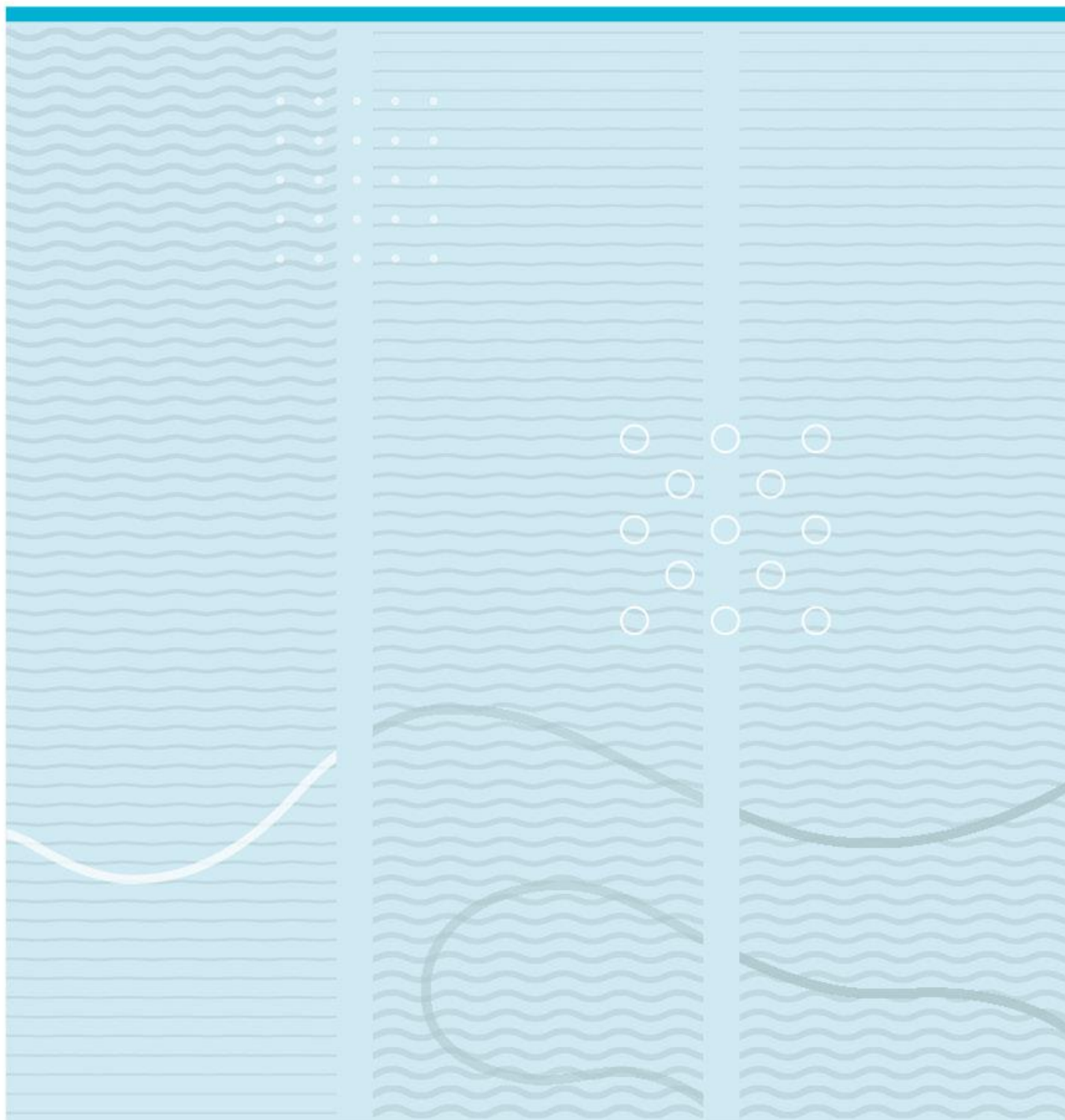


Frøydis Bergheim Ruud

Formvariasjon i romsdalsspringar

Inspirert av fransk og sunnmørsk slåttetradisjon



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2018 Frøydis Bergheim Ruud

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Denne avhandlingen undersøker mulighetene for formvariasjon i romsdalsspringar med inspirasjon fra fransk og sunnmørsk slåttetradisjon. Gjennom utledningen av to formprinsipper: vekvariasjon og motivvariasjon, utforsker den hvordan forskjellige formprinsipper påvirker spillestil. Grunnlaget for denne vurderingen er bunnet i «refleksjon over egen praksis». Prosessen og refleksjonen rundt å utlede nye formvariasjoner for så å overføre de til et innarbeidet musikkmateriale, danner hovedfunnene. Som base for forsøkene ligger teori rundt improvisasjon og variabilitet, samt forholdsvis etablerte formprinsipper i norsk slåttetradisjon. Avhandlingen gir et forslag til hvordan en analytisk tilnærming til og utledning av formprinsipper fra en musikktradisjon kan overføres til en annen.

