukstad kom ikke kromatiske, liketonige treraders trekkspill før rundt 1850<sup>8</sup>. Det vil si at fra ca 1830, da det diatoniske durspeillet, slik vi kjenner det i dag, så dagens lys, og 20 år frem i tid, var det denne typen som dominerte. Rundt 1860 ble det satt i gang serieproduksjon av trekkspill i tyskland. (Aksdal; Nyhus; 1993: 57) Dette førte til bedre tilgjengelighet og lavere priser, noe som gjorde at flere kunne gå til anskaffelse av instrumentet. I tillegg skal en ikke se bort i fra at trekkspill/torader ble sett som enklere å lære seg enn for eksempel fele (Aksdal; Nyhus; 1993: 59).

Rundt 1900 ble trekkspillene svært populære over hele landet. (Faukstad, 1978:27) Det ble arrangert konkurranser og store konserter i de store byene. Trekkspillere som

---

<sup>8</sup> I følge læreboken Trollstilt kommer ikke toraderne før rundt 1880: ”De første trekkspillene som kom var enradere. Men toraderne fulgte etter omkring 1880 og tok snart over mye av markedet.” (Aksdal; 1998:59) Om Aksdal mener at de kom til Norge 1880 eller om han mener at de ble satt i produksjon omkring 1880, kommer ikke frem. Likevel er det, årstallene tatt i betraktning, grunn til å anta at det er når toraderen kommer til Norge han mener.

Carl Jularbo og Gotthard Eriksen ble store stjerner, og ansett på som den tids popmusikere.

På 1970-tallet fikk toraderen en voldsom oppblomstring. Mye av dette har "Toradertrioen fra Hallingdal" æren for. De spilte mest runddansmusikk, men eksperimenterte også med slåttespill for orkester. Toradertrioen fra Hallingdal gav ut 5 LP-er som til sammen solgte ca 100 000 eksemplarer.

(<http://no.wikipedia.org/wiki/Toradertrioen>) Disse salgSTALLene kan dagens utøvere på torader, og av folkemusikk generelt, bare drømme om!

I 1987 skjedde det også noe som i senere tid har hatt stor betydning for toraderen og dens utvikling her til lands. Da begynte Willy Rustad å importere italienske toradere til Norge. I motsetning til de mest brukte toraderne (Hohner o.l.) hadde de italienske spillene registre i bass og diskant som gjorde det mulig å arrangere og spille slåtter på enn annen måte enn tidligere.

### 2.2.1 Toradersspillmenn i Rørosområdet

Jeg har tidligere nevnt Per Larsen Viken og Ola Kverneng som eksempler på toradersspillmenn fra Røros. Men det kan se ut til at det har vært enda større aktivitet av toradersspillmenn i distriktet rundt Røros. Fra John Ole Morken har jeg fått en liste med navngitte spillmenn fra Holtålen kommune der finnes 10 toradersspillmenn som er født før 1950. De første er født rundt 1890. I Tydalen fantes det en kar ved navn Mattias Evensen Østeng (1822-1912). Han var opprinnelig fra Ålen og spilte durspill. Etersom han er født allerede i 1822, kan det være naturlig å tenke seg at han er av de første i distriktet som tok i bruk durspillet. Også Anders Haugen forteller om folk som spilte durspill:

*"(...) Han (John Johnsen Saksgård) var ca 11 år yngre enn mig, men jeg visste at hans slekt var adskillig musikalsk, og dessuten hadde han allerede begynt å spille paa et lite trekkspill. En dag traff jeg John og spurte om han ikke heller skulde bruke fele. Det hadde han nok best lyst til... Den 19de november 1879 kom John med fele hit for første gang for å få undervisning. Han var min første elev." (Haugen; artikkelserie i Fjeld-Ljom 27.3.1925)*

Det er interessant å se at John J. Saksgård (1862-1901) så ut til å være kjent som trekkspiller allerede før 1879. Anders Haugen skriver at han spilte på et lite trekkspill, noe som kan tyde på at det er en-, to- eller kanskje til og med treader det er snakk om. Videre i sin artikkel beskriver Haugen at han også ble en svært god felespiller.

Også øst for Røros ser det ut til å ha vært personer som har traktert torader og trekkspill. Fra Brekken fortelles det:

*”Hitterdalen hadde den første trekkspillmann i hvert fall innen gamle Brekken kommunes grenser. Hans navn var John Pedersen Langen, født 1878 – død 1946. Han spilte mye for ungdommen i hjembygda og for øvrig i forsamlingshus her omkring. Fortjenesta var ved de fleste anledninger lik null, så det var ikke mye å slå seg opp på, men Jo-Persa som han ble kalt, var en trofast spillemann[...]Jon P Langen spilte på et toradig-durspill med sine myke toner og fremfor alt ikke til noen skade for ørene” (Møller; 1977:17)*

Det er tydelig at det på Røros og i distriktet rundt har vært brukt torader, men det er heller ikke tvil om at det er fela og trekkspillet som har vært mest brukt. Spesielt blomstret trekkspillmusikken i tiden rundt andre verdenskrig og fremover et par tiår, med nye og moderne danseformer som kom fra kontinentet. Det være seg foxtrot, swing, tango og så videre. Det var datidens popmusikk. Dette ble tydeliggjort da jeg arbeidet som sivilarbeider ved Folkemusikkarkivet for Rørosområdet. En av arbeidsoppgavene våre var å samle inn, kopiere og registrere gamle spolebånd. Flere personer på Røros hadde gått til innkjøp av spolebåndopptakere merket Tandberg etc. på begynnelsen av 50-tallet og brukte disse flittig. Mange satt ved radioapparatene og tok opp radioprogrammer, men mange hadde dem også med på fester og lignende. Melodier som ”Det står en grønsmalt benk i hagen”, viser fra musikal og revyer var standard på de fleste spolebåndene vi fikk inn. Besetningen bestod ofte av en vokalist, gitar, bass, trommer og et eller flere trekkspill. På denne tiden lå fela delvis nede for telling og så på Røros. Annar Gjeltten fortalte meg at da det var kappleik på Røros på 50-tallet, gikk han store omveier for å komme seg til og fra arenaene. Han ville ikke gå gjennom gatene på Røros og bli sett med felekasse, fordi det var ”flaut” å spille fele på den tiden.

### 2.2.2 Torader på kappleik

Siden Landsfestivalen<sup>9</sup> ble dannet i 1986 har runddansmusikk på durspill hatt sin egen arena. Men det var ikke før under Landskappleiken i 2005 at slåttespill på durspill også fikk sin plass i en nasjonal kappleikssammenheng. I reglementet for durspill-klassen på landskappleiken står det:

*”Tevlingsnummer på kappleik er dei eldste song-, spel-, og danseformene det er tradisjon for i kvart distrikt. I spel deltek utøvarane med 2 slåttar. Utøvarane*

---

<sup>9</sup> Landsfestivalen ble opprettet for å sette fokus på runddansmusikk/gammeldansmusikk, i motsetning til Landskappleiken som har fokus på slåttespill.



*skal leggje vinn på å syne rikdomen i slåttetilfanget og bør spele slåttar i ulik taktart eller med ulik karakter.”*  
(<http://www.folkemusikk.no/content/view/172/232/>)

Dersom en skal følge dette reglementet til punkt og prikke, vil det i praksis bety at det kun er toraderspillere fra Hallingdal og til dels Gudbrandsdalen og Valdres som kan delta i tevlingen, da disse er de eneste som har belegg for å hevde at det har vært tradisjon for slåttespill på torader. Dette ser heldigvis ikke ut til å stoppe utøvere fra andre distrikter fra å stille opp.

I skillet mellom Landskappleiken og Landsfestivalen er det interessant at Rørospols er en av få slåttetyper du kan stille opp med på begge arenaene. Dette er interessant fordi det på Landsfestivalen er primært runddansmusikk som skal spilles, mens på Landskappleiken er det slåttemusikk. I reglementet til Landsfestivalen står det:

*”Tevlingsnummer på Landsfestivalen i gammaldans-musikk er dei eldste formene for gammaldans-musikk det er tradisjon for i kvart distrikt. Det er t.d. vals, reinlendar, ulike polkatypar og masurka samt **bygdedansen pols der den har tradisjon som gammaldansmusikk**”*  
(<http://www.folkemusikk.no/content/view/405/301/>)

Rørospolsen blir altså definert både som runddansmusikk og bygdedansmusikk av miljøet selv. Hva som avgjør om en oppfatter en pols som gammeldansmusikk/ runddansmusikk eller bygdedansmusikk/slåttemusikk vil jeg komme tilbake til i kapittel 5: Stiler og stiltrekk innen Rørospolsmusikken

## 2.3 Tradisjonsbegrepet

Siden det ikke har vært noen tradisjon for å spille pols på torader, vil jeg kort gjøre rede for ulike perspektiver omkring tradisjonsbegrepet. Når en debatterer prosesser knyttet til utvikling og overføring av en tradisjon er det etter mitt syn svært viktig å være seg bevisst kompleksiteten som ligger i tradisjonsbegrepet. Dette er ikke et forsøk på å legitimere min egen posisjon i en tradisjon, men jeg ser det som et hensiktsmessig tema å nevne i forhold til min oppgave.

Selve ordet tradisjon kommer fra det latinske ordet *traditio* som betyr å overlevere. En vanlig tolking av tradisjon er vane. Begrepet blir gjerne brukt i sammenhenger der noe gjentas regelmessig. Et eksempel på dette kan være at en går i kirken på julaften år etter år. Fordi dette gjentas gang på gang ser mange på denne handlingen som en tradisjon. Bevissthetsnivået hos den enkelte vil variere. Noen legitimerer sin

deltakelse fullt og helt ut fra at det er tradisjon, mens andre først og fremst deltar ut fra religiøse overbevisninger. Sistnevnte kan likevel se handlingen som tradisjon, selv om tradisjonen i seg selv ikke er avgjørende for deres deltakelse. Andre definisjoner på tradisjon kan være:

- At en fokuserer på selve tradiseringsprosessen: *Overlevering fra en generasjon til en annen av informasjon, trosforestillinger og vaner*. Muntlig, - eller gjennom eksempel uten skriftlige instruksjoner.
- At en har fokus på det traderede innholdet: Et *nedarvet tanke- eller handlingsmønster*, en konvensjon som forbindes med et individ, en gruppe eller en periode.
- At en legger vekt på kontinuiteten i prosessen: Kulturell *kontinuitet* i sosiale holdninger og institusjoner. (Lande; 2007)

Dette er et svært debattert tema, og en finner flere ulike definisjoner på tradisjon. Siden tradisjonsteoretikerne ikke er enige om en klar definisjon av begrepet er det heller ikke absolutt.

I hvilken grad handler så det å spille i en tradisjon om hvilket instrument man spiller, og i hvilken grad handler det om å holde seg innenfor visse rammer som sammenfaller med de musikalske/stilistiske særtrekk som kjennetegner den aktuelle tradisjonen?

Mats Edèn, den første riksspellmannen på durspill i Sverige, var en foregangsmann i sitt land på å fremme durspillet og ta det inn i en ny folkemusikalsk sammenheng.

*"The next summer, in June of 1979, I competed for the Zornmärket (Zorn Medal). Leif (Stinnerbom) encouraged me to play my melodeon in the competition. My hope was to take the silver medal and win the title of riksspelman ("musician of the realm"). There was one problem: the accordion and melodeon, while not forbidden, were not well respected by Zorn committee. The fiddle, nyckelharpa and other old instruments were OK, but not this hero of the new industrial era. So there had never been an accordionist who had won the silver medal, although a few had tried. Barge Zetterwall, a gifted accordion player (two-row) from the north of Sweden had failed earlier, perhaps because they considered his music (mostly polkas and mazurkas) to be too "modern." (<http://www.rootsworld.com/freereed/eden.html> 04.02.09)*

I forbindelse med Edèns oppspilling til Zorn-medaljen oppstod det en diskusjon rundt temaet med instrumenter kontra stilfølelse. Argumentet som gikk seirende ut av

diskusjonen var at det ikke var avgjørende hvilket instrument musikken ble utført på, men hvordan musikken ble spilt og at den folkemusikalske opplevelsen skulle stå i fokus uansett instrument. Vappersta Lasse (Gunnar Larsson), spilte opp for Zornmerket allerede i 1973, men i stedet for å få Zornmerket for sin spilling ble han tildelt Zornplaketten for hans

*(...)stora kulturella insats genom att samla och bevara den äldsta dragspelstraditionen" (Ramsten; 1992:60)*

Et av jurymedlemmene uttalte seg i radio i 1983 og sammenlignet Vappersta Lasses oppspilling i 1973 med Mats Edèns oppspilling i 1979:

*"han spelade inte folkmusik som jag bedömde det. Jag skulle aldrig ha kunnat tänka mig att tilldela honom ett riksspelmansmärke i silver".(om vappersta lasse)"*

*"kunde man förmedla hans sätt att spela låtarna som han hade från norra Mangskog till många av de fiolinister som spelade upp – hans sätt att spela – skulle jag vara väldigt glad. --- Han gjorde det på ett sätt som gjorde oss helt övertygade om att här var dags att göra någonting åt det." (om Mats Edèn)*

*Juryn kan altså tänka sig att bli mindre restriktiv när det gäller instrumentval. Men i bedömmningen av instrument som dragspel och munspel utgår man från det spelsätt och den repertoar som traditionellt och idiomatisk är knuten till fiolen" (Ramsten; 1992:artikkel 3: 60)*

Det jeg leser utav dette, er at så lenge en kan forholde seg til de stilistiske rammene som gjør seg rådende innefor en gitt tradisjon, spiller det ingen rolle hvilket instrument musikken blir spilt på, men at den musikalske helheten skal stå i fokus.

Denne saken har to sider. På den ene siden har en det som oppigjennom tiden har blitt sett på som akseptabelt å spille på et instrument, altså et visst repertoar og spillestil som de respektive instrumentene er knyttet til. På den andre siden har en hva som faktisk er mulig å spille på et instrument. Det er ikke alltid at nyskaping og nytenking innenfor en tradisjon blir tatt like godt imot. Derfor synes jeg juryens utsagn i Ramstens artikkel er riktig og meningsfull. Jeg vil i mitt arbeide forholde meg til dette tankesettet. Det virker meningsløst for meg å diskutere musikk ut fra et instrument, hvis stilfølelse, stilsikkerhet og stilkjennskap skal komme i andre rekke.

## 2.4 Begrepsavklaring

For å tydeliggjøre min egen begrepsbruk vil jeg gjøre rede for hva jeg mener med de ulike begrepene. To begreper som står sentralt i denne oppgaven er "Pols i slåttstil"

og "Pols i runddansspillestil": Siden ordet runddans viser til dansen, har jeg valgt å legge til ordet spillestil på slutten for å vise at det er musikken det er snakk om. Ordet slått blir brukt om musikk, derfor kaller jeg det slåttstil. Jeg benytter disse begrepene for å presisere og synliggjøre at det finnes to ulike måter å fremføre pols på:

1) En spillestil som sammenfaller med hvordan runddansmusikk vanligvis blir spilt.

2) En spillestil som sammenfaller med hvordan slåttemusikk vanligvis blir utført på.

(Med rundans og runddansmusikk mener jeg her musikk influert av europeisk dansemusikk som kom på midten av 1800-tallet, herunder; Vals, reinlender, polka og masurka. Dette er etter min oppfatning det samme som faller under betegnelsen gammeldans. Med runddansspillestil mener jeg en spillestil som har klare referanser til denne genren. Med slåttemusikk mener jeg gangar- og springar typene, de som også faller inn under begrepet bygdedans. Denne musikken har vokst frem i takt med den utviklingen av den solistiske fele- og hardingfeletradisjonen.

## 2.5 Avgrensing

Hovedfokuset mitt ligger i polsmusikken, og som følge av dette vil jeg i mindre grad fokusere på runddansmusikken fra Rørosområdet. Det vil likevel være naturlig å skrive noe om runddansmusikken når jeg skriver om polsen. Dette fordi noen polser kan regnes som både slåttemusikk og runddansmusikk.<sup>10</sup> Selv om jeg først og fremst konsentrerer meg om pols i slåttstil finner jeg det naturlig å omtale pols i runddansspillestil under kapitlet om spillestil.

I min utøving vil jeg konsentrere meg utelukkende om pols i slåttstil.

Jeg vil i liten grad skrive om andre tradisjonsområder, kun når det er naturlig med en historisk vinkling om utbredelsen av toraderen. 5 Raders trekkspill (liketonig og pianotangenter inkludert) vil bli inkludert dersom det er hendelser som berører alt fra 1-5 rader.

Jeg har valgt å plukke polsene fra fele. Jeg kunne også ha valgt å finne polser etter opptak med folk som traller polsene, såkalte polstrallere/polstrallersker, noe som var mer vanlig før. Med denne måten ville jeg kanskje oppnådd andre resultater enn hva jeg nå gjør, når jeg bruker fela som mal. Blant annet ville utgangspunktet være en "renere" melodi. Med det mener jeg ikke at felespillerne spiller surt, men at en som

---

<sup>10</sup> Mer om dette under kapittel 4

traller vil ha en naturlig begrensning i forhold til flerstemthet. Da ville jeg ikke vært nødt till å ta hensyn til harmonier som for eksempel oppstår når felespilleren spiller på flere strenger samtidig og bruker dobbeltgrep. Selvsagt kan jeg velge å se bort i fra harmonier som ligger i fela når jeg arrangerer polsene. Det kan også oppstå harmonier på fela som jeg ikke kan spille på min torader, men jeg vil i størst mulig grad prøve å tilpasse meg felas klanger og harmonier i denne oppgaven. I tillegg vil jeg i flere av polsene bruke flere akkorder enn de normalt gjør på fela. Siden polsen har utviklet seg i tråd med felas egenskaper og premisser, og det jeg har kalt polsens grunnprinsipper kan knyttes opp til dette, har jeg valgt å konsentrere meg om å overføre polsene fra fele.

Polsene som er med i mitt utvalg har jeg hovedsakelig valgt ut etter tre kriterier:

- 1) Det skal være polser som er bygd opp forskjellig både når det gjelder det formmessige, tonale, melodiske og rytmiske
- 2) Utvalget skal berøre ulike felestiller som er brukt på Røros.
- 3) Det skal være polser som jeg selv liker godt på fele.