Abstract

This thesis explores the possibilities for form variation in romsdalsspringar, inspired by French traditions as well as traditions from Sunnmøre. These traditions represent two form principles: “vekvariasjon” and “motivvariasjon”. These principles are used to investigate how form affect style of playing. This assessment is based on “reflection in practice”, where the main findings is the process and reflection around transferring new form variations to a well-known musical material. As a basis for the experiments lies theory of improvisation and variability, as well as more or less established principles of form in Norwegian traditional music. The thesis attempts to show how a systematic approach and deriving of form principles from a music tradition can be transferred to another.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	9
1.1	Problemformulering	11
1.2	Utvalg og avgrensning/bakgrunn	12
1.3	Om materialet	13
1.3.1	Kort innføring i springar/begrepsavklaring.....	13
1.3.2	Marchoise/bourrée etter Aimé Bozier	15
1.3.3	Springdans nr. 18	16
1.3.4	Romsdalspringaren	17
1.3.5	Notasjon, vektlegging og lydeksempler	18
2	Sentrale begreper og perspektiver	21
2.1	Improvisasjon	21
2.1.1	Improvisasjon innenfor et rammeverk	22
2.1.2	Improvisasjonens plass i norsk slåttetradisjon	24
2.2	Variabilitet	25
2.2.1	Den improviserende versus den ikke- improviserende felespilleren	27
2.3	Den reflekterende praktiker	28
2.3.1	Practice as research in the arts	29
3	Metode.....	31
3.1	Sentrale modeller for formanalyse	31
3.2	Formoppbygging	35
3.3	Fremgangsmåte i forsøkene.....	36
3.3.1	Kort gjennomgang av hovedformvariasjonsprinsippene	37
3.3.2	Inndelinger eksemplifisert gjennom Springar fra Rødvens struktur	38
4	Forsøk	41
4.1	Innledende forsøk basert på halv- og helslutt og delvek.....	41
4.1.1	Innledning.....	41
4.1.2	Inndeling av motiver	41
4.1.3	Erfaringer.....	42
4.2	Marchoise/bourrée som utgangspunkt.....	43
4.2.1	Innledning.....	43
4.2.2	Inndeling av motiver	44

4.2.3	Romsdalsspringar basert på marchoise/bourrée- modellen	47
4.2.4	Erfaringer	48
4.3	Springdans nr.18 som utgangspunkt.....	48
4.3.1	Innledning	48
4.3.2	Inndeling av motiver	49
4.3.3	Referanselåttan og hvordan variere utfra den.....	50
4.3.4	En utfordring i overføringen	52
4.3.5	Romsdalsspringar basert på Springdans nr. 18- modellen.....	53
4.3.6	Erfaringer	54
4.4	Systematisk motivvariasjon.....	56
5	Avslutning	58
5.1	Sammendrag av erfaringer	58
5.1.1	Vekvariasjon.....	58
5.1.2	Motivvariasjon	58
5.2	Hva må til for at springar er springar?.....	60
5.3	Har spillet mitt endret seg?.....	61
	Referanser/litteraturliste	64
6	Oversikt over figurer	66
7	Vedlegg	68
8	Lydeksempler	70

Forord

Denne avhandlingen sprang ut av en frustrasjon over å være låst fast i en satt fremgangsmåte når det kommer til min egen solistiske spillestil og utøving. Sagt på en annen måte: jeg varierte mye med ornamenten og fraseren i musikken, men klarte ikke å variere formen. Tanken om at det var mulig tror jeg egentlig ikke hadde streift meg engang før jeg hadde Christian Pacher som felelærer under et utvekslingsopphold i Frankrike i 2015. Hans tilsynelatende løsslupne forhold til form tok jeg der og da som en kuriositet uten særlig betydning. Imidlertid sådde han et frø som vokste seg større med tiden. Hva var dette? Hvordan er det mulig å ikke gjøre forskjell på A og B-vek? Jeg klarte ikke å forholde meg til denne tilnærmingen, opptatt av system og orden som jeg trodde jeg var (men som vi skal se i denne oppgaven; muligens mer «satt» i en tradisjon). Samtidig klarte jeg ikke å la være å hige etter det, jeg måtte ut av disse låste rammene jeg hadde satt for meg selv.

Resultatet av dette var at jeg dykket inn i det rikholdige folkemusikkarkivet for regionen Poitou- Charentes. Her fant jeg at fenomenet hvor man forholder seg løst til vekformene og deres plassering i forhold til hverandre, ikke var et engangstilfelle representert av én mann. Tvert imot så det ut til å *være noe der*.

I utgangspunktet startet jeg på denne oppgaven med formålet å kun bruke den franske tradisjonen som inspirasjon. Jeg hadde også sett for meg at hardingfeleslåtter kunne være et godt tillegg eller en motvekt. Imidlertid endret dette seg en dag da jeg satt meg ned med Stafsetsamlinga for å bladspille. Dette er noe jeg gjennom mange år har gjort når jeg trenger å koble av (i senere tid uforklarlig erstattet av Mozart). Jeg innså en dag spillende på Springdans nr.18 at denne inneholdt akkurat de elementene jeg har vært ute etter: asymmetrisk formoppbygging og spor av «løssluppet forhold til form». Dermed trengte jeg visst ikke lenger enn til nabolaget for inspirasjon eller motvekt.

Jeg beklager på forhånd dersom deler av denne avhandlingen oppleves vanskelig tilgjengelig. Jeg har prøvd etter beste evne å forklare hva som foregår i hodet mitt med

hensyn til det musikalske materialet, men jeg tar forbehold om at det kan forekomme at min selvinnsett kommer til kort.

En stor takk rettes til mine overmåtes dyktige veiledere Tellef Kvifte og Mats Johansson, jeg kan med hånda på hjertet si at dette ikke hadde gått uten dere.