Jeg har valgt meg ut 10 polser. Jeg kunne ha valgt færre polser og gått dypere inn i hver enkelt pols, men da ville jeg ikke vært i stand til å vise samme bredden i polsmusikken jeg er ute etter.

## 2.6 Sosial status

I spørsmålet rundt overføringsprosessen av et repertoar fra et instrument over til et annet instrument, synes jeg det kan være interessant med en diskusjon rundt den sosiale statusen til et instrument som skifter repertoar.

Det er ingen overdrivelse å hevde at toraderen har blitt, og i visse tilfeller den dag i dag blir sett på som et «lavstatusinstrument.» I motsetning til fele og kanskje spesielt hardingfele, som av noen, og i mange sammenhenger blir betraktet som et høystatus instrument i egenskap av å være nasjonalinstrumentet. Flere av sitatene som følger i dette kapitlet vil bekrefte dette.

Etter at trekkspillene kom til landet midt på 1830-tallet ble det etter hvert i mange tradisjonsområder en kamp mellom (harding)fele og trekkspill/torader. Tov Flatin,

som var den første formannen i Numedal spel- og dansarlag skrev i boka "Friske låtta og lette steg - Lags- og kappleikssoge for Numedal Spel- og Dansarlag 1911-1983":

*"Når det gjeld arbeidsplanen for laget, må ein fysst og framst tenkje på å døyve på den store makti som trekkspølet hev fenge i leik og lag i bygdene her, og setja seg som mål å drive det ut att or dalen og dit det kom ifrå." (Red: Bratås, Bjarne; Heimdal, Sverre; Olsen, Arne; Strømmen, Ragnvald: 1983:8)*

I en senere brevveksling med Arne Bjørndal fra 1934 får Tov Flatin svar fra Arne Bjørndal når det gjelder tanken om at hardingfeler i samspel kan være en god ide. Bjørndal skriver da blant annet:

*" Samspelet vil verta til musikalsk framvokster for felespelet på bygdene ... Og det vesentlegaste: det vil kunna halda dragspølet burte, ... denne snikdreparen som hev vorte den største faren for norsk nasjonal musikk-kultur." (Ibid:12)*

Kampen mellom toraderen og fela har opp igjennom årene satt sine spor. Midt på 1800-tallet skylte en religiøs vekkelsesbølge over landet. Fela ble da sett på som et syndig instrument, eller i ytterste konsekvens instrumentet til «Styggen sjøl». Dette gjorde at mange felespillere så seg nødt til å legge bort fela. Noen steder i landet fortelles det også om at feler ble kastet på bålet. Trekkspillet ble ikke sett på som like syndig som fela og felemusikken. Dette kan ha vært en årsak til at trekkspillet tok over noe av den plassen fela tradisjonelt sett hadde hatt i samfunnet. Det var også andre faktorer som kan ha gjort at trekkspillene spredte seg raskt: På grunn av serieproduksjon og økt konkurranse gikk prisene på trekkspill ned og i tillegg var det nok slik at trekkspillene ble assosiert med den nye runddanstypen som raskt ble populær (Aksdal; Nyhus 1993: 57-58). Alle disse faktorene til sammen, gjorde sitt til at fela kanskje kunne komme i skyggen av trekkspillene noen steder. Atter andre steder, for eksempel i Hallingdal, levde instrumentene side om side.

Ettersom at ungdomshusene og andre forsamlingshus ble større, ble det også viktig å ha instrumenter med nok lydvolumentil å bære lyden ut til hele lokalet. Trekkspillet har i utgangspunktet mer lydvolument enn fela, og også her måtte fela vike plassen. Med trekkspillet kom også andre musikksjangre inn på festlokalene. Runddansmusikken, men også melodyper og danser som Tango, Foxtrot og ikke minst swing/rock og annen musikk fra kontinentet ble svært populære. (Aksdal; Nyhus 1993:128)

Innen de etablerte feletradisjonene har det vokst frem lokale stilrammer som knytter seg til ulike funksjonelle og estetiske kvaliteter som at musikken skal fungere til de lokale danseformene. (Johansson: 2007a) I motsetning til felemusikken var det i mindre grad innarbeidete regler for hva som var «rett og galt» når trekkspillene kom i bruk på bygdene. Fela var et instrument som, da trekkspillene kom, allerede hadde vært i bruk i Norge i rundt 200 år. Men med trekkspillet kunne man starte med "blanke ark" og skape noe nytt selv.

Det har vært kniving mellom felemiljøet på den ene side, og trekkspillmiljøet på den andre siden. Det er mange faktorer som er med på å avgjøre om du liker et instrument eller ikke. Det kan være repertoaret instrumentet knyttes til, hvor godt utøveren behersker instrumentet, miljøet instrumentet lever i, selve lyden instrumentet lager, osv. Ved mange av disse faktorene er det lett å generalisere, selv om en kanskje ikke har all verdens bakgrunn for å uttale seg. Jeg tror at en dårlig opplevelse med et instrument, en utøver eller en sjanger kan være avgjørende for dine oppfatninger i fremtiden.

Hva skjer da så når en bytter ut det vanlige repertoaret på et instrument med et repertoar assosiert med et annet instrument? Her mener jeg at både kulturelle (rollen som toraderen har blitt tilskrevet i musikkulturen), musikalske og tekniske/idiomatiske aspekter spiller inn. Jeg tror at det i uansett sjanger og musikk-kultur vil være delte og tidvis sterke meninger når noe nytt/eksperimentelt kommer inn og rokker ved "det gamle" og "autentiske." Noe av det jeg synes er mest interessant i den forbindelse er at det ikke alltid er de tradisjonelt mest konservative som griner på nesen. For min del har jeg en fot i to forskjellige leire; toradermiljøet/runddansspill og felemiljøet/slåttespill. Min opplevelse har vært at de mest konservative innen toradermiljøet har ristet litt på hodet når jeg spiller slåttemusikk på torader, mens de mest konservative innen felemiljøet har vært langt mer positiv, selv om jeg kanskje ikke engang spiller "riktig" i deres øyne. Dette er satt veldig på spissen, og selvfølgelig er dette svært individuelt, men tendensen jeg og flere andre toraderspillere<sup>11</sup> jeg har snakket med som selv spiller slåttemusikk på torader, er av den oppfatning at det er toradermiljøet selv som er mest negativt innstilt til et annet repertoar på instrumentet. Det er stort sett der jeg har fått høre at «det ikke går an å

---

<sup>11</sup> To av disse er Håvard Ims og Tom Willy Rustad

spille pols på torader.» Noen argumenter om hvorfor dette ikke er mulig har jeg ikke hørt. Kan hende de har fått høre det fra andre at dette ikke er mulig og derfor latt det være med det?

Jeg har også fått høre det fra felemiljøet. De fleste gangene er det sagt med en spøkefull undertone, men det finnes også de som er mer fanatiske. Uttrykk som «det er rart hva du klarer å få til med dette katteskrammelet», med hentydning til instrumentet, sier mye om hvilke fordommer som skjuler seg. Disse fordommene kan bygge på opplevelser med torader en før har hatt. Da tror jeg i mange tilfeller at det ikke er selve lyden i instrumentet det handler om, men heller repertoar og teknisk kvalitet på utøvere en før har hørt som er avgjørende for den oppfatningen.

Også media er «flinke» til å være med på å opprettholde fordommer. Mitt instrument er ikke noe unntak i forhold til dette. Det kan virke som om at, spesielt tv som medium, er mer opptatt av det som skjer rundt et instrument, enn av musikken eller instrumentet selv. Sist gang jeg så torader på tv var det en toradergruppe med en gjeng med aldrende menn som var på busstur. Den tekniske og musikalske kvaliteten på spillingen var så som så, men det som ble fokusert på var alt sirkuset rundt, med drikking, tullprat og andre ablegøyer. - Alt skulle være veldig «koselig». Koselige folk, koselig musikk osv. Dette mener jeg er negativt for instrumentets omdømme. Folk som ikke er kjent innenfor folkemusikkmiljøet vil da, tror jeg, få et snevert bilde av hvordan musikken er. De vil bare få se en veldig liten del av hva som egentlig skjer innen folkemusikkmiljøet generelt, og kanskje trekkspillmiljøet spesielt.

Et sitat fra Tydalsboka viser hvilket syn noen hadde på trekkspillet og trekkspillmusikken kontra fele og felemusikken:

*”Den fjerde felespiller av stort format lever den dag i dag og heter Ola P. Stuggudal. Han trakterer fela som en virtuos og har skapt mye glede i bygda med sin musikk. Vi må heller ikke glemme Mattis. Han var fra Østeng i Ålen og gift i Tydal. Bodde lenge ved Patrusvollen i Stuedal. Det var trekkspillet som var hans instrument, og med dette reiste han bygda rundt og spilte på fester. Sjelve musikken var nok ikke særlig opphøyet kunst, men Mattis med trekkspillet skapte liv og lystighet i ungdomsflokkene.” (Gullikstad; 1972:256)*

Noe av det verste jeg hører er nettopp dette at folk synes at toradermusikk er ”koselig” og ikke minst ”livat”. Etter min oppfatning er dette med på å undergrave hele musikken til instrumentet. Det går da, i mine øyne, fra å være et instrument en utøver har lagt ned ufattelig mange øvingstimer på for å beherske, til å bli et ”leketøy”, og en



faktor som bare har som mål å skape hygge og god stemning. En skal naturligvis ikke undervurdere betydningen av disse faktorene, men jeg synes at alle instrumenter fortjener en respekt utover dette. Annette Thorsheim beskriver akkurat dette i sin masteroppgave; "Slåttar i tradisjon etter Karl Øvretveit." Overføring fra hardingfele til torader:

*"(...) Paradoksalt nok byrja eg å spela bygdedansar frå Hedmark før eg øverførte slåttar frå mitt eige heimområde. Det seier noko om kor skilt trekkspelarene og "feleverda" var der. Eg opplevde det som vanntette skilje,- det var aldri aktuelt å spela den musikken eg høyrde i spelemannslaget for meg, og eg hadde aldri høyrte om andre som gjorde det heller. Trekkspellet var sett på som primitivt og annanrangs. Spelemannslaget var "fint", og hadde oppvisningar med dansarar, medan trekkspelarene og toraderspelarane stod for "rølp" i festleg lag." (Thorsheim 07:03)*

I mine øyne er det ikke bare den tekniske kvaliteten på utøveren, repertoar eller hvilket instrument en musiker spiller på som avgjør om jeg liker musikken til han/henne eller ikke. Å bedømme en utøver etter hvor god teknisk utøveren er på instrumentet er for så vidt greit, men som musiker er det mye mer enn teknikk, instrument og repertoar det er snakk om. Det handler om musikerens evne til å utøve og formidle musikken. Dette kan oppleves forskjellig fra en publikummer til en annen. En publikummers oppfatning av en konsert kan være den rake motsetningen til en annen av publikummerne som var på samme konserten. Det kan også være slik at den musikalske ferdigheten til en utøver er så høy at en ikke greier å henge med, og dermed ikke får den opplevelsen av musikken kanskje utøveren vil at en skal få. Jeg tror at jo høyere musikalsk ferdighet den enkelte musiker innehar, og evne til å formidle dette, jo mindre betyr egentlig hvilket instrument og repertoar utøveren spiller.

### **3 Tidligere arbeid innen feltet**

Det er skrevet noen avhandlinger som omhandler toraderen og dens musikk.

Anette Thorsheims masteroppgave fra 2007: «Slåttar i tradisjon etter Karl Øvretveit. Overføring av Slåttar frå hardingfele til torader» er en oppgave som inneholder noe av den samme tematikken som min oppgave bygger på. Hovedforskjellen er at Thorsheim bruker hardingfelemusikken som utgangspunkt, i tillegg til at hun har hovedvekt på slåtter etter èn spellmann. Videre fokuserer Thorsheim på idiomatikk i

forholdet torader/hardingfele og kommer frem til at de to instrumentene så ulike fysisk at man i noen tilfeller må inngå kompromiss.

Jon Faukstads «Ein-radaren i norsk folkemusikk» (1978) er en bok som omhandler toraderens historie, konstruksjon og bruk i Norge. Når det gjelder slåttespill på en- og torader begrenser han det til Hallingdal- og Gudbrandsdalsslåtter. Han har også hovedvekt på enraderslåtter,

Tom Willy Rustad har også skrevet om durspill i sin hovedfagsoppgave "Slåttespill på enrader" (1995) hvor han tar for seg eldre spellmenn som spiller/spilte slåttespill på en- og torader. Han oppgir ca. 70 eldre spellmenn som hadde bygdedans på sitt repertoar. Han mener at innsamlernes innsamlinger gjenspeiler deres syn på trekkspill/en- og torader, og at det har vært spilt mer bygdedans på en- og torader rundt om i landet enn det som før har blitt dokumentert.

Når det gjelder skriftlig materiale som går spesifikt på pols, har Sven Nyhus skrevet boka "Pols i Rørostraktom". Der tar han for seg de mest innflytelsesrike spellmennene oppigjennom<sup>12</sup>, polshistorien og de viktigste aspektene i polsspill som rytme, form og spillestil. I tillegg har han transkribert en mengde polser.

Også Eva Hov har skrevet om pols i sin oppgave "Når gammelkaran sett danseran på prøve. Om tvetydig takt i polsspel i Rørosområdet", tar hun for seg polsen generelt, men legger særlig vekt på rytmen.

I tillegg er det skrevet flere avhandlinger og bøker om overføring av musikk fra et instrument til et annet. For eksempel har Tellef Kvifte skrevet om å spille hardingfeleslåtter på blåseinstrumenter i "Slåttespill for blåsere. Praktisk innføring i instrumental norsk folkemusikk for blåsere med utgangspunkt i hardingfelemusikken". Øystein Sandbukt har skrevet om slåttespill på gitar i masterprosjektet "improvisasjon i tradisjon". Idiomatikk og hvordan en skal beholde de folkemusikalske stiltrekkene i en overføringsprosess, ser ut til å være sentralt i litteraturen og prosjekt som er gjort.

Derimot er det ikke, så vidt meg bekjent, forsket på hvordan en kan utøve Rørospols på andre instrument enn fele. Jeg har inntrykk av at Rørospolsen, både som musikk og dans, er svært populær, ikke bare på Røros, men og i resten av landet. Selv har jeg mer spilling utenfor polsens hjemområde enn jeg har på og rundt Røros. Dette at

---

<sup>12</sup> Frem til 1973 da boken kom ut.

mange også utenfor Røros grenser utøver og setter pris på polsen, gjør at den er veldig anvendelig for oss som utøver denne musikken.

## 4 Stiler og stiltrekk innen Rørospolsmusikken

### 4.1 Slåttetyper og spillestil

Det blir ikke helt riktig å snakke om kun en felles spillestil for Røros-området. Blant spellmennene og spellkvinnene er det slik jeg ser det i dag, mange ulike spillestiler. Medlemmer av Glåmos spellmannslag heller, slik jeg ser det, mot en mer felles stil enn for eksempel medlemmer av Brekken spellmannslag gjør. Grunnen til dette kan være at de på Glåmos kanskje har hatt færre forbilder på samme tid enn det brekkingene har hatt. I etterkrigstiden har det på Glåmos først og fremst vært Nyhus-slekta med Peder Nyhus i spissen som har satt sitt preg på det vi kan kalle Glåmos-tradisjonen. Det har selvfølgelig også vært andre, men om en ser til Brekken, er det etter min oppfatning flere som har satt større preg på tradisjonen. Dette har gjort sitt til at ikke alle medlemmene i Brekken spellmannslag har de samme formene på de enkelte polsene. Dette kan igjen ha sammenheng med at det er lengre avstander og flere bygder som samles inn under Brekken spellmannslag enn det er i Glåmos spellmannslag.

#### 4.1.1 Kategorisering av polsmaterialet. Vanlig pols og gammelpols

Polsmaterialet kan deles inn i ulike kategorier med utgangspunkt i alder, formoppbygging, tonal og harmonisk oppbygging. En vanlig måte å kategorisere materialet på er å skille mellom gammelpols og vanlig pols. Gammelpols har ikke nødvendigvis med alder å gjøre, selv nykomponerte polser kan lages i gammelpolsstil. Gammelpolsene begynner ofte med en pause på en 8.del eller 4.del i første takt. I tillegg er gammelpolsene bygd opp mer modalt tonalt sett enn de vanlige polsene, og det er også her en kan finne avvik i den "todelte viseformen" (Hov; 1994:42) når det gjelder formoppbygging (se kap. 4.2.1). I figurene under har jeg prøvd å vise forskjeller mellom vanlig pols og gammelpols. Både når det gjelder det som er typebestemt, men og hva som bestemmes av spillestil.

<b>GAMMELPOLS</b>	<b>VANLIG POLS</b>
-------------------	--------------------

Kan avvike fra mønstret med 4+4+4+4 takter (formoppbygging, slåttetype))	Standardisert 4+4+4+4 takter (formoppbygging, slåttetype)
Kan inneholde innsalg med "gammel tonalitet", kvarttoner etc. (tonalitet, spillestil), selv om ikke dette er veldig vanlig i dag	Spilles tilnærmet temperert (tonalitet, spillestil)
Modalt oppbygd (tonal oppbygging), noe som gjør harmonisering mer utfordrende	Gjerne bygd opp harmonisk (tonal oppbygging, slåttetype), som gjør at en lettere kan følge en funksjonsharmonisk tankegang med bruk av tonika-, subdominant-, og dominantakkorder.
Kan bli spilt asymmetrisk. Lengden på taktslagene følger gjerne frasene og motivene. Ikke et takt-for-takt mønster (rytme, spillestil) (Johansson 2007b:6)	Spilles som regel symmetrisk med like lange taktslag i hver takt (rytme, spillestil)
Kan bli spilt med en 4.dels- eller 8.dels pause i starten (spillestil)	Starter rett på, eller en opptakt til første taktslag (spillestil/form)
Individuelle, Ikke-standardiserte buestrøk	"pols-strøk" Standardiserte buestrøk Hver takt er oppdelt i fire strøk ( :ned-opp-ned-opp: ) <sup>13</sup>
Variasjon og improvisasjon er elementer som står sterkt i solotradisjonen	Variasjon og improvisasjon er lite brukt.

Summen av disse elementene er det som avgjør om jeg vil putte den enkelte pols inn i den ene eller andre boksen. Men det er også viktig å huske på at grensen mellom disse to er flytende, og det er veldig vanskelig å si noe bastant.

<b>Forskjeller i egenskap av slåttetype</b>	
<b>Gammelpols</b>	<b>Vanlig pols</b>
Mer innsalg av modal oppbygging	Harmonisk oppbygging (tonalt)



<sup>13</sup> En typisk takt kan se slik ut:

(tonalt)	
Ikke alltid symmetrisk oppbygging i antall takter pr. motiv (formoppbygging)	Symmetrisk oppbygging med 4+4+4+4 takter i en gjennomkjøring (todelt viseform)

Som en ser av skjemaet er det mange av elementene som har direkte med spillestil å gjøre. Derfor kan det, stilmessig sett, være like relevant å skille mellom to ulike spillestiler. Jeg har valgt å kalle de to forskjellige spillestilene "pols spilt i slåttstil", og "pols spilt i runddansspillestil".

<b>Forskjeller i egenskap av <i>spillestil</i></b>	
<b>POLS SPILT I SLÅTTESTIL</b>	<b>POLS SPILT I RUNDDANSSPILLESTIL</b>
Rytmisk: Kan bli spilt asymmetrisk, starter også ofte med en 4.del- eller 8.dels pause i starten.	Rytmisk: spilles symmetrisk, polsen begynner med en opptakt, eller rett på første taktsalg
Individuelle og variable buestrøk	Polstrøk: Standardiserte buestrøk
Tonalitet: Kan inneholde "gammel tonalitet"	Tonalitet: følger en moderne, diatonisk skala
Variasjon i melodi og rytme kan forekomme	Variasjoner er sjeldent brukt

Hvis en sammenlikner disse skjemaene, ser en at det i grunnen bare er formoppbyggingen og den tonale oppbyggingen som er bestemt på forhånd, resten er det spellmannen selv og spillestil som avgjør. Det er flytende grenser mellom disse kategoriene, og det er viktig å påpeke at klassifiseringen av repertoaret bare delvis sammenfaller med forskjellene mellom ulike spillestiler. Derfor kan det i mange tilfeller være vanskelig å skille mellom repertoar og spillestil. (Johansson 2003)

For å oppsummere kort, kan en si at pols i runddansspillestil er polser som blir spilt med en spillestil som sammenfaller med de stiltrekk en finner igjen innen runddansmusikken. Pols i slåttstil kjennetegnes ved de stilistiske trekkene som har vokst frem innen dyrkingen av de solistiske tradisjonene innenn fele og hardingfelespill. Pols spilt i runddansspillestil er mer standardisert, mens pols spilt i slåttstil har større individuelle friheter i forhold til perioder og rytmiske strukturer.

#### 4.1.2 Runddansspillestil eller slåttetil? Slåttetype eller Spillestil?

Noen vil hevde at det finnes to grupperinger innen toradermiljøet: Utøvere av bygdedansmusikk og utøvere av runddansmusikk. Selv om en kan snakke om to grupperinger innen toradermusikk, betyr selvsagt ikke dette at det ene utelukker det andre. En som har repertoar og spillestil med hovedvekt på runddans kan utmerket godt være en god utøver av slåttespill og omvendt. Men slik jeg ser det, virker det som de fleste utøvere i hovedsak velger en retning. Jeg vil på ingen måte påstå at det ene er bedre enn det andre. Begge retninger har sine egne kvaliteter. Etter mitt syn er det likevel viktig å være seg bevisst denne todelingen innen toradermiljøet.

Samtidig med at en har delingen mellom runddans/slåttespill på torader, har man også en annen spillestil, uavhengig av meloditype. Innunder denne spillestilen kommer elever av Tom Willy Rustad som i mine øyne er den mest innflytelsesrike utøver og pedagog innenfor toradermusikk i Norge. Med spillestil her mener jeg en måte å spille torader på, som i mange tilfeller bryter med den tradisjonelle spillestilen på torader, både når det gjelder runddansspillrepertoaret, men og slåtterepertoaret. Denne spillestilen går ut på å bruke bassen mer som et supplement til melodien. Bassen får da ikke den komp-funksjonen den vanligvis er tillagt (Se: "Basshånda" kap. 7.2).

#### 4.2 Formmessige, tonale og rytmiske egenskaper i Rørospolsmusiken

For å få en bedre forståelse for hva det er som gjør at en pols låter som en pols, finner jeg det fornuftig med en gjennomgang av formsessige, tonale og rytmiske egenskaper i Rørospolsmusikken.

##### 4.2.1 Formoppbygging

Den vanlige rørospolsen er stort sett bygd av motiv på  $|4+4|+|4+4|$  takter. Dette kalles regelmessig toveksform og er den mest utbredte formen i flatfeledistriktene, i motsetning til i hardingfeledistriktene der det er mest vanlig med småmotivsform. (Hov 1994:42) I løpet av en gjennomkjøring er det vanlig å spille hele leken 2-3 ganger.

I litteraturen rundt formoppbygging og formanalyse er det vanlig å tildele hvert enkelt motiv en bokstav. Det første motivet får da gjerne boksaven A. Etter at A har blitt spilt en gang kommer gjerne den samme A en gang til. Hvis den ikke er helt lik, men har klare forbindelser til A, får den gjerne benevnelsen A<sup>1</sup>. Neste motiv, som ikke har

slektskap til A, får da bokstaven B osv. En typisk symmetrisk oppbygd pols i todelt viseform kan da se slik ut: |:A+A<sup>1</sup>:| +|: B+B<sup>1</sup>:| Når skal det være sagt er det også en mengde polser som ikke passer inn i dette systemet, men som har klare avvik i forhold til lengre og/eller kortere motiver. En inngående formanalyse av hele polsrepertoaret vil være for omfattende å ta for seg her i denne oppgaven, men jeg vil se nærmere på formen i de polsene jeg har valgt ut.

Hov kaller den vanligste formoppbyggingen (se ovenfor) av polsen for todelt viseform og symmetrisk formoppbygging (Hov 1994: 42) Selv om dette er den mest vanlige formen på Røros, finnes det flere eksempler på polser som både har ei ekstra vending<sup>14</sup>, men og som har motiv som er lengre eller kortere enn 4 takter. Der tallet på antall takter innenfor ei vending avviker fra 4, 8 eller 16 takter kan en snakke om asymmetrisk formoppbygging (Hov; 1994:42). Dette finner en igjen i flere av polsene i mitt utvalg: Andre vendingen på Kjøbenhavneren, 12takter (vedlegg 1) Begge vendingene i Kømmen frå Kongsvinger, 12 taker (vedlegg 3). Begge vendingene i Raringen, henholdsvis 5 og 6 takter (vedlegg 4). Andre vendingen i Pols etter Marta-Johannes, 14 takter (vedlegg 6). Andre vendingen i Siste leken Sulhusgubben spella, 9 takter (vedlegg 7) og første vendingen i Loftsleken, 15 takter (vedlegg 10).

#### 4.2.2 Tonalitet

Tonaliteten i Rørospols på fele kan være variabel og ikke-temperert. Med det mener jeg toner som avviker fra en temperert skala. I motsetning til fela, er tonene på en torader bestemt på forhånd. Dette kommer jeg tilbake til under kapittel 6.3: "Utfordringer knyttet til idiomatiske forskjeller mellom fele og torader". Mats Johansson stiller spørsmålet om denne eldre tonaliteten er et viktig aspekt ved den eldre spellmannstilen eller om det kan regnes for å være et "musikalsk krydder"(Johansson 2003). For min oppgave er dette et viktig spørsmål. Vil ikke jeg være i stand til å formidle en pols på et folkemusikalsk vis fordi intoneringen på mitt instrument er bestemt på forhånd?

Når en har slåtter som har disse halv-høye tonene på fela, må en velge hvilken tone en vil bruke på en torader som er "normalt stemt". Hvordan en kommer frem til hvilken tone en vil bruke, vil variere fra låt til låt, men som en hovedregel kan jeg si at hvis jeg synes tonen på fela er litt høyere enn vanlig, lar jeg den bli høy, og omvendt

---

<sup>14</sup> Vending og vek betyr det samme. I tillegg finnes det flere andre lokale benevnelser rundt om i Norge.

hvis jeg synes at den er lavere enn normalt. Jeg kan også velge å variere mellom høy og lav i samme pols. (se Raringen 8.4) Nå skal det sies at det ikke er mange polser det gjelder. De aller fleste spellmenn fra Røros som er aktive i dag heller mot å spille tilnærmet temperert. En av polsene i mitt utvalg, "Raringen", er derimot et unntak hvor kvarten har en tendens til være halvhøy..

#### 4.2.3 Harmonikk og flerstemthet

Noen polser er bygd opp harmonisk, andre polser følger en mer modal oppbygging.. Sven Ahlbäck, svensk professor i folkemusikk har følgende definisjon på modal/harmonisk musikk:

*Modal: Tonföljen i melodin blir meningsfull genom de enskilda tonernas olika relation till en (eller flera) referenston(er). Den för melodirörelsen centrala referenstonen kallas tonalt centrum, eller grundton.*

*Harmonisk: Tonföljen i melodin blir meningsfull också genom de enskilda tonernas olika relation till en ackordsföljd, som i sin tur bildar en meningsfull händelseutveckling. Förutom den centrala referenstonen upplevs också varje ackord ha en referenston, grundton (Ahlbäck; 1995:10)*

At en låt er bygd opp harmonisk vil da si at melodien tar utgangspunkt i akkorder. En modal melodi er ikke bygd opp etter akkorder, men følger gjerne karakteristiske melodifraser som kretser rundt en eller flere sentraltoner.

Hov påpeker at flere av polsene er bygd opp modalt. Dette gjør sitt til et det blir vanskeligere å sette akkorder til, når en fra før er vant med en funksjonsharmonisk tankegang, i motsetning til melodier som er bygd opp funksjonsharmonisk. Disse punktene ser jeg som meget relevante problemstillinger da de omhandler deler av de samme utfordringene som ligger i oppgaven jeg skriver.

Polsen på Røros har blitt, og blir fremdeles spilt med forholdsvis mye innslag av flerstemthet. En kan snakke om flerstemthet når felespilleren spiller på flere strenger samtidig, enten ved bruk av dobbeltgrep, kvelegrep (gripe over to strenger med samme finger), eller som bordun. Hvor stor graden av flerstemthet i en pols er, kommer an på spellmannen, felestiller og tonearter. I tillegg til taktoppbyggingen og den rytmiske strukturen vektlegger Hov uklarhetene i melodien, med blant annet tostrenghopp på fele, som årsak til at trekkspillerne hadde vanskelig for å oppfatte melodiene. Derfor, mener Hov at det videre vanskeliggjorde innlæringa av polsene.



Jeg har selv opplevd at det kan være vanskelig i noen tilfeller å skille mellom hva som er ment å være meloditonen og hvilke toner som bare klinger med.

Det meste av musikken vi i dag hører (pop, danseband, rock, runddansmusikk osv) er harmonisert funksjonsharmonisk. Når jeg snakker om funksjonsharmonikk, støtter jeg meg til Marit Vestrums definisjon:

*"Det er en måte å tenke flerstemthet på, hvor alle toner i melodien forholder seg til en bestemt akkordrekkefølge. Harmonikken i melodien er altså oppbygd slik at en kan følge den med treklangsakkorder, og i nyere runddansspell hovedsakelig hovedtreklanger (T, S, D)." (Vestrum; 2005:65)*

Den eldste formen for samspill på Røros er "groft og graint". (Nyhus; 1973:52) Det vil si at de to felespillerne spiller i oktavparalleller til hverandre, noe som gjør at man ikke trenger å ta hensyn til harmoniseringsproblematikken. Mye av den gamle folkemusikken som tradisjonelt ble spilt av en, eller av og til to<sup>15</sup>, felespillere var ikke influert av måten å tenke funksjonsharmonikk på. I dag er det vanlig med andrestemmer som tar utgangspunkt i akkorder eller parallelle intervaller, gjerne i ters og sekstavstand som følger melodien. Etter at radio, og etter hvert fjernsynet, begynte å bli allemannseie, kan man tenke seg at "den musikalske forståelsen" endret seg blant folk. Da ble denne, "nymotens" musikken med de stiltrekk og harmonier som fulgte med, en større del av folks hverdag. Samtidig fikk de også nye måter å harmonisere gamle låter på:

*"(...) Frågan handlar i praktiken mer om smak och behag och hur man kan uttrycka " samma " musik idag med en stilmässig integritet, än om vad som är musikhistoriskt " korrekt " .Men det finns också en Doxa representerad av det faktum att en funktionsharmonisk tonalitetsförståelse har etablerat sig som en referens som är närmast omöjlig att ignorera, oberoende av om man hyser motföreställningar mot en temperering av en äldre tonalitet.... Och kanske framför allt; erfarenheter med funktionsharmonisk musik skapar oundvikligen möjligheter att läsa harmoniska aspekter i en äldre musik som inte tidigare kunnat identifieras eller upplevas". (Johansson; 2003:8)*

Dette vil også gjøre seg gjeldende i min oppgave. Jeg har igjennom oppveksten hørt veldig mye på forskjellig musikk, og er selvsagt influert av det jeg har hørt. Måten jeg velger å arrangere polsene på er basert på hva jeg synes låter fint og er naturlig å spille på mitt instrument. Dette handler mye om smak og behag, Det er ingen tvil om

---

<sup>15</sup> Nyhus mener at samspillsformen "groft og graint" var vanlig i alle fall fra 1850.

at det musikkhistorisk er ”feil”, men om jeg ved å trekke inn nye harmoniseringer i et eldre slåttemateriale mister den stilmessige integriteten, er et åpent spørsmål det ikke er opp til meg å avgjøre.

En pols som er harmonisk oppbygd inviterer mer til å følge en funksjonsharmonisk akkordprogresjon enn en gammelpols som er bygd opp modalt. Her er det vanskeligere å følge en funksjonsharmonisk tankegang. Siden den melodiske oppbyggingen av en gammelpols ikke nødvendigvis legger noen klare føringer for hvilke akkorder en må bruke, åpner det for en større frihet i arrangementet enn i en pols som for eksempel er bygd opp i treklanger.

Det er dermed ikke sagt at ikke kan arrangere en gammelpols etter denne funksjonsharmoniske tankegangen, men det er vanskeligere å si noe generelt om når det gjelder akkordskifter. Min erfaring er at det ikke finnes et slik klart mønster i disse polsene, og en må heller se an forutsetningene for harmonisering i hver enkelt pols for seg. En årsak til dette er at melodiene ofte går trinnvis, snarere enn i treklanger som avler mer eller mindre ”ferdige akkorder”. Når melodiene går trinnvis, må man på torader vende belgen oftere<sup>16</sup>, en får da ikke de valgene i bassen en ellers ville hatt og da er det fristende til å ty til borduner i bassen. Det ofte naturlig å ville ha akkordskifte på andre eller tredje slaget (til og med mellom taktslagene) i takten på gammelpolser. Dette passer seg ikke alltid like bra rytmisk, og en kan få en tvetydig opplevelse av taktoppfatningen. Når en skal sette akkorder til denne typen, bruker jeg selv mye borduner i stedet for å tenke akkordrekker. Jeg kan også bruke bassene til å etterlikne klangene i fela, i stedet for å tenke harmonisk progresjon som en kanskje vil gjøre med en pols som innbyr mer til en funksjonsharmonisk akkordbruk.

For de utøverne som spiller et akkordinstrument og som er mest vant med å spille runddansmusikk er den funksjonsharmoniske tankegangen velkjent. Men det kan også skape store utfordringer hvis en skal prøve å overføre dette til slåttemusikken. Marit Vestrum skriver om hvilke referanser og bakgrunn de to ulike typer spellmenn hun skriver om i sin oppgave:

---

<sup>16</sup> Se kapittel 5: Toraderens konstruksjon

*”Vi vet at de yngre spellmennene<sup>17</sup> har bakgrunn fra nyere runddansspill med et melodiforløp som er oppbygd over stabile toneplasser og funksjonsharmoniske progresjoner, og et harmonisk mønster hvor en stort sett kan spille samme akkord i hele takter” (Vestrum; 2005:74)*

Min teori er at de alle fleste trekkspillere og toraderspillere som skal begynne å spille pols har det på samme måten som Vestrum her beskriver, i alle fall følte jeg det selv slik i begynnelsen. I vanlige polser er det i mange tilfeller mer naturlig å skifte akkorder ved taktstreker, slik det gjør innen runddansrepertoaret på trekkspill. På toer-polsene<sup>18</sup> føler en gjerne at det i mange tilfeller er naturlig med akkordskifte på det andre taktslaget. Dette kan være vanskelig å få til, spesielt hvis en har et B-a-a-komp i venstre hånd. (Vestrum 2005: 46) B-a-a-komp står for bass-akkord-akkord, og er det samme som vanlig for- og etterslagskomp som vi forbinder med kompfunksjonen bass og gitar har innenfor runddansmusikken. Både det å finne akkorder som passer inn kan være en utfordring, men en vil også oppleve, som tilhører og danser, at spillemannen spiller i ”mottakt” hvis man legger bassen (det ”tunge” slaget) på det andre taktslaget.

#### 4.2.4 Rytmik

Tidligere nevnte jeg rytme som et av de viktigste grunnprinsippene innenfor polspill, men det er også her at de fleste fallgruvne ligger. Selv om det er en viss frihet i forhold til asymmetrisk/symmetrisk takt, tempo osv, er det også klare føringer om hvordan rytmen i polsen skal være. Hvis en spiller pols på en måte som gjør at danserne heller vil danse masurka (forutsatt at danserne er godt kjent innen begge dansene), mener jeg at en ikke lengre kan snakke om pols.