Takk til Per Åsmund Omholt for vilje til (og glede over) å snakke form, Christian Pacher for uvurderlig inspirasjon, Aimé Bozier, arkivarene og informantene ved og bak Cerdo, franskkonsulent Jonathan og fransk folkemusikkonsulenter Simon og Romain, Folkemusikkarkivet i Volda ved Anna Gjendem for velvillig hjelp- alltid, gode venner i Rauma spelmannslag som har gjort at onsdag bryter mastertåka- og for at dere holder spelmannslagets unike tradisjon ved like, alle lærere jeg har hatt som har gitt av sin tolkning av tradisjonen opp gjennom årene, alle gode spillekompiser som stadig inspirerer, Bjørnhild for musikalsk og emosjonell støtte, og sist, men ikke minst korrekturleserne og støttespillerne i familien Bergheim Ruud.

<Åndalsnes, 14.05.2018>

<Frøydis Bergheim Ruud>

1 Innledning

Denne avhandlingen har som mål å utforske variasjonsmulighetene som ligger i formstrukturen til romsdalsspringaren gjennom inspirasjon fra henholdsvis fransk og sunnmørsk slåttetradisjon. Det er romsdalsspringaren og de muligheter og begrensninger som ligger i den som er hovedfokuset, noe som medfører at de andre tradisjonene opptrer som et inspirasjonselement og et utgangspunkt for en modell. Formålet er at denne tilnærmingen til formstruktur kan bidra til å utvikle min spillestil og bevissthet rundt hvordan formen påvirker mine musikalske valg.

Når det gjelder variasjon skiller jeg i denne avhandlingens forsøksdel mellom to hovedmåter å utføre dette på. Det er ikke dermed sagt at det ikke kan varieres på andre måter. Den ene fremgangsmåten vil være å «fargelegge» en slått gjennom eksempelvis ornamentering, variasjoner i strøk, rytme og betoning. Den andre vil være å fargelegge en slått gjennom å *varierte form*. Et av hovedmomentene i forsøkene vil være hvordan disse to tilnærmingene er knyttet til hverandre, hvor den ene tilnærmingen vil påvirke den andre. Gjennom å variere form vil man dermed påvirke hvordan man fargelegger slåtten, og omvendt.

Metoden for å undersøke formens rolle overfor spillestil og musikalske valg tar utgangspunkt i en inspirasjonsslått som legger grunnlaget for en modell som senere overføres på forskjellige romsdalsspringarer. Fremgangsmåten baserer seg på en prosess som går fra formprinsipputledning til modell til forsøk på overføring. Når det gjelder overføringen er modellen ment som et utgangspunkt og i hvilken grad alle formprinsippene overføres, er variabelt. Overføringen forutsetter alltid at «originalformen» av den springaren som varieres utfra modellen, senere kalt «referanseslått», har en viss styring på hvor man forflytter seg¹.

Konkret skal det undersøkes hvordan romsdalsspringaren kan varieres ut fra fire forskjellige formprinsipp utledet på fire forskjellige måter. Det første baserer seg på et arkivopptak fra 1967 tatt opp i la Vienne med spelemannen Aimé Bozier. Han spiller seks

¹ «Referanseslått» som begrep gjennomgås blant annet i delkapittel 3.3

versjoner av *marchoise/bourrée*², hvor jeg har brukt de tre første versjonene til å utlede en «vekvariasjons»-modell³. Boziers formvariasjoner forsøkes så å overføres til romsdalsspringaren. Det andre formprinsippet tar utgangspunkt i «Springdans nr.18» nedskrevet og utgitt i «Stafsetsamlinga»⁴. På grunnlag av denne slåttens store variasjonsinnhold utledes et prinsipp bestående av mindre enheter. Dette har jeg valgt å kalle «motivvariasjons»-modellen.

Som en motsetning til de to overføringsmodellene gjør jeg også to forsøk basert på romsdalsspringaren selv. Disse tar sikte på å si noe om formens rolle gjennom å løsrive springaren fra prinsipper som repetisjon og motivlikhet. Felles for alle prinsippene er at den tillatte forflytningen av enheter defineres av en modell. Denne modellen er utledet av inspirasjonsslåtten (i *marchoise/bourrée*-tilfellet 3 slåtter) og danner grunnlaget for hvordan man kan variere. De to andre formprinsippene tar utgangspunkt i romsdalsspringaren selv.

Dette er et utforskende prosjekt som tar sikte på å undersøke hvordan prosessen med å tilnærme seg en ny måte å variere på også påvirker spillestil. Min egen erfaring som utøver er dermed et viktig premiss for avhandlingen. Dette gjelder også mange av valgene som er gjort i forbindelse med modeller og analyse. Forsøksvis har jeg forklart hva som ligger til grunn for de forskjellige valgene jeg har tatt med hensyn til dette.

Etter problemformuleringen vil jeg videre i kapittel 1 først gi litt bakgrunnsinformasjon om meg og min musikalske erfaring, for så å redegjøre for avgrensningen tatt overfor musikk materialet, gi en innføring i utvalget, samt forklare valg tatt med henhold til notasjon og lydseksempler. Kapittel 2 vil ta for seg sentrale teorier og begreper som har innvirkning på fortolkningen av forsøkene som er hovedfokuset i avhandlingen. Dette omfatter improvisasjon og variabilitet, og disse begrepene rolle i folkemusikken, samt en redegjøring for praktisk utøvende forskning. Kapittel 3 presenterer sentrale modeller

² «Marchoise» er navnet på den regionale versjonen av «bourrée» (som for sammenligningens skyld kan kalles «Frankrikes springar») i Poitou-Charentes i Frankrike. Grunnen til at jeg her bruker begge benevningene er at franske folkemusikere som kjenner tradisjonen bedre enn meg har fortalt meg at Aimé Bozier i dette opptaket blander en *marchoise* fra Poitou-Charentes med en *bourrée* fra Auvergne. Se for øvrig underkapittel 1.3.2. Innledning

³ Begrepet «vek» vil forklares nærmere under delkapittel 1.3.1.