**”Flyt” (groove):** I mine ører, er dette et vesentlig punkt. For å få flyt i polsen på toraderen er man nødt til å bruke belgen på en annen måte enn når en spiller runddans. I polspillet må en ha myke belgvendinger i tillegg til at belgvendingene i mange tilfeller må være kjappere og samtidig mindre markert siden en ofte må vende

---

<sup>17</sup> Har ikke nødvendigvis med alder å gjøre. Med yngre spellmenn her mener Vestrum spellmenn som i liten eller ingen grad har hatt befatning med eldre polsdansspill, men hatt sin hovedaktivitet med rundansmusikk:

”En samspellsituasjon hvor det skal framføres en polsdans, foregår etter nyere runddansmusikk og arrangeringsmetoders regler, og eldre polsdans er ikke en naturlig del av deres repertoar. Dvs. at de hverken er innforstått med melodimaterialet eller spillestilen, og opplever gjerne at et ”eldre polsdansspill” med sine musikalske element er vanskelig å forholde seg til, eller rett og slett feil.” (Vestrum; 2005:12)

<sup>18</sup> Begrepet toerpols har jeg lånt av Eva Hov. Det viser til polser som blir spilt med en pause på det første taktslaget. Dette vil jeg gå mer inn på i kapitlet ”rytmikk”.

belgen på ubetonte taktdeler. Dette høres kanskje ut som motsigelser, noe det strengt tatt også er, men gjennom arbeidet med denne oppgaven er det konklusjonen jeg har kommet til. Blant mange torader - og trekkspillere, har det utviklet seg en spillestil der de etter hver vending har en markert stopp. I noen tilfeller kan disse kraftige/bråe stoppene sees på som klimakset i en låt. Når en spiller pols og annen type slåttemusikk, må man legge bort dette. Polsen skal flyte mer, ha en jevn strøm, og en binder gjerne sammen taktene fra en vending til den annen.

Eva Hov skiller mellom polser i "Enerform" og "Toerform". Med enerform mener hun polser som begynner rett på det første slaget i takten, det vi kanskje oppfatter som vanlig praksis i det meste av musikk i dag. Pols i toerform starter ikke på det første taktslaget, men begynner gjerne med en 8-del eller 4-dels pause. Det er denne polstypen som på folkemunne kalles for "gammel-pols." Dette har nødvendigvis ikke noe med alderen på de enkelte polsene som faller inn under denne benevnelsen å gjøre, men heller en benevnelse på en av stilfaktorene innen rørospolsen som er med på definere hvilket alderssjikt den har tilhørighet til. (Hov; 1994:62)

Hov mener videre at organiseringen av spellmannslagene har vært med på og "å standardisere" polsene slik at en ikke lenger har så mye av disse forskjellige variantene de eldre spellmannene hadde, både melodiene, men kanskje spesielt i rytmikken.

*"Mellom anna samspell i spelmanssalg ført til mindre variasjon i spelemåte og fastare utforming av lekane. Samstundes blir det mer vanlig at spelmenn frå ulike lag og bygder møtes til samspell. Det er framleis mulig, om en ikkje er "alt for nøye på det", å spela to versjoner samstundes der ein t. d bind over og ikkje bind over mellom to tonar (U-type). Men to taktforskovne variantar kan en ikkje gjerne bruka samstundes-det blir gjerne kollisjon for kvar tone" (Hov; 1994:33)*

Selv om det muligens har foregått en slags standardisering av polsene til en form, har vi også i dag polser som både kan tolkes som pols i enerform og pols i toerform. Blant andre er "Leken hass Gammelmøller" en pols som både blir spilt rett på det første taktslaget, men og kan bli spilt med en pause i starten. Når den spilles med en pause, kan den oppleves som at også spellmannen spiller mot takta. En årsak til dette kan være at da vil ikke den første meloditonen i motivet opptre på det første og mest betonte taktslaget i like stor grad som den vil gjøre om en begynner leken rett på. I stedet vil det andre taktslaget oppleves som mer fremtredende og en kan

oppleve dette som eneren. Polsen "Kømmen frå Kongsvinger" begynner også med en pause på det første taktslaget. Hvis en ikke er OBS på dette, men begynner rett på, er sjansen stor for at denne kan oppleves som Finnskogpols<sup>19</sup>, snarere enn Rørospols. Dette er interessant å se ettersom slåtten etter sigende kommer fra finnskogtraktene.

I og med at flere av polsene på Røros blir spilt både i ener- og toerform kan det være naturlig å spørre seg hva som er årsaken til dette. Kan en årsak være at felespillerne (som opprinnelig har spilt polsen i toerform?) har justert seg etter trekkspillene? Eller er rett og slett disse to varianter som spellmenn før i tiden brukte om hverandre, men senere har blitt "standardisert"? John Ole Morken mener at felespillerne i en viss grad kan ha føyd seg etter trekkspillene når de spilte sammen. Han mener bla at de standardiserte felestrøkene, som i dag går under benevnelsen pols-strøk<sup>20</sup>, har direkte sammenheng med at felespillerne gjorde om strøkene slik at det skulle passe bedre med måten trekkspillene spilte på. (samtale med John O. Morken i Tørvikbygd 6.3.2009)

Eva Hov<sup>21</sup> stiller også spørsmål om toerpolsene er en type polser, eller om det er en spillestil. I sin oppsummering mener Hov at toerpolsene både er et resultat av spillestil, men og at det er en spesiell gruppe polser dette gjelder. Hun argumenterer dette blant annet med at flere av polsene har blitt, og fremdeles blir spilt både i ener- og toerform. Hun mener videre at hvilken av formene som blir brukt til enhver tid avhenger av spillestilen. Altså; om spellmannen velger å spille den enkelte polsen i ener- eller toerform. Spellmannen kan i noen tilfeller også, som variasjon, bruke en vending både i ener- og toerform i samme fremføring, Her er det viktig ikke å blande kortene. Toerpols og gammelpols er to begrep som i mange tilfeller blir brukt om hverandre. Det mener jeg kan føre til misforståelser. Slik jeg ser det er gammelpols en type polser, hvor form og melodisk oppbygging spiller en sentral rolle. En oppstart på det andre taktslaget (toerpols) kan være et element som blir brukt i stilen. Toerpolser er i mine øyne ikke en type polser, men i hovedsak en spillestil som kan være en del av en gammelpols. Jeg har brukt begrepet toerpols om alle polser hvor

---

<sup>19</sup> Finnskogpols kan i likhet med Rørospolsen bli spilt asymmetrisk.. Forskjellen er at det tredje taktslaget er oftest det korteste i Finnskogpols. (Aksdal:Fliflet;Løkken; 1998:70) Finnskogpols: L-M-K, Rørospols: K-L-M

<sup>20</sup> Standard pols-strøk begynner med et nedstrøk på det første taktslaget, oppstrøk, som er oftest er mindre betont på det andre taktslaget og et nedstrøk og et kort oppstrøk på det tredje taktslaget.

<sup>21</sup> Denne teksten er basert på Hov:1994

det kan forekomme at EN av vendingene blir spilt i toerform. Eva Hov bruker også begrepet ener- og toervendinger, hvor hun tar for seg en og en vending av polsene.

Toerformen har på sin side trolig skapt en del frustrasjon blant spellmenn, men kanskje spesielt blant danserne. Sånn var det kanskje ikke på den tiden da denne musikken og dansen var en større del av deres hverdag. Men i dagens samfunn, der de fleste som har lært å danse pols lærer det på kurs, gjerne et helgekurs, kan det være at polser i toerform ikke er det som blir prioritert høyest. Grunnen til dette er, tror jeg, at det er ansett for å være mer krevende å danse etter toerpolser enn å danse etter polser hvor takten er klarere og mer forutsigbar. Nå er det ikke bare det faktum at polsen ikke starter på det første taktslaget som kan spille inn. Også motivforskyvinger og hvordan polsen er bygd opp rytmisk-melodisk kan også være en årsak til at folk kan oppfatte takten forskjellig,

Tar du en kikk i Sangerhuset på Røros under en av middagsdansene under martnan vil du se at mange av danserne danser mot takta. Hovedårsaken til dette, er at danserne oppfatter den første tonen som blir spilt som eneren i takten, mens spellmennene mener dette som det andre taktslaget.

Også for spellmenn som er ukjente med fenomenet, kan dette være nokså vrient å sette seg inn i. Selv slet jeg lenge med å knekke denne koden, spesielt det å komme i gang på ”riktig måte” Det jeg har lagt meg for vane på polser i toerform, er at jeg tramper en treer og en ener, andre ganger kun en ener, før jeg begynner å spille. Idet jeg løfter foten fra 1’erslaget begynner jeg å spille. Når jeg hører Sven Nyhus på cd-boksen ”Pols i Rørostraktom” med utgangspunkt i boka ved samme navn, tramper han konsekvent ett slag før han begynner.

John Ole Morken er en av de personene jeg anser for å ha størst oversikt over tradisjonsmusikken på Røros og området rundt. Han har gjort opptak med Jon Drøyli (f.1936), sønn av Anders Drøivoll (1886-1966) som var felespiller. Anders kjøpte en enrader til Jon i sin ungdom, men spilte også noen låter selv på den. I intervjuet kommer de inn på problematikken rundt dette med polser som ikke begynner rett på det første slaget.

*J.O.M: Apropos, no e vi nå inne på det me' pause. Kest...va det førhøilde se åt det? Snakka dem nå om den der pausen?*

*J.D: Når e villa lere me den polsen hadde e store vanskeligheta med å tå på. Hehe. Forde at hvis du ittj to med den pausen kom du en fjerdedel gæli hele tia, så derferr gjol e det slik at e to med opptaktakten når e spelte ut først vendingen så har du da... ( J.O.M traller) Ja, så e' to med den inni huggua, då kom e innpå rett. (14.oktober 2002)*

Eva Hov beskriver i sin oppgave tiden fra rundt 1900 og utover da trekkspillene for alvor gjorde sin innmarsj i rørosdistriktet. Hun beskriver hvordan fela nærmest ble utkonkurrert av det nye instrumentet og dets repertoar. En av kildene hennes, Peder Gullikstad, forteller at trekkspillerne spilte noen polser, men at det likevel ikke alle polsene kunne spilles på dette instrumentet.

*"Men storhurven og slikre, dem greidde dem nå ittj" (Hov; 1994: 63)*

Hov har en teori om hvorfor trekkspillerne ikke klarte å spille disse polsene.<sup>22</sup> Kort oppsummert går denne teorien ut på at taktoppbyggingen (både det at polsene ikke starter på det første taktlaget, men og at lengden på motivene ikke nødvendigvis var oppbygd i 4 og 4 takter) var uvant for trekkspillerne. De var mer vant med runddansmusikk, og annen musikk som var bygd opp på en annen måte enn polsene med alderdommelige trekk..

#### 4.2.4.1 Asymmetri i Rørospolsen

Rørospolsen kan i en viss grad være asymmetrisk. Det vil si at alle tre taktslagene ikke er like lange. Lengden på taktslagene kan variere fra slått til slått men også fra spellmann til spellmann. På Røros heller polsen mot å ha en K-L-M rytmikk; Kort-Lang-Middels. Altså er, generelt, det første taktlaget det korteste, I motsetning til for eksempel telespringar og finnskogpols der det 3.taktlaget vanligvis er det korteste. I følge flere forskninger og lærebøker blir rørospolsen satt inn i båsen K-L-M, men i praksis kan polsen like gjerne være symmetrisk, det vil si at alle slagene er like lange. Om en pols spilles symmetrisk eller asymmetrisk kommer mye an på spellmannen selv. Spiller utøveren asymmetrisk er det likevel ikke slik at forholdet mellom hvert taktslag er faste, men de følger visse mønstre.

*"...there is the fact that these asymmetrical grooves are highly flexible. There is no such thing as a static asymmetrical beat duration pattern. Thus, a reliable generative rhythmic model ideally would need to account for the variability in beat duration patterns and the mechanisms through which this variation is constituted." (Johansson; 2007b: 6)*

---

<sup>22</sup> Det er helst snakk om polser i toer-form

Johansson har gjennom sine undersøkelser også vist at asymmetrien følger fraser og motiv, d.v.s. perioder som ofte strekker seg over to eller fire takter. Taktslagenes lengde følger motivene mer enn at lengden på taktslagene har et indre forhold til hverandre fra takt til takt (Johansson 2007). Johansson skriver ikke om pols spesielt, men om asymmetriske slåtter i tredelt takt generelt. At den rytmiske strukturen er fleksibel og følger fraser og motiver, er en sentral faktor som bidrar til det jeg skriver om flyt/groove i polsspillet. Dette må man derfor må ta hensyn til i overføringen.

## 5 Toraderens konstruksjon

Toraderen er bygd ut i fra fritungeprinsippet. Dvs. at det inne i toraderen er metalltunger som vibrerer fritt. Når du trykker ned en knapp, mens du samtidig presser belgen inn eller drar ut, vil en ventil åpnes. Luften som kommer inn setter dens respektive tunge i vibrasjon, og lager lyd. Denne teknikken har vært brukt i Asia i mange hundre år, blant annet i instrumentet sheng, som kan ses på som en asiatisk forgjenger til trekkspill og munnsspill. Hverken spilleteknisk eller lydmessig er sheng og trekkspillet like, men prinsippet med å blåse luft inn på metalltunger for å sette disse i svingninger er det samme.

Durspillet er, i motsetning til det vanlige fem raders trekkspillet, også vekseltonig. På toraderen får man forskjellige toner på en og samme knapp, avhengig av om belgen føres inn eller ut. På et femraders trekkspill, har du derimot den samme tonen uansett belgretning. Det kalles da liketonig.

Figur 1,2 og 3 viser en oversikt over hvilke toner en har på hver rad etter hvilken retning belgen har. En V over noten betyr inn med belgen og  $\Pi$  betyr belgretning ut. Tallene under noten angir hvilken knapp en trykker ned (fra toppen og nedover).



Figur 1 Toneomfang på ytterste rad



Figur 2 Toneomfang innerste rad:



Figur 3 Toneomfang ekstra rad



Det finnes både kromatiske og diatoniske toradere. Her til lands er det den diatoniske toraderen som er mest utbredt. På en diatonisk torader i for eksempel A-D, som jeg bruker i denne oppgaven, er den ytterste raden stemt i diatonisk A-dur, og den innerste i diatonisk D-dur<sup>23</sup>. En kan si at de mest brukte toraderne her til lands er bygd opp, nettopp etter en funksjonsharmonisk tankegang. Dette gjør seg spesielt gjeldende når en ser på hvilke basser en har å velge i. (Se fig. 4)

<sup>23</sup> Det finnes også mange andre varianter som f. eks G-C, E-A, C-F, H-E osv.

## 5.1 Min torader

Toraderen jeg benytter meg mest av når jeg spiller pols, er en A-D torader av merket Castangnari. Den har i tillegg til de to radene som er standard, også 5 ekstra knapper på en 3. rad. (se figur 3 for toneomfang) Disse tonene gjør at jeg kan spille i flere tonearter enn på en vanlig torader. Diskanten er tokorig og uten register. I bassen er det derimot 5 ulike registre. I realiteten bruker jeg for det meste det tokorige registret der tersen i akkorden er tatt bort.<sup>24</sup> Det at en kan velge et register der tersen i akkordbassen er tatt vekk, er en vesentlig faktor til at jeg kan spille pols slik jeg ønsker å gjøre det. Jeg ville for eksempel ikke hatt anledning til å spille polser som skifter mellom høy og lav ters i D, fordi tersen i bassen er høy. Ved å ta bort tersen, løser du dette problemet. Samtidig gir det flere valgmuligheter i forhold til å sette flere basstoner sammen og lage andre akkorder og omvendinger av akkorder.

## 6 Pols på torader i praksis

### 6.1 Pols på torader

Jeg benytter meg, som tidligere nevnt, av en torader som har register i bassen. Det vil si at jeg har valgmuligheter i forhold til hvilke toner jeg har i bassen. I et trekorig register (som er mest utbredt), har du en grunntone og oktaven over i grunnbassen<sup>25</sup>, og grunntone, ters og kvint i et lysere register i akkordbassen. Jeg bruker et tokorig register i bassen. Det jeg da gjør er å ta bort tersen i bassen, og står igjen med grunntone og kvint i akkordbassen noe som gjør at en blir mer fri i basshånda til å binde sammen flere akkorder. Da kan en også ta i bruk akkorder i forskjellige omvendinger, ha større valgmuligheter i forhold til dur/moll og bygge ut akkordene med for eksempel en septim, etc.

### 6.2 Basshånda

Jeg har laget en oversikt (figur 4) over bassene for å vise hvilke toner en har alt etter hvilken retning belgen har. Bokstavene over streken betyr av en presser belgen

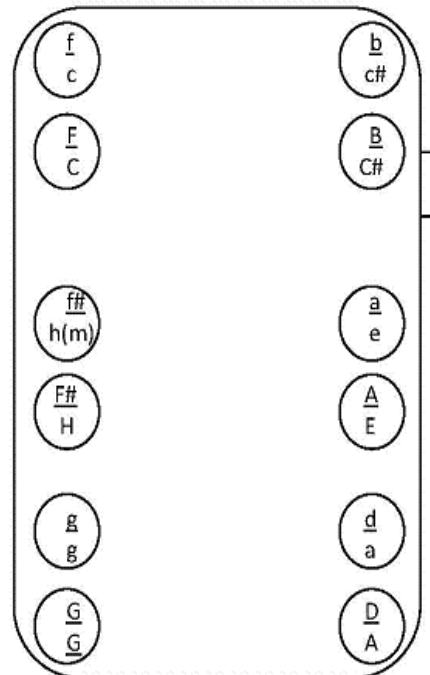
---

<sup>24</sup> For mer informasjon om hvordan bassen fungerer i praksis, se kapittel 6.2

<sup>25</sup> I bassen har du to knapper for hver akkord. Den øverste er akkordbassen, den under kalles grunnbass.

sammen. Under står tonen du får ved å dra belgen ut. Liten bokstav betyr akkordbass, stor bokstav er grunnbass.

BELG



Figur 5 Bassoversikt på en A-D torader sett forfra.

Jeg skiller mellom 6 forskjellige bassteknikker, men ikke alle disse begrepene er etablert innefor toradermiljøet: Begrepet ”melodibass” har jeg lånt fra akkordeonmiljøet, mens ”felestillebass” er et begrep jeg bruker. I tillegg velger jeg å skille mellom hallingdalskomp og bordunbass.

- 1) **Tradisjonelt for- og etterslagskomp/ Grunnbass-akkordbass-akkordbass**  
Her har venstre hånd samme funksjon som bassgitar og kompgitar har i tradisjonell gammeldansstil. Et tungt basslag (bassgitar) etterfulgt av to lette slag (gitar)
- 2) **“Hallingdalskomp”**: Måten en tradisjonelt har brukt bassen på i Hallingdal når en spiller springar og laus er at man holder inne grunnbassen hele tiden mens man markerer taktslagene i akkordbassen. Hvis du spiller i A-dur på en A-D torader, vil bassene klinge A når man presser belgen sammen, og E når du dra belgen utover. For mer utfyllende info om B-a-a-komp og

Hallingdalskomp, se Faukstad 1978.