⁴ Fullt navn: «Minder fra Forfædrene : slåttar og salmetonar frå Skodje og Vatne» av Knut Didriksson Stafset, på folkemunne kalt «Stafsetsamlinga».

for beskriving av formvariasjon og slåtteoppbygging. Her gis det også en forklaring på fremgangsmåten i forsøkene og en innføring i romsdalsspringarens «standard»- form. Dette legges til grunn for forsøkene som gjennomgås i kapittel 4. Gjennomgangen gir først en liten introduksjon til inspirasjonsslåtten, så en grunngeving for valg av inndelinger og utledning av modell, etterfulgt av romsdalsspringar basert på denne modellen. Forsøkene avsluttes med betraktninger og erfaringer gjort rundt det aktuelle forsøket. Lydeksempel knyttet til forsøkene vil være referert til ved overskriften til det enkelte forsøket. I kapittel 5 sammenfattes hovedtrekkene ved erfaringene som er gjort og det diskuteres hvor vidt «nye» formelementer påvirker springarens dansbarhet. Avslutningsvis følger en liten refleksjon rundt hva prosessen har tilført min utøving og bevissthet rundt den.

1.1 Problemformulering

Formålet med denne oppgaven er å finne nye måter jeg kan variere over et materiale som er låst i en innarbeidet form. Utprøvingen baserer seg på teknikker fra improvisasjonsteori, hvor å sette rammer og regler for variasjonen er avgjørende for prosessen og resultatet. Studiet av variabilitet, samt modeller utviklet for analyse av formoppbygging i slåttemusikken blir brukt for å gjøre forsøkene mest mulig tilgjengelig for leseren.

På denne måten søker jeg å undersøke hvordan en analytisk tilnærming til, og utledning av prinsipper fra en musikktradisjon kan overføres til en annen. Konkret vil dette undersøkes ved hjelp av overføring av formprinsippene vekvariasjon (marchoise/bourrée- modellen) og motivvariasjon (Springdans nr. 18- modellen) til romsdalsspringaren. Som et tillegg til dette vil det gjøres to forsøk som tar utgangspunkt i å løse opp romsdalsspringarens struktur med utgangspunkt i dens egen form. Dette for å undersøke i hvilken grad den, eller jeg som utøver, er avhengig av visse kriterier som repetisjon og motivlikhet.

Forsøkene er bunnet i «praktisk utøvende forskning» og baserer seg i stor grad på refleksjon rundt egen utøving. De subjektive funnene av hva som fungerer legger basisen for «nye» formvariasjonsprinsipper som i sin tur forhåpentligvis kan utvide min forståelse for min egen utøvelse av slåttemusikken. Målet er at denne typen utforskende

tilnærming kan bidra med betraktninger rundt hvordan man som musiker kan tilnærme seg sin musikkstil på en ny måte, og som en konsekvens av dette utvide sin bevissthet og kunnskap rundt sine musikalske handlinger.

1.2 Utvalg og avgrensning/bakgrunn

De slåttene som blir lagt til grunn for forsøkene er et resultat av mine interesseområder, som i stor grad har sentrert seg rundt deler av Poitou-Charentes og Møre og Romsdal. For å forstå hvor denne interessen og motivasjonen bak oppgaven kommer her litt om min musikalske bakgrunn.

Jeg er født og oppvokst på Åndalsnes i Rauma kommune i Møre og Romsdal. Jeg vokste opp i et hjem hvor folkedans og folkemusikk var en naturlig del av livet, med foreldre som danset folkedans aktivt og en bestefar som var hobbyfelemaker og alle aktive spelemenn i områdets første- (og eneste ...) valg for reparasjoner. Dette resulterte i at jeg hadde stor tilgang på instrumenter og mesteparten av livet har jeg hatt så mange feler å velge mellom at jeg rett og slett ikke har hatt nok tid til å bruke de alle.

Det resulterte i at jeg startet å spille fele på kulturskolen en gang i løpet av barneskolen. I starten ble jeg gitt mye klassiske og populærmusikalske låter. Øvingsviljen var relativt lav, jeg ville jo spille fele, men ikke «Memory». Det var ikke før jeg karete til meg noen noter med slåtter fra Ole Wenges repertoar at jeg endelig fant det som syntes å falle naturlig for meg. Tonespråket og rytmen, sammen med minnene fra barndomsferiene i Sunnfjord, hvor det strømmet trekkspilltoner fra kjøkkenet fra mamma og hennes far, gjorde at jeg lærte slåttene lett. Jeg fikk bli med å spille til dans på leikøving og øvinger i spelemannslaget, og så gikk det slag i slag.

Noen år med ungdomsopprør og avbrudd fra folkemusikken har det blitt, men på videregående startet jeg på den landsdekkende folkemusikklinja på Vinstra Vidaregåande Skule. Hos felelærer Erik Bjørke lærte jeg mye gudbrandsdalstoff, men vi hadde også et fokus på slåtter fra mine hjemtrakter, og jeg besøkte blant annet Britt Elise Skram (fra Tresfjord) og Anton Tvinnereim (opprinnelig fra Nordfjord) for inspirasjon i løpet av disse årene. Etter videregående gikk jeg et år på Fana Folkehøgskule med et internasjonalt

folkemusikkfokus. Lærer, kontrabassist og bouzokispiller Olav Tveitane gjorde sitt for å vekke interessen for musikken fra alt mellom Shetland og Hellas.

Etter dette kom det største avbrekket jeg har hatt fra folkemusikken. «Fornuften» dro meg mot statsvitenskap, filosofi og franskstudier. Her kom også mitt første Frankrikeopphold. Etter hvert skjønnte jeg endelig at jeg ikke kunne holde folkemusikken ute av livet og begynte på folkemusikkstudiet på Rauland. Rusten, men ivrig, tok det ikke lang tid før gamle takter var hentet fram igjen. Årene førte med seg et par utenlandsopphold hos henholdsvis CESMD (Centre d'études supérieures de la musique et dance) i Poitou- Charentes, Frankrike og Lizst- akademiet i Budapest, Ungarn. Førstnevnte var det oppholdet som satte størst spor og hvor dyktige lærere gjorde sitt for at musikken var lett tilgjengelig for meg. Materiale lært under dette oppholdet er dermed blitt en stor del av bakgrunnen for denne avhandlingen. Videre har et stort fokus på samspill fra min side ført til at jeg fikk behov for å lære mer om min solistiske spillestil. Denne avhandlingen er dermed bunnet i et ønske om å trekke sammen trådene, hvor fokuset på samspill mellom mange er byttet ut med et fokus på samspill med meg selv og mine musikalske erfaringer.

1.3 Om materialet

1.3.1 Kort innføring i springar/begrepsavklaring

Jeg har valgt å bruke begrepet «slått» som et uttrykk for «et stykke avgrenset musikk som startet og sluttet et sted» i denne avhandlingen. Dette er et utbredt begrep i folkemusikkmiljøet som har mange lokale benevninger, blant annet «leik», «lek», men de betegner i prinsippet det samme som begrepet «låt» som brukes innenfor de fleste musikkjangre. Slått sier derimot ikke noe om «hvilken type» slått det er, som i vårt tilfelle vil være springar. Springarbegrepet dekker i sin tur slåtter i $\frac{3}{4}$ -takt hvor avgrensningen gjøres basert på typisk rytmikk og melodiføring, som gjør at den skiller seg fra andre slåttetyper med samme taktart.

En slått er igjen delt opp i flere enheter. Her tar jeg utgangspunkt i den typiske inndelingen av springar. Romsdalspringaren følger i all hovedsak en fast toveksform (Sæta, 2012). Det vil si at den består av to enheter som gjerne kalles et «vek» eller en

«vending» (blant andre regionale varianter) og betegner en melodisk frase bestående av et eller flere motiver som gjerne repeteres. Et vek består ofte av to «delvek» som kan identifiseres gjennom «halv- eller helslutt» (dette er en forenkling av virkeligheten, det vil finnes mange eksempler der delvek repeteres helt likt, eller *ikke* repeteres). Dette betegner en sluttkadens hvor halvslutten innleder til en repetering av delveket og helslutten markerer en slutt på veket. Da er det vanlig at man repeterer hele veket fra starten igjen. Dette er hvordan et vek bestående av delvek *kan* se ut, og for de forskjellige romsdalsspringarene som er hovedmaterialet i denne oppgaven er det representativt. I eksemplene med *marchoise/bourrée* og Springdans nr. 18 vil man møte på andre vekkonstruksjoner som vil diskuteres under de enkelte forsøkene.

Begrepet «motiv» kan derimot være vanskeligere å forklare. Det brukes hovedsakelig for å avgrense musikalske enheter som «passer sammen» eller føles som en «melodisk enhet». Et motiv kan dermed ofte deles inn i flere motiver. Samtidig er «hva som oppleves som et motiv» gjenstand for en individuell vurdering, hvor man i og for seg ikke kan sette en klar regel for hva som skal oppleves som et motiv for andre. I denne oppgaven er motivinndelingene i all hovedsak begrenset til en takt⁵. Dette er gjort på bakgrunn av at de melodiske enhetene, motivene, oppleves å være avgrenset av *takten* og *rytmen*. En mer omfattende motivinndeling enn det har det utfra de formvariasjonsprinsippene som skal undersøkes ikke vært nødvendig å gjøre.

Vekformene og motivene er imidlertid kun en måte å dele inn og forklare formene i romsdalsspringaren, sannsynligvis og med støtte er det snarere rytmikken som gjør at man kan gjenkjenne den som det (Nyhus & Aksdal, 1993, s. 170). Den har en etter folkemusikalsk språk «jevn» 3- takt, hvor andre slag gjerne betones litt ekstra. Dersom man tar utgangspunkt i at det er nettopp rytmikken og takta som avgjør at det er romsdalsspringar, kan man tenke seg at det er grunnlag for at melodien kan være rimelig «fri».

Likevel vil jeg poengtere at ut fra mitt syn finnes det et *melodisk mønster* av motiver som er ekstra vanlige i romsdalsspringaren, som sammen med rytmikken og takta vil bidra til å avgrense romsdalsspringaren fra andre springarformer. Det vil imidlertid kreve et høyt

⁵ Forklaring på motivasjonen bak dette i delkapittel 3.3.2

kunnskapsnivå å avgrense det på denne måten, samt at det heller aldri vil være utelukkende.