- 3) **Bordunbass:** Det jeg kaller "Hallingdalskomp" blir også i noen tilfeller kalt bordunkomp, men jeg vil skille disse to begrepene. Det jeg forbinder med en bordun er en eller flere toner som ligger en lengre periode, men "hallingdalskompet" skifter hele tiden mellom grunntonen og kvinten, alt etter om belgen går inn eller ut, ettersom en holder den samme bassknappen inne hele tiden. Jeg mener at det er først når samme tonen(e) holdes en lengre periode at en kan snakke om bordunbass. Det er ikke alle bassene som kan ligge lenge på mitt instrument, siden det ikke er alle bassene en har både ved belgretning inn og belgretning ut.
- 4) **Melodibass:** Når en kutter tersen i bassen<sup>26</sup> kan en lettere benytte bassene til å spille "andrestemmer" og basslinjer i bassen. I tillegg har man også muligheter for å lage andre akkorder enn det som er vanlig på en standard torader uten register i bassen.
- 5) **"Felestille bass":** Her bruker man bassene til å etterlikne klanger en får frem i fela på ulike felestiller eller ved tostrengsspill.
- 6) **Uten bass:** Bassen utelates helt.

Det er ikke slik at jeg på en og samme pols bare velger én av disse "bass-basisene", men blander gjerne både to og tre av de i samme leken.

Det er både fordeler og ulemper forbundet med hver enkelt av disse bassteknikkene.

Ved tradisjonelt for- og etterslagskomp får du en svært markert rytme. Jeg foretrekker å ikke benytte vanlig for- og etterslagskomp når jeg spiller pols. Dette fordi jeg synes det ødelegger litt av "grooven" og fraseringen i polsen. Dette er i samsvar med det jeg tidligere refererte av Mats Johansson (2007) i forhold til at rytmen i pols forholder seg til motiver og lengre fraser mer enn at de har et innbyrdes forhold fra takt til takt. Jeg opplever også at polsen blir mer statisk og firkantet ved et for- og etterslagskomp, og i visse tilfeller heller den mer mot masurka og hambo. Til runddansmusikk, er dette bassprinsippet det mest brukte. Til dette formålet fungerer det utmerket.

---

<sup>26</sup> Dette gjør en med et register der du kan velge hvilke toner du vil ha i bassene.

Bordunbass er spesielt funksjonelt på polser i G og A tonearter. På en A-D torader har du både G og A i bassen, både når du fører belgen inn og når du drar belgen ut. Dette er en forutsetning for å holde bordunen. Forskjellen er at du har G både inn og ut med belgen på samme knapp. Mens du har grunnbassen A på to forskjellige knapper, ettersom du fører belgen inn eller ut. F, F#, B og D-bass har du kun når du fører belgen inn mens du har tonene H, E, C og Ciss ved å dra belgen utover (se figur 4) Ved å benytte bordunbass står du friere i forhold til rytmisering av melodien, ettersom du ikke har de tre taktslagene i venstrehånd å ta hensyn til. Jeg bruker gjerne å la grunnbassen ligge kontinuerlig, mens jeg kun markerer 1. (og i noen tilfeller også 3.) taktsalg (de slagene jeg tramper med foten) med akkordbassen. Dette gjelder spesielt på polsene jeg spiller asymmetrisk, for at høyre og venstrehånd ikke skal ta fokus fra hverandre.

Jeg har utforsket forskjellige bassteknikker for å finne ut hva som er mest hensiktsmessig når en spiller pols på torader. I løpet av prosjektet har jeg funnet ut at melodibass, er den bassteknikken som fungerer best for meg når jeg spiller pols. I tillegg kan man la bassen ha samme funksjon som en streng som klinger med på fela. På Røros brukes mye tostregsspill, gjerne i ters eller sekstavstand. Dette er noe jeg prøver å imitere med basshåndami, eller som en kombinasjon av bass og diskant.

For å etterlikne spesielle felestiller som for eksempel trollstilt<sup>27</sup>, kan det være hensiktsmessig å bruke en bassteknikk jeg har valgt å kalle «Felestillebass». Her bruker jeg bassene for å etterligne klangene som oppstår ved tostregsspill med de mange felestillene som finnes.

På noen polser velger jeg også bort å bruke bass, da bruker jeg heller diskantraden for å etterligne dobbeltgrep på fela etc.

Som tidligere nevnt, trenger man ikke, ved å ta bort tersen i akkordbassen å ta hensyn til dur/moll problematikken i like stor grad. Som en ser av basshåndskjemaet ligger det en liten felle der; På en standard torader har du en kun en Fiss-akkord i basshanda, ikke F som gjør at du kan spille i både D-dur og d-moll. Bassgangen D-E-Fiss-G som jeg bruker mye på polsene må da unngås hvis en spiller en slått i d-

---

<sup>27</sup> Se: Kjostadlek nr 3

moll ettersom tersen i d-moll er F. Derimot har jeg 4 ekstra bassknapper øverst på toraderen der jeg også har F, noe som igjen gjør bassgangen D-E-F-G mulig.

### 6.3 utfordringer knyttet til idiomatiske forskjeller mellom fele og torader

Når en skal overføre slåtter fra et instrument til et annet er det naturlig å berøre temaet idiomatikk. Med idiomatikk mener jeg fysiske begrensinger og muligheter, men og hvilke forutsetninger de respektive instrumentene har. En definisjon jeg støtter meg til er denne:

*IDIOMATISK: Det som er naturlig, tradisjonelt, karakteristisk eller unikt. F.eks. fellestrekk for et instrument, et språk, en teknikk, en sanger eller en komponist. Idiomatisk komposisjon er eksempelvis tilpasset instrumenters eller sangstemmes særegne klang, naturlige begrensninger og unike egenskaper.” (<http://www.musikkordboken.no/ord-i.html>)*

Særlig dette med idiomatisk komposisjon er sentralt i denne oppgaven. I mitt tilfelle vil det kanskje være mer passende å kalle det ”idiomatisk arrangement” da jeg overfører slåtter fra et instrument, legger til rette og arrangerer de for et annet. Jeg velger å se bort fra begrepet tradisjonelt, fordi jeg her bruker toraderen på en måte som ikke kan ansees å være tradisjonell, verken i praktisk bruk eller valg av repertoar.

I og med at toraderen er vekseltonig, kan frasering være en utfordring. Belgen må en i mange tilfeller snu ofte, og det kan være vanskelig å få til akkurat den fraseringen en ønsker. Ved å etterstrebe så myke belgvendinger som overhodet mulig, kan man utligne mye av dette.

På torader må en i mange tilfeller bruke store deler av klaviaturet. Selv om en har en låt der en på fela ikke trenger å bruke fingrene annet enn i førsteposisjon, kan det bli lange sprang på toraderen. Spesielt trøblete kan dette bli hvis en i tillegg må snu belgen.

Betoning i forhold til buestrøk står også sentralt, ettersom det ikke er gitt at en har belgvending på samme steder en skifter mellom oppstrøk/nedstrøk. Et nedstrøk er vanligvis mer betont enn et oppstrøk. Hvordan kan dette løses på torader? Ved å etterstrebe myke belgvendinger, kan du til en viss grad utligne noe av dette. Ved belgvendinger er det lett for at en gir på litt ekstra i belgen, noe som fører til at de første tonene etter en belgvending vil bli kraftigere. Spesielt i slike tilfeller er myke

belgvendinger en forutsetning. I tillegg må en også være bevisst på kraften en tilfører belgen til enhver tid.

Når en blir kjent med musikken, vil dette bli enklere etter hvert. Mange av polsene har et fast strøkmønster. Enkelt forklart kan man si at strøkene følger foten om en tramper på første og tredje taktslaget i hver takt. Strøkmønstret innen en takt ser da slik ut: |:Ned-opp-ned-opp:| Denne strøkfiguren er identisk med det jeg tidligere omtalte som pols-strøk.

For å prøve å utligne litt av buestrøkene på fela, blir jeg ofte nødt til å snu belgen veldig kjapt, kjappere enn jeg vanligvis gjør på låter innen det typiske toraderrepertoaret. Samtidig er det viktig å beholde de myke bevegelsene i basshånda. I tillegg etterstreber jeg å få snudd belgen før jeg slår an tonen, slik at belgen har riktig retning før tonen kommer. Dette er blant annet for å forhindre at den tonen du slår an etter et belgvendingsskifte blir krassere enn ønsket.

På fela ligger buen på strengene så å si hele tiden. På trekkspillet/toraderen har du ikke hjelp av buen, ei heller av etterklangen. Lyden av trekkspill/torader opphører straks du slipper opp knappen(e) eller stopper belgføringen. Derfor må toraderspillerne, hvis målet er å nærme seg pols i slåttstil, bruke belgen og knappene mer konstant<sup>28</sup> enn vanlig. Jeg opplever heller ikke forholdet mellom tonene i polsene like statisk som f. eks når en spiller en polka<sup>29</sup> etc.; derfor er det også viktig for belgspillerne å følge buebruken. Ikke minst når det gjelder fra en takt over i neste, og mellom vekene. Her drar felespillerne gjerne den siste tonen i siste takt over i den første tonen i neste takt. Innen trekkspill/toraderrepertoaret vil en vanligvis ha markante stopp, spesielt mellom hver vending. Dette bør unngås når man spiller pols i og med at dette er noe som i mine øyne ødelegger for flyten og fremdriften. På fela kan man dra med en løs streng som vil klinge med en stund etter at den blir satt i sving. Dette kan i mange tilfeller være svært virkningsfullt, men på toraderen vil dette ikke ha samme effekt. For å holde toner i diskanten som ligger i et dypere toneleie enn meloditonen, bruker jeg som regel tommelfingeren på høyre hånd. Da har jeg fremdeles de fire andre fingrene fri til å spille melodien. Det er som kjent ikke alle toner du har både inn og ut med belgen, og ingen av knappene har

---

<sup>28</sup> Unngå de små pausene mellom hver tone.

<sup>29</sup> Fra det typiske trekkspill/toraderrepertoaret. Mange fele/hardingfeledistrikt har runddansrepertoar som kan kategoriseres under slåttstil.

den samme tonen inn og ut. Du må derfor skifte knapp for å få frem den samme tonen. Dette går fint så lenge det ikke er belgvinging alt for ofte. En kan ikke velge at en tone på toraderen skal være svakere enn medklingende toner. En vil også få en markant slutt på disse medklingende tonene straks en slipper opp knappen. I mine ører låter dette ikke fint i alle tilfeller. En måte å løse dette på er å kutte ut disse "løse strengene" på toraderen, eller å gjøre mer ut av de med å lage borduner eller en slags stemme som gjerne holder hele frasen ut. Dette kan man velge å gjøre i både i bass og diskant. På "Kjostadlek nr 3" benytter jeg meg av dette. Som også notene viser holder jeg en A store deler av førstevending, både i bassen og diskanten. Dette for å etterligne fela, som har en medklingende A-streng store deler av første vending. Etter fire takter tar felespillerne et kvelegrep (presser ned to strenger med samme finger) på kvarten og kvinten som gjør at en får tonen H og D#. Disse tonene tar jeg i diskanten på torader, mens jeg legger en åpen H i bassen<sup>30</sup> da jeg synes det passer inn med en H-dur her. Nå er akkurat denne medklingende a'en en løs streng som hele tiden blir spilt på med buen. Men på leker der en på fela tar et strøk på bassen for så å fortsette å spille på de lysere strengene, vil denne basstonen ligge en stund før den dør ut. Denne effekten vil en ikke få til på torader.

På fela kan man intonere mer fritt enn på toraderen, hvor intoneringen er bestemt på forhånd. Disse tonene som avviker fra en temperert skala, har mange navn, men innen folkemusikken synes det som de mest brukte navnene er kvart-toner, nøytrale toner eller halv-høye toner. På toraderen er det ikke like enkelt å få frem disse tonene. I følge Tom Willy Rustad er det teoretisk mulig å få til dette ved at man bare trykker veldig lett på knappen samtidig med at man trykker ekstra hardt i belgen. I praksis er jeg mer usikker på om dette er gjennomførbart inne i en slått. Det finnes dog en mulighet for å få frem disse tonene ved å stemme toraderen "surt". Tom Willy Rustad har gjort dette på en av sine toradere og dette kan man bla. høre på platene "Filigran" og "Fiolsteinen" utgitt på Kvarts Cd-produksjon henholdsvis i 2001 og 2005. Likevel er også disse tonene konstante, og en vil fremdeles ikke ha muligheter for å intonere tonene på mange ulike vis, slik det er i flere fele og hardingfeletradisjoner.

---

<sup>30</sup> Med "åpen H", mener jeg en H-akkord uten ters. Hvis jeg ikke hadde hatt register i bassen ville den klinget h-d-f# (hm), noe som ikke ville låte bra ettersom jeg har en H-dur (uten kvint) i diskanten. Jeg bruker begrepet "åpen" om alle akkorder uten ters.



Det at toraderen er vekseltonig kan gjøre at en møter på utfordringer. De som spiller fele kan få mye hjelp av buen når det gjelder takt. Det gjelder ikke for de som spiller torader. Buehanda til en felespiller vil til en viss grad tilsvare belghanda til en toraderspiller, men som sagt er toraderen vekseltonig, og en må da snu belgen etter hvilke toner en til enhver tid vil få frem. Dette kan, hvis en ikke er oppmerksom på det, gå ut over både rytmikken og fraseringen. Jeg nevnte at en måte å løse dette på, er å etterstrebe så myke belgvendinger som overhodet mulig. I tillegg kan en også bruke belgen til å markere takten slik en ser for seg at en felespiller vil gjøre. Selv om en ikke snur belgen på samme måte og samtidig med at fela snur sine strøk, kan en etterlikne dette ved å gi belgen en ekstra dytt/rykk, spesielt på de stedene en har nedstrøk på fela. Flere av polsene følger et fast strøkmønster som jeg har valgt å kalle "standard pols-strøk". En huskeregel for å vite når det er oppstrøk eller nedstrøk, er at dette mønsteret følger fottrampet hvis du tramper på det første og det tredje taktslaget i hver takt. Det er i hovedsak polser i enerform dette gjør seg gjeldende. Selv synes jeg at dette er en nyttig huskeregel å ha når jeg selv spiller pols. Et nedstrøk på fela er som regel mer betont enn et oppstrøk, derfor synes jeg det er viktig å ha i bakhodet.

Selv om en må spille på en måte som føles behagelig i forhold til det respektive instrumentets forutsetninger og muligheter, synes jeg at det på samme tid må være et poeng å utfordre både instrumentet, men og seg selv som utøver.

En av utfordringene i fele kontra torader ligger, slik jeg ser det, i hvilke tonearter slåttene går i. På fela kan du spille i hvilken som helst toneart (selv om ikke alle toneartene er like behagelige å spille i), men på en torader er dette naturlig begrenset. Har man mange nok toradere kan dette løses, men på bakgrunn av økonomi og frakting/oppbevaring ser jeg ikke på dette reelt. For polsens del er ikke så stort problem. Polsene på Røros går som oftest i A, D, G eller C-tonearter, og det dekker du opp med å ha 2 toradere. Som soloutøver ser jeg ikke på toneartsproblematikken som relevant da jeg ikke tar hensyn til hvilken toneart hver enkelt pols går i når jeg spiller alene. Men når en skal spille sammen med for eksempel fele, kan det bli en utfordring.

## 7 Utvalget av polser

Jeg har prøvd å velge ut forskjellige typer polser med ulikt felestille og stil. Når en spiller torader kan det i noen tilfeller være vanskelig å forholde seg til ulike felestemninger. F. eks om en felespiller snakker om en pols etter Marta-Johannes på nedstilt, kan det være vanskelig for meg å skjønne hvilken av polsene etter Marta-Johannes det er han eller hun snakker om. En toraderspellmann vil i de fleste tilfeller ikke ha den samme bakgrunnen for å skjønne dette som en som spiller fele og er vant med navnene på ulike felestille etc.

Polsene jeg har valgt ut, har jeg, av og til med god hjelp av andre, plukket fra fela, overført dem og arrangert dem for torader. Denne overføringsprosessen tar mye tid. Å lære seg en melodi på toraderen er for så vidt greit. Det kan bli litt kinkig dersom melodien er bygd opp trinnvis ettersom du da må snu belgen til stadighet. Dette kan videre vanskeliggjøre arrangementet når det gjelder å legge på bass. Det kan også skje at du har lært deg en melodi, men for å få med de bassene du vil ha, må du lære deg melodien "på nytt". Med det mener jeg at det er flere toner på toraderen hvor du kan velge om du vil føre belgen inn eller ut. Har du lært deg melodien på en måte, er ganske frustrerende å lære den inn på nytt med annet belgmønster.

### 7.1 Kommentar til noter

Jeg har skrevet ut mine arrangement på noter. Det er ikke meningen at disse notene skal gi et detaljert bilde av hvordan polsen blir spilt på torader, men mer som hjelp der en kan gå inn i notene og se hvilke harmonier og toner som blir spilt. Av erfaring vet jeg at det kan være vanskelig å høre dette bare ved å høre på opptak. For å ha et så oversiktlig og rent notebilde som mulig, har jeg kuttet ut forslag, triller og ornamentikk som jeg i praksis spiller. Om jeg bruker (og hvilke jeg i så fall bruker) triller eller forslag kan variere fra gang til gang. Det jeg synes er viktig å få frem i noten er skjelettet av melodien slik jeg spiller den. I dette prosjektet har det også vært til stor hjelp for meg selv når jeg skal arrangere og analysere hva jeg gjør og hva som skjer i overføringsprosessen.

På toraderen har man i flere tilfeller de samme tonene på begge belgeretningene. Derfor har jeg også notert belgretningen inn i noten på noen av polsene der jeg synes det er et poeng. Jeg har valgt å benytte samme notasjonsmåte som ved buestrøk ved å bruke symbolet  $\square$  for å vise belgretning ut, og V for å vise

belgretning inn. Til forskjell på måten å notere felestrøk på, varer her belgretningssymbolet helt frem til neste symbol. Dvs. at hvis det står en V over en note, forandrer jeg ikke belgretning før neste symbol kommer.

En vil uansett ikke få til å skrive ned en pols på noter nøyaktig slik den låter. Hvis jeg skulle vært i nærheten av å klare det, måtte jeg ha brukt andre taktarter enn  $\frac{3}{4}$  takt som er den mest brukte notasjonsmåten for pols. Dette ville gjort notebildet veldig uoversiktlig, og dermed miste sin funksjon slik jeg har ment med transkriberingen, at den skal være "lettlest".

Jeg har valgt å notere grunnbassene fra D til c# og akkordbassene fra d til c#<sup>1</sup>. Grunnen til at jeg har gjort det slik er for tydeligere å få frem hvilken hvilke bass(er)(knapper) det gjelder, altså ikke hvordan det låter<sup>31</sup>. Akkordbassene på en torader uten register i bassen består av grunntone, ters og kvint. På de nyere spillene med register i bassen kan man velge bort tersen. På polsene jeg har valgt ut, har jeg utelatt tersen i akkordbassen hele tiden. Jeg har i mine transkripsjoner valgt å notere akkordbassen bare med en tone (grunntonen) for å få et renere notebilde. Akkordbassene får notehals som peker oppover, mens grunnbassen får notehals som peker nedover.

Disse notene og opptakene skal heller ikke sees på som noen "fasit" på hvordan det skal være. Slik jeg har ment det kan det sees på som et eksempel på hvordan jeg har valgt å gjøre det. En annen ville kanskje gjort ting på en helt annen måte.

## 7.2 Kommentar til cd

Med denne oppgaven følger det også med en cd med de polsene jeg har valgt ut. Først spilt både på fele og deretter på torader. Felespilleren er Olav Luksengård Mjelva (f.1983) fra Røros. Olav er en av de mest aktive og premierte felespillerne i landet i dag. Olav er og den felespilleren jeg har spilt mest med, og lært mest av når det gjelder den lokale musikken fra mitt hjemområde. Det er verdt å merke seg at selv om jeg har spilt mye med Olav og lært mange av polsene av ham, er det ikke alltid våre versjoner av samme polsen er lik. I noen tilfeller har jeg tatt bort toner i melodien, i andre tilfeller lagt til andre toner eller harmonier.

---

<sup>31</sup> Tonene er de samme, men de vil ikke klinge i samme oktav.

## 8 Polsene

### 8.1 Kjøbenhavneren (felestille: g - d' - a' - e")

**CD: Spor 2.** Denne polsen har jeg lært av Tom Willy Rustad. Kjøbenhavneren er en pols som er lite brukt. En årsak til dette kan være at den er svært utfordrende å spille på fele.

Hvor navnet på denne polsen kommer i fra vet man ikke sikkert, men det finnes en teori om at den har fått navnet etter bygda Nyplass, som ligger mellom Røros og Glåmos. Der har det opp igjennom tidene bodde flere markante spellmenn. Nyplass skal på folkemunne ha hatt tilnavnet København fordi området er flatt.

Som de fleste andre polser har denne også to vendinger. Den første består av 8 takter, mens den andre vendingen består av 12 takter.

I motsetning til de andre polser, er det liten grad av tostregsspill på denne polsen. Både tonearten, G-dur, og det at det er mange store sprang i melodien gjør sitt til at det heller ikke er praktisk mulig å spille på mer enn en streng av gangen.

Jeg har valgt å spille denne i D-dur i motsetning til G-dur som er brukt på fele. G-dur er ikke en selvsagt toneart å spille på en A-D torader. Belgbruken og valgmulighetene i bassen blir i noen tilfeller begrenset. Når jeg spiller denne i G-dur på A-D spillet, finner jeg ikke noen basslinjer som fungerer slik jeg vil. I stedet blir jeg liggende på G-bass store deler av melodien. I D-dur får jeg tilgang til de basslinjene jeg ønsker i forhold til melodiføringen. Når jeg spiller denne i D-dur på en A-D torader, har jeg kvinten (A) i bassen både inn og ut med belgen. I G-dur har jeg kvinten (D) kun innover med belgen. På grunn av melodiføringen får jeg naturlige belgvendinger på taktslagene. I G-dur ville derimot melodiføringen kreve at jeg drar belgen utover nesten hele melodien (hele første vendingen kan spilles med belgretning ut i G-dur). De gangene en kan velge å presse belgen innover i G-dur, vil det ofte komme toner rett etterpå som krever at du drar belgen ut igjen. Dette gjør at belgføringen ikke blir behagelig og at dette kan føre til at fraseringen og grooven i polsen blir brutt. Jeg vil gjøre oppmerksom på at selv om Kjøbenhavneren ikke er god å spille i G-dur på en A-D torader, kan en pols med en annen melodiføring fungere bedre.

Det er også verdt å merke seg at kvinten (A) i første vendingen er forstørret til A# når melodien går oppover, men at denne blir oppløst når melodien går nedover.

På en "vanlig" torader, altså en torader uten den ekstra halve raden jeg har, ville jeg ikke hatt tonen A både ut og inn. Dermed hadde jeg, for eksempel i første takt i andre vending, måttet vende belgen på hver tone i triolen, ettersom jeg kun har tonen g når jeg drar belgen ut. Siden jeg har A både inn og ut på min torader, trenger jeg ikke å vende belgen. Samtidig kan beholde g og h (G-dur) i bassen.

Jeg kan på grunn av de 4 ekstra bassene jeg har, legge en åpen B (uten ters) på andre taktslaget i takt 20.

Bassteknikken jeg her bruker, kaller jeg melodibass. Her bruker jeg en slags andrestemme i bassen hele veien. Som en ser av notene, er det mye bevegelse i bassen. Den beveger seg i fjerdedeler store deler av veien. På de fleste taktslag, er intervallet mellom melodien og grunnbassen en ters, kvint eller oktav.

Dette er en behagelig låt å spille på torader. Noe av grunnen til det er at belgvendinger alltid (bortsett fra i takt 5 og 20) skjer på taktslaget.

## 8.2 Kjostadlek nr. 3 (Felestille: a-e'-a'-ciss")

**CD: Spor 4.** Kjostadlekene har etter hvert blitt et begrep på Røros. Det henviser til en gruppe med 4 polser som går på trollstilt fele. Tre av disse var i ferd med å gå i glemmeboka, men takket være Henrik Mølmann (1883-1972) og Sven Nyhus har også disse overlevd.

Denne går på felestillet a-e'-a'-ciss" (fra dypeste streng), også kalt trollstilt<sup>32</sup>. På fela blir denne melodien spilt på kvinten<sup>33</sup>, den lyseste strengen, hele første vending. Under melodistemmen blir også kvarten, i dette tilfellet tonen A, spilt på. Denne ligger som en bordun hele veien, bortsett fra mot slutten på veket når felespilleren tar et kvelegrep<sup>34</sup> med førstefinger (pekefinger) på både kvarten og kvinten. Da får vi tonene H og diss som jeg velger å tolke som en H-dur treklang uten kvint. Der borduntonen A ligger under melodien, dobler jeg denne både i diskant og bass på

---

<sup>32</sup> Andre benevnelser kan være huldrestille, nøringstille, grålysningstille osv.

<sup>33</sup> Felestrengene på flatfela blir ofte omtalt som (fra dypeste og opp til lyseste streng) Bass, ters, kvart og kvint.

Disse må ikke forveksles med benevnelse som brukes på intervaller

<sup>34</sup> Kvelegrep: når felespilleren griper over to strenger med samme finger

torader. For å få effekten av at tonen a ligger under melodien hele tiden, er jeg nødt til å skifte knapper både i bass og diskant når jeg snur belgen. Utfordringen ligger da i å få belgvingene og knappeskiftene til å bli så myke som mulig for ikke å ødelegge flyten og tonestrømmen. Ekstra utfordrende er dette når både belgving og knappeskifte i bass og diskant skal skje samtidig som her. Når vi kommer til kvelegrepet, skifter jeg både toner i bass og diskant. I bassen legger jeg en åpen H, mens jeg legger tonene H og diss i diskanten.

På andre vendingen velger jeg å løse opp a i diskanten. Det er en praktisk årsak til dette siden det er flere belgvinger i andre vendingen og dermed blir det mye skifte av "grep" på toraderen. Heller ikke fela beholder a gjennom andre delen. Denne delen går i et dypere toneleie og inkluderer også de andre strengene på fela. Av og til drar felespillerne med bass-strengen slik at den klinger med en stund etterpå. Dette synes jeg er veldig virkningsfullt og gir fine klanger, Dessverre lar ikke dette seg gjør på torader. Basstrengen på fela vil klinge med etter at strengen er satt i svingning, men på toraderen vil denne tonen slutte å synge straks jeg slipper opp knappen. Hvis du vil holde en borduntone på toraderen, vil den volummessig være konstant i forhold til de andre tonene du spiller, også bassen. En kan ikke velge at bordunen skal være svakere enn de andre tonene. Da får en ikke frem denne effekten det kan ha å "dra med" basstrengen på fela som dør ut etter hvert. Det jeg derimot kan gjøre, og pleier å gjøre som en variasjon er å doble det som skjer i akkordbassen. Det vil si at jeg legger tonen a en oktav ned i forhold til der jeg spiller den i første vending. Siden jeg kun har tonen a innover i den oktaven velger jeg da tonen e når belgretningen er ut, og det er de samme tonene jeg har i akkordbassen.

Formoppbygging: 2 Vendinger på 8 takter hver. Hvis vi først tar for oss første vending, så er ikke de 8 taktene, slik jeg ser det, bygd opp av to 4-taktsmotiv, men et motiv som går over seks takslag som varieres for hver gang. Det siste motivet, A'', har bare 5 takslag slik det ser ut nå, men den siste tonen bindes sammen med det første taktslaget i første vending når den gjentas, eller over i andrevending når den går videre. Da får en også 6 slag i dette motivet. Grunnen til at jeg har gitt alle motivene bokstaven A er for å vise at det er klare likheter mellom motivene. Merket (') viser at det likevel er små forskjeller.



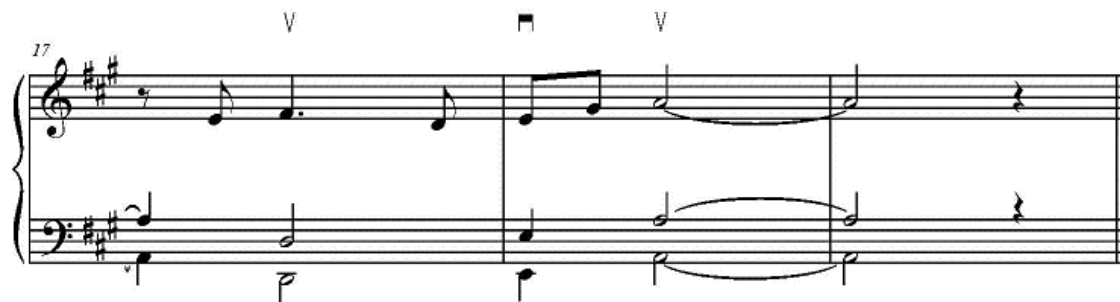
Figur 6: Analyse av første vending av Kjøstadlek nr.3

Slik jeg ser det er derimot andre vendingen bygd opp av to 4 takters motiv. (Se vedlegg nr 2)

Når tonen diss dukker opp i A-dur, er det fort gjort å tenke lydskala. Lydisk skala er en vanlig durskala med høy kvart (4.trinnet i skalaen) som er mye brukt i folkemusikk. Likevel velger jeg å si at denne polsen går i A-dur, ikke A-lydisk. Grunnen til at jeg mener at en like godt kan si at den går i A-dur og ikke A-lydisk, er at det ikke konsekvent brukes diss. Tonen d er vel så mye brukt. I andre vendingen er ikke diss brukt i det hele tatt. Rent arrangementsmessig/spillteknisk spiller ikke dette noen stor rolle. Hadde jeg ikke hatt den ekstra raden jeg har på min torader ville det derimot vært verre. På en vanlig A-D torader finnes ikke tonen diss. Den finner jeg på den ekstra raden.

I mine ører synes jeg Olav spiller med en veldig kort ener, slik jeg også har hørt på opptak med andre spillmenn. Dette er noe jeg også prøver å overføre til toraderen.

Når hele slåtten er spilt gjennom to eller tre ganger, alt etter hvor mange ganger en spiller den i løpet av en framføring, pleier jeg å avslutte med en liten hale på slutten.



Figur 7 Hale, Kjøstadlek nr. 3

Både forspill og etterslenger som denne har vært vanlig på Røros. For å høre om fela var stemt spilte gjerne spellmennene et forspill som hovedsakelig bestod av en rekke dobbeltgrep. Lengden på etterspillene kunne variere, og de manglet som regel en fast rytmisk inndeling (Nyhus; 1973:51). I tillegg til haler som ikke hadde noe med selve melodien å gjøre, kunne man også spille for eksempel noen takter av første vendingen på slutten. Dette kan høres på den vedlagte Cd-en (Spor 8: "Raringen").

Denne låten inviterer ikke til å bli arrangert etter en funksjonsharmonisk tankegang. Ser en derimot på den lille halen på slutten, ser en at akkordene jeg har brukt er D, E og A. I A dur (tonika) er D subdominanten og E dominanten. Rekkefølgen er heller ikke tilfeldig. Subdominant-dominant-tonika er den vanligste avslutningen innen funksjonsharmonikk læren.

### 8.3 Kømmen frå Kongsvinger (Felestille: a-e'-a'-e')

**CD: Spor 6.** Denne polsen blir også kalt "Når 'n gammel-Erik inntok festningen" og "Leken aat Drøivolla". I følge sagnet var det Henning Jonsen Nordbrekken<sup>35</sup> (1834-1917) som var på tur i Hedemarkstraktene der han lærte denne polsen. Det var vinterstid, og han gikk på ski. For å huske denne låten til han kom, hjem skulle han ha spilt den på skistaven men han gikk.

Første vending er bygd opp av 12 takter (2+4+2+4). Også den andre vendingen består av 12 takter (4+2+4+2). De fire første taktene i andre vendingen ( B' ) er nesten identisk med de fire siste taktene i første vendingen. Dette motivet gjentas nok engang, men et annet firetakters motiv (C), deler opp dette motivet på midten:

---

<sup>35</sup> På folkemunne kalt Henning Trøen



Figur 8 Formanalyse Kømmen fra Kongsvinger

Som en kan lese av notene er det ofte belgvingninger mellom det første og det andre taktslaget. Dette gjør det vanskeligere å lage lange, rolige basslinjer. Da er valget enten å ta til takke med store sprang i bassen, som ofte ikke kommer på betont taktslag, legge en bordun eller kutte bassen ut helt. Jeg synes ikke melodien her inviterer til alt for mye opp og ned i bassen. Jeg synes heller ikke at bordun fungerer optimalt da jeg føler at det forstyrrer, etter min oppfatning, den lyriske melodien. Derfor har jeg valgt bort bassen på denne polsen. Når jeg spiller denne i A-dur på min A-D torader, får jeg også få valgalternativ til basser pga av melodiføringen. Jeg kunne lagt om melodien litt her og der, men det jeg virkelig er på jakt etter å få frem her er dobbeltgrepet som kommer på 2. slag i 2. takt.

I forhold til feleversjonen har jeg valgt å kutte ut noen toner i takt 6 på førstevending og takt 4 og 12 i andre vending. Om felespillerne mener disse tonene er som ornament, eller som en del av selve melodien er vanskelig å si. Grunnen til at jeg kuttet de ut er fordi de krever mye rykking i belgen inn mot fraseslutten. Selv synes jeg at det blir for kavete og det er fort gjort at polsen blir stresset.



Figur 9 Kømmen frå Kongsvinger, takt 5 og 6, feleversjon.

Dette eksemplet viser hvordan fela spiller takt 6 i første vending. Rytmefiguren og tonene er de samme som kommer igjen i takt 4 og takt 12 i andre vending. I andre eller tredje gjennomkjøring kan jeg velge å ta med noen av disse tonene også på toraderen, og bruker de da som ornamentar for å skape en variasjon.

### 8.4 Raringen

(Felestille: a-d'-a'-e'')

**CD: Spor 8.** Raringen er, som navnet tilsier, en liten raring. Den består av to vendinger hvorav den ene er på 5 takter og den andre er på 6 takter.

Melodien spilles hovedsakelig på de to lyseste strengene på fela (kvarten og kvinten). Unntaket er den nest siste tonen i andre vendingen.

Også på denne polsen er D og A sentrale akkorder i mitt arrangement. På tredje taktslaget i andre takt, hender det at jeg varierer mellom å holde D i grunnbassen over i neste takt, eller slik som jeg har notert inn i noten, en A. Grunnen til at jeg av og til legger inn en A der, er for å få en mer markert første taktslag i neste takt.

I andre vendingen er det A i bass som gjelder. A'en holdes frem til det siste taktslaget i fjerde takt<sup>36</sup> hvor jeg legger en fiss i grunnbassen og beholder d i akkordbassen. Da får jeg en D-dur med ters i bassen. Fra D/Fiss går jeg vidare til G både i grunnbass og akkordbass. På siste taktslaget i takt ti velger jeg å gå opp til h i grunnbassen mens g fremdeles ligger igjen i akkordbassen. Også dette ser jeg på som en G-dur akkord, men med ters i bassen. I siste takt (første reprise) går jeg ned igjen til A i bassen ettersom både a og ciss er sentrale toner. I andre replisen går jeg ned til grunntonen i siste takt.

Når jeg spiller denne polsen sammen med felespillere, velger jeg i de fleste tilfellene kutte ut tonene g og giss i takt 4 i førstevendingen og hver gang den opptrer i andre

<sup>36</sup> A i grunnbassen. Akkordbassen vil klinge D ved belgretning inn, og A ved belgretning ut.

vendingen. Grunnen til at jeg gjør det er fordi felene har en tendens til å intonere g'en halvhøyt slik at den klinger et sted mellom g og giss. Når jeg derimot spiller den alene pleier jeg å variere mellom g og giss. Jeg legger ofte giss i takt fire i første vendingen. I tillegg kan jeg da legge H i grunnbass og E i akkordbassen. Dette kan tolkes som en omvendt E-akkord uten ters med kvinten i bassen. Akkorden jeg er ute etter her er E-dur, derfor må jeg heve meloditonen g en halvtone til giss, siden g er molltersen i E.