1.3.2 Marchoise/bourrée etter Aimé Bozier

Den franske inspirasjonen er hentet fra området Poitou-Charentes i Frankrike. «Bourrée» er benevnningen på en slåttetradisjon som har sitt utspring i sentral- Frankrike, hvor flere mener Auvergne er hovedkilden (Accrofolk, 2017). I all hovedsak er det ikke noen begrensning på hvilke instrumenter som kan brukes, men fele er nok det vanligste. Man bruker gjerne bombarde (skalmeie), diverse akkordeon og slåttene har ofte sangtekster mer eller mindre knyttet til seg. Hvor vidt den tidligste tradisjonen åpner opp for samspill er vanskelig å si, men det er ikke uvanlig å finne arkivopptak fra 60- 70- tallet hvor dette finnes. Her tas det utgangspunkt i solistisk utøving⁶.

Det finnes to varianter: bourrée i totakt (som finnes i Limousin, Charloais, Bourbonnais) og bourrée i tretakt (Limousin, Haut-Berry, Haute- Auvergne). Som man ser er det flere steder man kan finne belegg for begge variantene. Samtidig har bourréeen gjerne dialektale navn (i Limousin gjerne «limousines»). I vårt område, Poitou- Charentes, kalles den hovedsakelig «marchoise». Dette er grunnen til at lyd materialet i denne avhandlingen blir vist til med navnet marchoise/bourrée, ettersom kilder har fortalt meg at spelemannen blander to slåtter fra henholdsvis Auvergne og Poitou- Charentes. Dette er representanter fra «min generasjons spelemenns» oppfatning av hvordan man deler inn slåtter geografisk. Det er også en av årsakene til at jeg finner dette lydopptaket interessant, ettersom jeg mener det i forhold til den ovennevnte kategoriseringen, viser en tilsynelatende fraværende holdning av «hva som er rett eller galt».

60- 70- tallet representerte, som i Norge, en folkemusikalsk oppblomstring i Frankrike. Med interessen kom arkivopptakene (eller omvendt) og rent subjektivt: fokuset på hvor materialet kommer fra og hvordan man spiller det riktig. Slåtten etter Aimé Bozier⁷ representerer det prinsippet jeg har valgt å kalle vekvariasjon. I opptaket spiller han til

⁶ Med mindre man kategoriserer «å spille til dans» som samspill. Noe jeg absolutt er tilbøyelig til å gjøre, en versjon av denne diskusjonen vil bli diskutert i avslutningskapittelet.

⁷ Versjonene som er brukt i forsøkskapittelet finnes som oppklippede lydseksempler i vedleggene. Fullt opptak finnes tilgjengelig på:
<http://www.cerdo.fr/dyn/portal/index.seam?page=alo&aloid=76648&fonds=&cid=514>

dans 6 ganger. Sannsynligvis spilles de inn rett etter hverandre, kun avbrutt av prat fra en tydelig «programleder», dette baseres på at jeg ikke oppfatter noe «kutt» i opptaket. Imidlertid er det vanskelig å vite om dansen endrer seg etter de forskjellige versjonene.

Ved første lytt høres det ut som han spiller «samme» slått 6 ganger, men man hører fort at det er snakk om *variasjoner* av en slått. Vekene er symmetriske (8 takter) og synes å ha en viss fast progresjon overfor hverandre som på et tidspunkt brytes opp. Relasjonene mellom vekene og progresjonen vil være fokus i kapittel 4.2. Utgangspunktet vil være de 3 første versjonene han spiller, utvalgt på bakgrunn av at de kommer «raskt» etter hverandre og fordi vekene som legges til sent i slåttene oppleves «spontane». Etter disse versjonene starter han gjerne med nye elementer, før han går tilbake til utgangspunktet igjen. Versjonene har jeg transkribert⁸ fra dette ene opptaket og senere laget et skjema for hvordan vekene forflytter seg i de forskjellige versjonene.

1.3.3 Springdans nr. 18

Sunnmørsspringar er nært beslektet med romsdalsspringaren. Dette er ikke helt unaturlig i og med at geografien tilsier at det har vært mye kontakt mellom regionene. Takt og rytme gjør at det ikke nødvendigvis er så lett å skille de fra hverandre (om man har behov for det). For min egen del skiller jeg de gjerne fra hverandre på grunnlag av melodiføringen og strøkfigurer, men å si noen generelle regler om dette blir ufullstendig.

Springdans nr.18 inneholder elementer jeg opplever som frigjørende med tanke på variasjon: asymmetrisk formoppbygging og spor av «løssluppet forhold til form»⁹. Mine antagelser ovenfor springdansen blir bekreftet av Knut Didriksen Stafset som skriver i forordet til springdanssamlingen sin: «Til veiledning ved utførelsen av disse springdansen bemærkes: Takternes antal har ikke som almindeligt et regelmæssigt tal i de gamles springdansen; deres spil var mere «vildt» og frit» (Stafset, Aarset, Flem, & Gjertsen, 1991, s. 310).

⁸ Svært enkle transkripsjoner som kun tar sikte på å gjengi melodi og form. Det vil si at ornament, strøk og lignende ikke har blitt prioritert. Se utdyping i delkapittel 1.3.5

⁹ Konkretiseringen av hvorfor jeg føler at den asymmetriske formen er frigjørende kommer i kapittel 4.3.

Dette «ville spillet» blir fra min side tatt imot med overstadig glede, Stafset gjør det imidlertid rimelig klart at «forvanskningen» som har skjedd grunnet spillemennenes fraværende notekyndighet og villhet må tøyles: «Jeg har havt anledning til at høre mange spillemænd, som har slaatterne saa forvanskede, at de er omtrent ukjendelige. Med forvanskningen bliver det verre for hver tid, og snart har vi ingen nogenlunde korrekte nationale slaatter igjen» (Stafset et al., 1991, s. 251). Jeg slår meg komfortabelt til ro med å være uenig og mistenker at det er noe i slåttens motivstruktur som gir rommet for å «forvanske» og gjøre slåttene «ugjenkjennelige», sagt med andre ord: *variare*.

Asymmetrien i Springdans nr. 18 legger til grunn for prinsippet motivvariasjon. Det utledes en modell på grunnlag av forholdene mellom de enkelte motivene og i hvilken grad de oppfattes som variasjoner og veiledere.

1.3.4 Romsdalspringaren

Springar fra Rødven¹⁰

Dette er en av de første slåttene jeg lærte å spille og har følgelig vært med meg i mange år. Jeg lærte den av min første felelærer, Kjell Arne Nakken, og den blir hyppig brukt i Romsdal og omegn, blant annet av Rauma spelmannslag og Romsdal spelemannslag.

Springar fra Romsdal¹¹

Jeg tror jeg har lært denne slåttene av Britt Elise Skram som ca 16-åring. Dette er også en klassiker i Romsdalsregionen.

Springar etter Ole Wenge og Trygve Ørsahl¹²

Dette er en springar som etter sigende ble gjort kjent på 70-tallet av Ole Wenge. Min versjon har sitt utspring i et arkivopptak med Ole Wenge og Trygve Ørsahl fra fylkeskappleiken i Møre og Romsdal i 1972. Det er dermed en slått jeg har lært i nyere

¹⁰ Ved interesse kan en versjon finnes i: Sæta, O. (Red.). (2012). *Norsk folkemusikk : Serie II B. V : Slåtter for vanlig fele Møre og Romsdal*. Oslo: Novus. Springar nr. 18, s. 205

¹¹ Ved interesse kan en versjon finnes i: Sæta, O. (Red.). (2012). *Norsk folkemusikk : Serie II B. V : Slåtter for vanlig fele Møre og Romsdal*. Oslo: Novus. Springar nr. 85a, s. 277

¹² Ved interesse kan flere versjoner finnes i: Sæta, O. (Red.). (2012). *Norsk folkemusikk : Serie II B. V : Slåtter for vanlig fele Møre og Romsdal*. Oslo: Novus. Springar nr. 45, s. 230- 232

tid, men jeg spiller den nok ikke som Wenge og Ørsahl (som heller ikke var enige om hvordan slåtten gikk, om enn samspilte som de var). Det finnes som med de to andre springarene mange variasjoner av den i feleverket for Møre og Romsdal, under varianter av navnet «Rarinn».

1.3.5 Notasjon, vektlegging og lydeksempler

Transkripsjonen og notene av *marchoise/bourrée*- opptaket er utelukkende basert på de tre versjonene spilt av Aimé Bozier, Springdans nr.18 er basert på den noterte versjonen man finner i Stafsetsamlinga. Imidlertid er det viktig å informere om at jeg har tatt meg en del friheter i henhold til notasjonen. Noteeksemlene som brukes i oppgaven fremstår dermed ikke som en nøyaktig og detaljert transkripsjon eller gjengivelse. I og med at formvariasjon er fokuset her, har jeg lagt vekt på å få fatt i «skjelettet» i slåtten fremfor å beskrive så nøyaktig som mulig hva som skjer. Konkret vil dette si at ornamenteringen og spillestilen til Aimé Bozier ikke på noen måte gjenspeiles i notene. De rytmiske og melodiske variasjonene han utfører er underordnet til fordel for hvilke veivalg han gjør i slåtten. Notene representerer dermed et forenklet tverrsnitt av melodien i de tre versjonene han spiller.

Når det kommer til Springdans nr.18 vil den oppmerksomme og oppsøkende leser oppdage at notene jeg har brukt i denne avhandlingen ikke sammenfaller med de man finner i Stafsetsamlinga. Dette har flere grunner. For det første er deler av notasjonen i Stafsetsamlinga inkonsekvent når man ser springdansene opp mot hverandre. Det kan virke som Stafset har brukt 16-deler for å markere «trykk» eller betoning på noen toner fremfor andre. Dette er ikke gjennomgående og plasseringen av dem i notebildet varierer fra slått til slått. Det samme gjelder for øvrig forslag og ornament, og til en viss grad strøkfigurer, som heller ikke er tatt med i mitt notebilde. I og med at Stafset samlet inn fra flere informanter er det nærliggende å tro at disse hadde forskjellig spillestil, dertil hørende varierende grad av betoning som gir utslag i variasjonen i notebildene. Dermed kan denne nedtegningen muligens tolkes som et uttrykk for Stafsets forsøk på å beskrive en manns versjon av en slått.

Ettersom jeg har vært ute etter slåttens skjelett har jeg, på samme måte som med *marchoise/bourrée*- eksempelet, valgt å strippe ned notene til et forenklet skjelett uten de nevnte 16-delene eller noen form for ornamentering og strøkfigurer. Notene legger dermed opp til at man trenger en stor grad av stilforståelse for å kunne spille det som sunnmørsspringar, men de gir et tilsvarende bedre utgangspunkt for å koble sammen enheter hvor man ellers ville fått en komplisert situasjon med henhold til strøkfigurer og så videre.