### 8.5 Storhurven (Felestille: a-d-a'-e'')

**CD: SPOR 10.** En hurv er en betegnelse for en type polser som finnes på begge sidene av grensen mot Sverige. Et typisk trekk ved hurvene er at den ene vendingen blir spilt på de to dypeste strengene, mens den andre blir spilt på de lyse. (Ramsten; 1976:125)

Tonene D (og Fiss) er veldig sentrale toner i første vendingen. Derfor har jeg valgt å bruke mye åpen D i bassen. De andre tonene som opptrer ofte på betonete taktdeler i første vending er E og Ciss, Der har jeg valgt å legge en åpen A. Det er også naturlig å tenke seg til at en kunne hatt en cissakkord på disse tonene, noe jeg av og til bruker som en variasjon for å fremheve den klangen dette gir..

Den første vendingen inneholder få toner. I selve melodien er det bare fire toner som blir brukt i løpet av hele vendingen. Toneomfanget av selve melodistemmen i den første vendingen går fra lille a til enstrøken fiss. Da ser jeg bort ifra dobbeltgrepene som jeg ikke oppfatter som en del av selve melodien, men en del av harmoniseringen. Om jeg hadde tatt hensyn til dobbeltgrepene, hadde toneomfanget vært en oktav fra lille a til enstrøken a.

Første vendingen som er på 8 takter (4+4) er bygd opp av små rytmiske motiver som går igjen gjennom hele vendingen. Jeg får inntrykk av at rytme er det sentrale i denne vendingen og at melodien kommer i andre rekke.

Andre vendingen er melodien betydelig mer framtrødende, og bare i løpet av de første to taktene er det 8 forskjellige toner med et toneomfang på en none. Også denne vendingen består av 8 takter (4+4).

Som tidligere nevnt tenderer Rørospolsen til å ha en kort ener på bekostning av en litt lengre toer i de tilfeller en snakker om asymmetrisk takt. I den forbindelse er det veldig interessant å lese i Marta Ramstens bok, "Hurven- en polska og dess miljø":

*"I Rørosområdet (ex. 6-8) spelas man trean i takten mycket kort – Övergaard skulle väl snarast beskriva förhållande mellom taktdelarna som 1:1:1/2"  
(Ramsten: 1976:131)*

Om Ramsten eller Övergaard har omtolket takten i Storhurven fra Røros, eller om det har vært spillmenn på Røros som har spilt med kort treer blir bare spekulasjoner fra min side.

I grunnformen, slik jeg spiller den, spilles det meste av første vendingen med belgen innover. Når denne vendingen skal gjentas, spesielt etter at du har spilt andre vendingen og ikke har mye luft å gå på, kan det bli tomt for luft. Derfor kan være fint å ha muligheten til å dra variere belgmønsteret. Derfor har jeg også laget en annen variant med hvor jeg har flere tilfeller av belgretning ut. Vanligvis bruker jeg disse to variantene litt om hverandre alt etter hvor mye luft jeg har i belgen og om jeg føler at jeg trenger mer/mindre. Samtidig vil jeg benytte meg av mulighetene en får i bassen når en skifter belgretning. De fem første taktene er like i bassen om en har belgretning inn eller ut. I takt 5 (figur 9) legger jeg derimot en åpen H i bassen (molltersen finnes i melodien). Fra den åpne H-akkorden lar jeg akkordbassen ligge på H, men grunnbassen får bassgangen H-A-G før det hele låses opp med en D i siste takt både i grunnbass og diskant:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system contains four measures, each marked with a 'V' above the staff, indicating accents. The second system contains four measures, starting with a measure marked '5' above the staff, followed by measures 6, 7, and 8. Measure 7 features a triplet of eighth notes. The notation includes treble and bass staves with various note values, rests, and dynamic markings.

Figur 10 Storhurven variasjon: repetisjon av første vending

## 8.6 Pols e. Marta-Johannes

(Felestille: g-d'-a'-e'')

**CD: Spor 12.** Dette er en pols etter Johannes Ingebrigtsvold (1899-1986) eller Marta-Johannes som han ble kalt på folkemunne.

Dette er en av få polser som går i gjennomført moll. Jeg har transponert fra g-moll til d-moll. Dette på grunn av melodiføring. Når en spiller i gmoll på en A-D-torader vil en måtte snu belgen mellom hver tone når en spiller gmolltreklagen. Denne figuren gjentar seg ofte i polsen, og vil derfor gjøre det unødvendig kronglete.

I tillegg til lavt tredjetrinn, er seksten høy. Vanligvis ville jeg notert en låt i d-moll med ett fast fortegn, b for h, men siden den høy, valgte jeg å notere hele polsen med to faste fortegn slik jeg ville gjort i D-dur og heller oppløsningstegn for tersen.

Første vendingen består av 8 takter (4+4). Den andre vendingen består av 14 takter.

## 8.7 Siste leken Sulhusgubben spella

(Felestille: a-d'-a'-e'')

**CD: Spor 14.** Denne polsen skal ha vært en av de siste polsene Sulhusgubben, eller Ole Henriksen Sulhus (1811-1897) spilte i 1897 før han la bort fela.

Første vendingen går i moll, mens den andre går i dur. På en vanlig A-D torader har en ikke tonen f (lav ters i D-modus) i den oktaven melodien originalt går i. På min A-D torader har jeg en halv ekstra rad hvor en blant annet har nettopp tonen f i samme oktav som gjør at jeg, også kan spille d-moll. På en vanlig torader kunne jeg ha lagt melodien den ned en oktav, men det største problemet dukker opp når det gjelder venstre hånd. På en A-D torader uten register i bassen har en ikke F i grunnbass, kun Fiss. I tillegg vil tersen i d-akkorden klinge fiss så det vil bli en kollisjon mellom dur og moll store deler av første vendingen.

Første vendingen er bygd opp 2 motiv på fire takter som repeteres (4+4 takter). Som en ser av notene er det ofte belgvinging ved det andre taktslaget i flere av taktene. De mest sentrale tonene er d eller fiss, Det er naturlig for meg å legge en åpen D (grunntonen) i bassen. Det at en har flere tilfeller av at grunntonen kommer på et

ubetont taktslag kan gjøre at det andre taktslaget kan bli oppfattet som det første taktslaget.

Jeg opplever denne polsen for å være av de mest utfordrende rytmisk i mitt utvalg. Spesielt gjelder dette første takt i andre vending (se vedlegg nr 7). Her er det, etter min erfaring, lett å starte et slag for tidlig. Gjør en det, blir det veldig lett krøll mot slutten av vendingen, for da oppleves det som det dukker opp en ekstra takt.

### 8.8 Leken hass Christen Johannes Dahl

(Felestille: g-d'-a'-e'')

**CD: Spor 16.** Mange av polsene på Røros har fått navn i nyere tid. Da ble de gjerne navngitt etter hendelser, steder eller personer. Disse personene var som regel spellmenn eller dansere som hadde et spesielt forhold til den spesielle polsen de hadde gitt navn til. Dette er en slik pols. Christen Johannes Dahl (1825-1890) var en felespiller som blant annet skal ha spilt mye med storspilmannen Smed-Jens. Det skal også ha vært disse to som innførte oktavspill på Røros. (Nyhus 1973:53)

Leken hass Christen Johannes Dahl var med bla. med i Haugen og Reitans "100 Norske polskdanse". Ola Mosafinn fra Voss plukket denne opp der, og flettet den inn i en av sine Jørn-Vrengjer.

Denne polsen har mye tilfelles med disse "Jørn-vrengjene" som er kjent for mye ristetak på fela. Ristetak er en triol (tre 8.deler over et taktslag) hvor det er strøkskifte på alle 8.delene. Også på torader må man holde tunga rett i munnen i forhold til belgretning. Det er fryktelig mye inn og ut med belgen, spesielt på førstevendingen. Her har jeg også valgt å legge A i grunnbassen hele veien. Jeg bruker som sagt, i denne oppgaven en A-D torader. Selv om denne leken opprinnelig går i G-dur på fela, vil du ved bruk av en G-C-torader automatisk få G-dur om du spiller på samme måte som jeg her gjør i A-dur. Jeg velger å la grunnbassen klinge A store deler av låten. For å få grunnbassen til å klinge A, er jeg nødt til å skifte bassknapp etter hvilken retning belgen har. Dette krever en god del koordinering mellom høyre og venstre hånd da en må vende belgen ofte. Hva jeg gjør med akkordbassen varierer en del. Jeg pleier vanligvis å kutte den helt ut på første vendingen. På andre vendingen holder jeg A-bassen inne hele veien (klingende vil den låter a når du presser belgen sammen, og e når du drar belgen ut). Det samme skjer de gangene

jeg velger å ha den med på 1.vendingen. Det vil si at jeg her bruker en blanding av det jeg kaller "hallingdalskomp" (uten å markere alle tre slagene i akkordbassen. Her marker jeg eventuelt kun første og tredje taktslaget, eller lar den ligge i ro) og bordunbass.

Oppbyggingen er nokså standard med 8 takter i 1.vending og 8 takter i 2. Vending. Både 1. og 2.vending blir her spilt i enerform, og jeg har heller ikke hørt noen andre våge seg på å spille denne i toerform.

Rytmisk sett spiller jeg (også Olav på fele) denne tilnærmet symmetrisk. Det hadde vært for omfattende å gå inn i polsmaterialet å sammenligne fremføringer med forskjellige spellmenn, men jeg mener likevel å se en tendens i at de fleste låtene i G-dur på fela blir spilt mer symmetrisk enn polser i for eksempel D-dur som kan bli spilt mer asymmetrisk<sup>37</sup>. Et annet fenomen som slår meg med polsene i G-dur er at det ikke er like mye tostrengsspill som A- og D-dur. På opptaket er det kun i siste takt i begge vendingene han spiller på to strenger samtidig.

På torader er denne nokså vrien. Spesielt det å snu belgen midt i trioler og likevel forsøke å beholde flyten krever mye myk belgbruk og koordinering mellom begge hendene

## 8.9 Leken hass Christen Evensa

(Felestille: a-d'-a'-e'')

**CD: Spor 18.** Formmessig er Leken hass Christen Evensa (1818-1901) delt inn i to vendinger hvor hver vending har 8 takter som blir repetert. De tre siste taktene i andre vending har derimot mange likhetstrekk med de tre siste vendingene i den første vendingen, og kan dermed bli sett på som en variant av den.

Melodien beveger seg mye i terser, og trinnvise bevegelser skjer nesten utelukkende på ikke-betonte taktslag. Dette gjør harmonisering relativt greit (Se harmonikk kap 5.2.3). Som man kan lese utav notene, får det første og det tredje taktslaget mye fokus i og med at jeg skifter ofte bass på disse taktslagene. Melodien i første vending ligger slik til at det er på det første og tredje taktslaget jeg skifter belgretning, eller at jeg beholder samme belgretning inn i de neste taktene. I de taktene jeg skifter på det

---

<sup>37</sup> På Røros

andre taktslaget, er dette delvis gjort bevisst. Strengt tatt har jeg heller ikke noe valg, siden en ikke har tonen G når en presser belgen inn, men da får jeg også lagt en trinnvisbassgang i bassen som leder opp mot det første taktslaget i neste takt.

På andre vendingen må jeg oftere snu belgen på det andre taktslaget blant annet fordi tonen g kommer der. Dette har gjort at jeg har valgt å ha en litt annen karakter på denne vendingen med mer bassganger, slik at jeg ikke i bassen hele tiden får en 4.dels tone på det første taktslaget og en halvnote på det andre. Når jeg arrangerte denne polsen, prøvde jeg naturligvis også ut dette, men jeg syntes at den mistet mye av flyten og fremdriften slik. Derimot har jeg denne figuren i siste takt, der jeg synes at den passer bedre inn. Dette føles også som en naturlig fraseslutt. I takt 3 og 5 på andre vendingen beholder jeg samme belgretning fra takten før. For å markere den betonte eneren, slik et nedstrøk på fela ville gjort, gir jeg da belgen et ekstra dytt på det første taktslaget i takt 3 og det første taktslaget i takt 5.

Dette er en pols jeg ville ha plassert i kategorien vanlig pols. Både i formoppbygging, rytmisk- og tonalt sett er den standard oppbygd.

### 8.10 Loftleken

(Felestille: a-d'-a-e'')

**CD: Spor 20.** Når Loftsleken spilles på fele, er det vanlig at den blir spilt med høy kvart (giss) på kvinten (den lyseste strengen) og med lav kvart (g) ellers.

Den første vendingen består av hele 15 takter, mens den andre består av 8 takter (4+4), Melodien begynner med et motiv over to takter. De to påfølgende taktene er det samme motivet, flyttet en kvint opp. Derfor er det naturlig for meg å legge en D i bassen de første taktene, og en A de to neste. Belgvendingene i den andre takten gjør at jeg får bassgangen D-E-Fiss som fører opp til A i tredje takt. Resten av vendingen holder jeg meg mye til D og fiss i bassen med bassganger opp og ned til de to.

Som en kan lese av notene er det ofte belgretning inn på første delen. De få gangene belgen dras utover er det maksimalt et taktslag før belgen går innover igjen. Derfor må en ta hensyn til at man trenger mye luft i belgen når en begynner polsen og når en går over fra andre til første vending.



I den første vendingen er det ofte belgvingning mellom det første og andre taktslaget. I andrevendingen kommer belgvingningene oftere på taktslagene. På de belgskiftene som ikke kommer på taktslaget har jeg valgt å la bassen være den samme, eller bruke en gjennomgangstone i bassen opp/ned til neste akkord på betont taktdel.

## 9 Oppsummering og sluttord

### 9.1 Oppsummering

Jeg har gjennom denne oppgaven prøvd å belyse hvilke utfordringer og muligheter som er tilstede når man spiller Rørospols på torader. Målet mitt da jeg begynte på denne oppgaven var å se hva som skjer i overføringsprosessen fra fele til torader og prøve å sette ord på dette. Det er fela som har vært rådende innenfor folkemusikken i Rørostraktene. Toraderen har, etter det jeg har funnet ut, bare vært brukt sporadisk til pols. Siden felas posisjon har stått så sterkt på Røros, og i mange tilfeller vært enerådende, er det naturlig at polsen har utviklet seg på felas premisser.

Problemstillingen lød som følger: *Er det mulig å spille pols på torader?* Videre spurte jeg om en er i stand til å beholde polsens grunnprinsipper i overføringen fra fele til torader. Altså; om jeg klarer å overføre en pols slik at det fremdeles låter som pols, selv om den spilles på et annet instrument. De idiomatiske forskjellene på fele og torader er store. Dette er en problemstilling jeg måtte ta hensyn til i min overføring. Hva det er som skjer på fela når en spiller pols, og hva det er som gjør pols til en pols? For å finne ut av dette har jeg studert de formmessige, tonale og rytmiske egenskapene i Rørospolsmusikken.

Gjennom hele oppgave er det to begreper som går igjen: Pols spilt i runddansspillestil og pols spilt i slåttetil. Ved hjelp av blant annet disse to begrepene har jeg forsøkt å synliggjøre ulike spillestiler innen Rørospolsspillet. Den ene spillestilen er influert av en spillestil som har vokst frem innen runddansmusikken med de stiltrekk som knyttet til den, mens den andre er i knyttet til musikken som har vokst frem som et resultat av den solistiske slåttespilltradisjonen på fele og hardingfele. Gjennom mine studier har jeg kommet jeg frem til at flyt/groove spiller en vesentlig rolle i skillet mellom disse to stilene. Selv om det kanskje virker som om jeg setter klare grenser mellom pols spilt i runddansspillestil og pols spilt i slåttetil er det i praksis ikke slik. Grensen mellom disse to vil i mange tilfeller være flytende, og det

er i bunn og grunn spellmannen selv, og måten han/hun spiller på som er avgjørende. Som begrepene tilsier, er det spillestilen det handler om, ikke repertoaret, selv om noen av polsene inviterer mer enn andre til å bli spilt i én av stilene.

Rørspols er en av få slåttetyper som kan bli definert både som runddansmusikk og som slåttemusikk. Du kan stille opp med Rørspols både på Landkappleiken og Landsfestivalen. Det vil si at i følge reglementet til Landkappleiken kan en ikke det, siden det ikke er tradisjon for dette på Røros, men i praksis er det ingen som stopper deg.

Til sommeren (2009) prøver Landslaget for Spelemenn (Lfs), ut en ny ordning med å slå sammen Landsfestivalen og Landkappleiken til NM i folkemusikk. I den forbindelse har de slått sammen noen klasser. Dette har blant annet ført til at klassene for trekkspill og torader har blitt slått sammen til en klasse, og det vil ikke bli noen deling i med hensyn til type repertoar (bygdedans/gammeldans). Denne ordningen har sine fordeler og ulemper. For Lfs sitt vedkommende vil de spare tid og penger<sup>38</sup>, og klassen vil bli variert. Men hvordan dette slår ut for utøvere av bygdedans på torader er jeg mer usikker på. Å slå sammen runddans- og bygdedansspill i en klasse er legitimt, men å blande to for så vidt ulike instrumenter i en klasse ser jeg på som uheldig. Begge instrumentene har belg og knapper, men rent bortsett fra det, er det store forskjeller på hvordan de er konstruert og blir brukt. Den største forskjellen er at femraderen er liketonig, i motsetning til toraderen som er vekseltonig. Dette gjør at instrumentene krever forskjellige tilnæringsmåter å utøve musikk på. Jeg vil sidestille dette med å slå sammen hardingfele- og feleklassene til en klasse.

Toraderen har i enkelte miljø og sammenhenger hatt et frynsete omdømme. Når jeg overfører et repertoar som er sterkt forankret i feletradisjonen, ønsket jeg å se om dette påvirker instrumentets sosiale status. Min erfaring er at toraderen får høyere status innen felemiljøet dersom en går bort fra det typiske toraderrepertoaret og spiller slåttspill i stedet. På samme tid svekker det instrumentets status innad i toradermiljøet når en velger bort dette repertoaret. Dette sier noe om at det ikke er

---

<sup>38</sup> Dette er ikke et argument Lfs selv bruker.

selve instrumentet som står i sentrum for debatt, men heller repertoaret toraderen assosieres med, og har blitt tilskrevet i en musikkhistorisk sammenheng.

Siden det ikke er noen påvist tradisjon for å spille Rørospols på torader, ville jeg diskutere litt rundt temaet stilkjennskap og stilsikkerhet i forhold til instrument. Jeg mener at så lenge en klarer å forholde seg til gitte rammer, spiller det ingen rolle hvilket instrument du gjør dette på. Så lenge en har tilstrekkelig med kunnskaper innen en stil og klarer å sette dette ut i praksis, bør dette stå i fokus.

Det har ikke vært skrevet om hvordan en kan spille Rørospols på torader før. Derfor har jeg måttet støttet meg til litteratur som går direkte på felespill i Rørosområdet. Dette har vært lærerikt og har gitt meg større grad av innsikt og forståelse for hvordan felemusikken blir utøvet.

I tillegg til den teoretiske delen har jeg gjennom denne oppgaven også jobbet praktisk. Den praktiske delen av oppgaven har bestått av å overføre feleslåtter over til torader. Denne prosessen har gått gjennom 4 faser:

1) Overføringen. Observasjon og lytting til polsspill på fele: Måten dette foregikk på var ved observasjon av felespillere. Både ved å høre på musikken, men også ved visuell læring. Jeg opplever at man lærer mye ved å se på felespillerne. Videre måtte jeg finne ut hvordan dette kan overføres til toraderen.

2) Innstudering av melodi: Denne prosessen kan være langvarig. Først måtte jeg finne frem til melodien på toraderen. Det er ikke gitt at de valgene og den løsningen jeg først kom frem til er den jeg sitter igjen med til slutt. Her måtte jeg også ta noen valg:

- Skal jeg legge harmonisering/flere toner i tillegg til bassen, eller bare ha harmonier i diskant og kutte ut bassen?

- Føles melodien behaglig å spille? Hvis ikke må jeg ta valg i forhold til å kutte/bytte ut noen toner eller til og med transponere den til en annen toneart. Det kan og være at det løser seg ved å velge annen belgretning på toner du ha både inn og ut med belgen.

3) Arrangering: Samtidig med at jeg begynte å øve inn, eller etter at jeg hadde fått inn deler av melodien, startet jeg også å finne frem til basser jeg syntes fungerte. Her blir

det ofte mye prøving og feiling før en sitter igjen med en pols en er fornøyd med. Av og til tenker jeg funksjonsharmonisk når jeg arrangerer, andre ganger tenker jeg kun klanger, basslinjer/melodier eller rytmiske figurer i bassen. Det at jeg har register i bassen gjør at jeg kan velge bort tersen i akkordbassen. Dette er essensielt i min arrangering.

4) Modning: Etter å ha tatt i bruk en pols en stund, vil den i mange tilfeller forandre seg litt. Det kan være at jeg finner andre akkorder jeg også vil ha med, annen belgføring eller elementer jeg legger til eller trekker i fra.

Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg kommet frem til at det viktigste i overføringen er å beholde flyten/grooven i polsen. Greier en det, mener jeg at en kan ta seg friheter i forhold til å ta bort eller legge til toner, velge andre harmoniske løsninger enn de som oppstår på fela, men også å leke seg med rytmikken, dog innenfor gitte rammer.

I overføringsprosessen har jeg i noen tilfeller vært nødt til å innse det faktum at de to instrumentene er vidt forskjellige. Noe av det en kan gjøre på fela vil ikke fungere på torader. Da må en se an hvert enkelt tilfelle og finne en løsning som ligger naturlig for instrumentet.

## 9.2 Sluttord

Hensikten min med denne oppgaven var ikke å komme frem til en fasit for hvordan en skal spille pols på torader. Jeg ville finne ut om det var mulig med polsspill på torader, og det mener jeg med denne oppgaven å ha bevist. Jeg har, i motsetning til de fleste andre toraderspillere, fela og felespillere som mitt ideal når jeg spiller slåttemusikk på torader. Min bakgrunn og mine ideal har lagt grunnlaget for hvordan jeg har valgt å spille Rørospols på torader. Selv om jeg gjennom hele oppgaven har forsøkt å se på temaet objektivt, ser jeg at mine løsninger er farget av læremestre, medmusikanter og stadige musikalske impulser. Kort oppsummert danner mine førreferanser mye av grunnlaget for mine valg. Jeg har likevel prøvd å se problemstillinger fra flere sider og på den måten bestrebet nødvendig objektivitet i forhold til stoffet. En annen med en annen bakgrunn eller andre ideal ville kanskje jobbet med stoffet på en annen måte.

Det er mye snakk om hva som er "rett og galt" innen folkemusikken. Personlig mener jeg at hver enkelt utøver bør få lov til å være fri og leken i sin tilnærming til musikken. Dette er noe av det som gjør folkemusikken spennende i mine øyne. Hvis alle sammen skulle vært en blåkopi av en eller annen bestemt spellmann, tror jeg folkemusikken hadde blitt ensformig, kjedelig og lite attraktiv for de oppvoksne generasjonene. Fornyning og videreutvikling er tross alt en viktig del av tradisjonen. En levende tradisjon er i utvikling, og mange vil gå så langt som å si at utvikling er en forutsetning for at en skal kunne ha en levende tradisjon

## Litteraturliste

Ahlbäck, Sven 1995: *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*.  
Not & bok 1995

Aksdal, Bjørn 1988: *Spelemann og smed. Smed-Jens fra Røros og hans notebok*  
Tapir Forlag 1988

Aksdal, Bjørn; Nyhus, Sven 1993: *Fanitullen, innføring i norsk og samisk folkemusikk*,  
Universitetsforlaget, Oslo 1993

Aksdal, Bjørn; Buljo, Klemet Anders; Fliflet, Andreas; Løkken Anton 1998: *Trollstilt. Lærebok i tradisjonsmusikk*  
Gyldendal Norsk Forlag A/S 1998

Red: Bratås, Bjarne; Heimdal, Sverre; Olsen, Arne; Strømmen, Ragnvald 1983: *Friske låtta og lette steg - Lags- og kappleikssoge for Numedal Spel- og Dansarlag 1911-1983*,  
Eget forlag, 1983

Clarke, Edward Daniel 1977: *Reise i Norge 1799*,  
Universitetsforlaget, 1977

Faukstad, Jon 1978: *Ein-raderen i norsk folkemusikk. Historikk, bruk og repertoar*.  
Universitetsforlaget, Oslo 1978

Gilje, Nils; Grimen, Harald 1993: *Samfunnsvitenskapenes forutsetninger, kap. 7: Hermeneutikk*.  
Universitetsforlaget, Oslo.

Gullikstad, Karl Jensen 1972 : *Tydalsboka Bind 1: Bygda gjennom tidene*  
Tydal kommune 1972

Haugen, Anders: Artikkelserie i "Fjeld-Ljom": 1925: 23.02, 02.03, 04.03 ,06.03, 13.03, 18.03, 20.03, 25.03, 27.03, 30.03, 01.04, 08.04, 20.04, 22.04, 27.04, 04.05, 13.05, 25.05, 22.06

Hov, Eva 1994: *Når Gammellekan sett dansaran på prøve. Om tvetydig takt i polsspel i Rørosområdet. Hovedfagoppgave i musikk ved Universitetet i Trondheim*  
Rff-sentret 1994

Johansson, Mats 2003: "Svensk folkmusik som samtidskulturell uttrycksform. En diskussion om stilbegreppets användning och innebörd."  
Norsk Folkemusikklags skrift 17, 2003 (Red: Hans-Hinrich Thedens)

Johansson, Mats 2007a: *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*.

PhD thesis, University of Oslo 2007

Johansson, Mats 2007b: *Modeling flexible grooves*, Paper to be presented at the conference Mediation, Movement and Microrhythm in Groove- Based Music 2007, hosted by the project Rhythm in the Age of Digital Reproduction, October 18-20, University of Oslo, Norway

Johansson, Mats 2008: *Formative Dialectics of Technology and Aesthetic Practice: Negotiating Stylistic Change*. Postdoctoral project proposal, the Faculty of Humanities, University of Oslo 2008

Kvifte, Tellef 1999: *Slåttepill for blåsere. Praktisk innføring i instrumental norsk folkemusikk for blåsere med utgangspunkt i hardingfelemusikken*. Norsk Musikkforlag A/S 1999

Lande, Vidar 2007: Forelesningsnotater delt ut, eller gjort av meg selv under forelesninger høsten 2007

Møller, Roald 1977 : *På bygdavis*  
Eget forlag, 1977

Nyhus, Sven 1973; *Pols i Rørostraktom*,  
Universitetsforlaget, Oslo, 1973

Okstad, Kari Margrete 2003: *Rørslemønstre i Røropols – Ein studie av variasjon og distribusjon i dansesvikten*.  
Norsk folkemusikklags skrift nr.17, 2003 (Red: Hans-Hinrich Thedens),

Ramsten, Märta 1976: *Hurven – en polska och dess miljö*  
Særtrykk av SUMLEN

Ramsten, Märta 1992: *Återklang. Svensk folkmusikk i förändring 1950-1980, skrifter från Musikvetenskapliga institutionen*,  
Göteborgs universitet, nr 27, 1992

Sandvik, Ole Mørk 1941: *Rørosboka bind 1; Natur, Folk, Næringsliv*.  
Rørosbokkomiteen 1941, Formann Anders Kvikne

Thorsheim, Anette 2007: *Slåttar i tradisjon etter Karl Øvretveit. Overføring av slåttar fra hardingfele til torader*.  
Masteroppgave i tradisjonskunst, Høgskolen i Telemark. Avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærarutdanning. Institutt for folkekultur, Rauland 2007

Vestrum, Marit 2005: *Arrangering av eldre polsdansspill fra Midt-Norge. Eldre spillmenns sammenføring av eldre polsdansspill og nyere arrangeringsmetoder*. Hovedfagsavhandling i etnomusikkologi, Griegakademiet, Institutt for musikk 2005 UiB

## **ANDRE KILDER:**

### **Muntlige Kilder:**

Ims, Håvard

Johansson, Mats

Mjelva, Olav

Morken, John Ole

### **Internett:**

<http://www.rootsworld.com/freereed/eden.html> 04.02.09)

<http://www.dagbladet.no/nyheter/2008/10/20/550835.html>

<http://www.folkemusikk.no/content/view/172/232/>

<http://www.folkemusikk.no/content/view/405/301/>

<http://www.intermedia.uio.no/ariadne/idehistorie/teori-og-metode/skoler/hermeneutikk/>

<http://www.musikkordboken.no/ord-i.html>

<http://www.rorosmartnan.no/>

<http://www.willyrustad.com/3.html>

### **Div. lydtkilder:**



Div. private opptak og opptak fra folkemusikkarkivet for Rørosområdet.

Intervju med Jon Drøyli, gjort av John Ole Morken 14.oktober 2002

Morken, John Ole; slåtter fra Hessdalen, Haltdalen og Ålen, Etnisk musikkklubb (2008)

Nyhus, Sven; Aursundleken, LL DISTRIBUTION (1999)

Nyhus, Sven; Mesterleken, LL DISTRIBUTION (1999)

Nyhus, Sven; Oppmed Gjelten, LL DISTRIBUTION (1999)

Nyhus, Sven; Storhurven, LL DISTRIBUTION (1999)

Nyhus, Sven; Sulhusgubbens drøm, LL DISTRIBUTION (1999)

Westberg, Tron; Bortover all vei, 2L (2002)

## Vedlegg 1-10

# Kjøbenhavnneren

Piano

1. 2.

1. 2.

1. 2.

# Kjostadlek nr 3

Measures 1-4 of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and half notes. A fermata is placed over the final note of the first measure in both staves. A 'V' marking is present above the first measure.

Measures 5-8 of the piece. The right hand continues the melodic line, ending with a fermata. A 'V' marking is placed above the first measure of this system. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

Measures 9-12 of the piece. The right hand introduces a triplet of eighth notes in measure 12. The left hand accompaniment continues. 'V' markings are placed above measures 9 and 11. A fermata is placed over the final note of measure 12 in both staves.

Measures 13-16 of the piece. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 14. The left hand accompaniment continues. 'V' markings are placed above measures 13 and 15. A fermata is placed over the final note of measure 16 in both staves.

Kjostadlek nr 3

2

V

■

V

17

Musical score for Kjostadlek nr 3, page 2. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 2/4 time. The first staff (treble clef) contains a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The second staff (bass clef) contains a bass line starting with a quarter note G2, followed by quarter notes F#2, E2, and D2. The piece concludes with a double bar line.

# Kønnen frå Kongsvinger

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music, each starting with a measure number (5, 9, 13, 17, 21). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. Trills are indicated by a 'V' above a note. Triplet markings (the number '3') are placed below groups of three notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

5

9

13

17

21

# Raringen

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The piece begins with a repeat sign. The first measure has a fermata over the first note. The second measure contains a triplet of eighth notes in the upper staff and a triplet of eighth notes in the lower staff, both marked with a '3'. The third measure has a fermata over the first note in the upper staff. The fourth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The fifth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The sixth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The seventh measure has a fermata over the first note in the upper staff. The eighth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The system begins with a measure number '6' and a repeat sign. The first measure has a fermata over the first note in the upper staff. The second measure has a fermata over the first note in the upper staff. The third measure has a fermata over the first note in the upper staff. The fourth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The fifth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The sixth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The seventh measure has a fermata over the first note in the upper staff. The eighth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The system begins with a measure number '10' and a repeat sign. The first measure has a fermata over the first note in the upper staff. The second measure has a fermata over the first note in the upper staff. The third measure has a fermata over the first note in the upper staff. The fourth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The fifth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The sixth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The seventh measure has a fermata over the first note in the upper staff. The eighth measure has a fermata over the first note in the upper staff. The system ends with a double bar line and repeat dots.

## Storhurven

First system of musical notation (measures 1-4). The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with various ornaments (V) and a triplet (3). The left hand provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation (measures 5-8). The right hand continues the melodic line with ornaments (V) and a triplet (3). The left hand accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation (measures 9-12). The right hand features a more active melodic line with frequent ornaments (V) and triplets (3). The left hand accompaniment includes some triplet patterns.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The right hand continues with ornaments (V) and triplets (3). The system concludes with two measures marked V<sup>1</sup> and V<sup>2</sup>, indicating specific ornaments or techniques.



# Pols etter Marta-Johannes

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and contains three measures of music, each marked with a 'V' above the staff. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing four measures of music.

The second system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It begins with a measure number '5' and contains five measures of music, with the first measure marked with a 'V'. The system concludes with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.', both marked with a 'V'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing five measures of music.

The third system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It begins with a measure number '10' and contains four measures of music, with the first measure marked with a 'V'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing four measures of music, with the first measure marked with a 'p.' and a slur extending across the first two measures.

The fourth system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It begins with a measure number '13' and contains four measures of music, with the fourth measure marked with a 'V'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing four measures of music, with the first measure marked with a 'p.' and a slur extending across the first two measures.

Pols etter Marta-Johannes

2

The image displays a musical score for a piece titled "Pols etter Marta-Johannes". The score is presented in two systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system begins at measure 17 and ends at measure 20. The second system begins at measure 21 and ends at measure 24. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills (marked with a 'V') and triplets (marked with a '3') throughout the piece. The bass line provides a steady accompaniment with some melodic movement. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 24.

# Siste leken Sulhusgubben spella

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The music begins with a repeat sign. The upper staff features a melodic line with several accents marked with a 'V' above the notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line and occasional rests.

The second system continues the piece from measure 5. It features a prominent triplet in the upper staff, marked with a '3' below the notes. The lower staff continues with its accompaniment, including a triplet in the bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system begins at measure 9. It contains several triplet figures in both the upper and lower staves, each marked with a '3'. The upper staff has accents ('V') above several notes. The lower staff maintains a consistent accompaniment pattern. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fourth system starts at measure 13. It continues with triplet figures in both staves, marked with '3'. The upper staff includes accents ('V') above the notes. The lower staff concludes with a final chord marked 'p.' (piano). The system ends with a double bar line and repeat dots.

# Leken hass Christen Johannes Dahl

V   □ V   □ V   □   □ V □ V   □ V □

6   V □ V □ V □ V □ V □ V □ V   V   □ V   □   □   V   □ V

11   V   □ V   □   □ V □   V □ V □ V □ V

16   □ V □   V □ V □   V   □ V   □ V

# Leken hass Christen Evensa

First system of musical notation (measures 1-5). The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with trills (V) and triplet patterns (3). The left hand provides a simple harmonic accompaniment with a bass line starting on a half note G2.

Second system of musical notation (measures 6-10). It continues the melodic and harmonic patterns from the first system. Measures 9 and 10 include first and second endings, both marked with trills (V) and triplets (3).

Third system of musical notation (measures 11-14). The right hand continues with trills (V) and triplets (3). The left hand accompaniment remains consistent with the previous systems.

Fourth system of musical notation (measures 15-19). This system concludes the piece with first and second endings, both featuring trills (V) and triplets (3). The final measure ends with a fermata over the bass line.

## Loftleken

Measures 1-5 of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment with slurs and accents.

Measures 6-10. Measure 6 begins with a treble clef. The right hand includes a triplet of eighth notes in measure 7 and a grace note in measure 8. The left hand continues with a consistent accompaniment pattern.

Measures 11-15. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand maintains the accompaniment with slurs and accents.

Measures 16-20. Measure 16 begins with a treble clef. The right hand includes a triplet of eighth notes in measure 17 and another triplet in measure 19. The left hand continues with the accompaniment.

Loftsleken

$\frac{2}{20}$

The musical score is written for piano in 2/20 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece consists of four measures. The treble staff begins with a 'V' marking above the first measure. The first measure contains a quarter note (F#4), an eighth note (G#4), and a quarter note (A4). The second measure contains a quarter note (B4), a triplet of eighth notes (C#5, D5, E5), and a quarter note (F#5). The third measure contains a quarter note (G5), a triplet of eighth notes (A5, B5, C#6), and a quarter note (D6). The fourth measure contains a quarter note (E6), a quarter note (F#6), and a half note (G6) with a 'V' marking above it. The bass staff begins with a 'p' dynamic marking. The first measure contains a half note (F#3). The second measure contains a half note (G3) with a slur over it. The third measure contains a half note (A3). The fourth measure contains a half note (B3) with a slur over it. There are also 'p' dynamic markings at the beginning of the first and third measures, and at the end of the fourth measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.