Når det gjelder de tre romsdalsspringarene som brukes må det nevnes at det er jeg selv som er kilden til alle versjonene som brukes som utgangspunkt her. Like godt som å bruke versjoner som ligger opp mot de jeg har lært dem av eller en historisk kilde, mener jeg at formen de har fått i mine hender er et vel så godt utgangspunkt. Måten jeg har tilegnet meg de på er forskjellig, men kjernen er like fullt at det er slårter som har vært med meg i mange år og som stadig endrer uttrykk¹³. Notasjonen er dertil forenklet og strippet på samme måte som de ovennevnte eksemplene. Et forsøk på å beskrive noe annet enn et standard utgangspunkt vil være fåfengt, for ikke å si umulig.

Alle slåttene er notert uten noen form for repetisjonstegn, dette er bunnet i at jeg vil at notene skal vise kun skjelettet og utgangspunktet, hvor repetisjonstegn på samme måte som ornamenten vil legge føringer for mulighetene for variasjon i slåttene.

Når det kommer til lydopptakene av mitt eget spill har jeg valgt å ta med førstegangsopptakene av de enkelte forsøkene og eksemplene. Dette er gjort fordi jeg ønsker å vise det «ferske» møtet med de (for meg) nye formprinsippene til fordel for de senere «innarbeidede». Dette valget kan selvsagt diskuteres ettersom et av målene er å se hvordan formprinsipper påvirker spillestil, imidlertid er det igjen et forsøk på å avgrense en «standard». Dersom forsøkene hadde hatt variabel mengde «øving» bak seg, ville det etter min erfaring sannsynligvis ført med seg innarbeidede handlinger i de forskjellige formvariasjonene.

¹³ Etter min oppfatning i det minste.

Dette valget medfører at opptakene er av noe variabel lyd kvalitet (man hører lett forskjell på Zoom og mobiltelefon) og noen av dem har også litt støy i bakgrunnen. Det skal imidlertid ikke være et problem å få med seg formene og essensen.

2 Sentrale begreper og perspektiver

2.1 Improvisasjon

Denne avhandlingen søker å støtte seg på et teoretisk grunnlag rundt musikalske former og ulike måter å tilnærme seg disse. Når hovedformålet med prosjektet er å finne nye måter å variere over et innarbeidet materiale, vil begrepet improvisasjon, som omhandler prosessen som inngår i utøvingen av et musikkverk, være sentralt. Begrepet improvisasjon defineres i Grove Dictionary of Music som:

The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules. (Nettl et al., 2001)

Berkowitz hevder at denne definisjonen har holdt seg relativt stabil fra 1800-tallet til i dag, og sier dermed noe om en enighet rundt begrepet og også noe om improvisasjonens posisjon (Berkowitz, 2010, s. 2). Det vil si at i mange musikkstiler har det å beherske improvisasjon nærmest vært et kriterium for å beherske musikkstilen. Og samtidig som det hersker en «enighet» rundt begrepet, er det også notorisk vanskelig å komme til bunns i hva det konkret innebærer. I følge Berkowitz kan det være snakk om alt fra veien til et musikkverk- til tilpasninger av et rammeverk (Berkowitz, 2010). Det vil si at improvisasjonen foregår innenfor visse rammer, disse rammene er stor grad lagt av *musikkstilen*. Variasjon og improvisasjon innenfor folkemusikk vil dermed være avhengig av en stor grad av stilforståelse. Videre kan man diskutere hva improvisatoriske elementer kan være. I stor grad vil dette være definert av musikkstilen man er innenfor. Noen musikkstiler, som jazz, legger vekt på en stor grad av melodisk improvisasjon innenfor et satt (eller i det minste implisitt) akkordskjema. Berkowitz trekker frem en lignende fremgangsmåte i 1800-talls klassisk musikk (Berkowitz, 2010).

Når det kommer til slåttemusikken vil jeg hevde at improvisasjonen har en like stor rolle. Et moment er hvordan man fargelegger slåttene med ornamentter og endring i strøkfigurer. Dette kan ofte oppleves som «spontan» kreativitet, men i virkeligheten

oppstår det gjennom nettopp en god stilforståelse basert på taus kunnskap og implisitte regler:

... while improvisation requires spontaneous creativity, this creativity is constrained by “conventions or implicit rules” to make the improvisation “an organized totality” that is “comprehensible and interesting”. (Berkowitz, 2010, s. 2)

Hvor Berkowitz bemerker at improvisasjonen i samspill med kreativitet og implisitte regler danner en «organisert helhet» som er «forståelig og interessant» er også slåttemusikken i stor grad bruksmusikk. Det vil si at de som eventuelt finner de «spontane» kreative utbruddene «interessante» ofte også er «brukere» samtidig som mottakere av musikken. Ser man for seg en spelemann som spiller for dans solo kan man danne seg et bilde for hvordan dette kan foregå. For det første må spelemannen forholde seg til samspillet mellom seg selv og instrumentet, samtidig som han må forholde seg til samspillet med danserne. I dette øyeblikket handler det ikke lenger om å spille slåtten eller slåttetyper «riktig», men det handler om å skape et rom for samhandling. I dette komplekse samspillet vil en god dansespelemann kunne tilpasse seg eller dra med seg danserne inn i sitt univers, et univers hvor improvisasjon vil handle om å underbygge, aksentuere og tilpasse musikken etter forholdene.

En stilfortrolighet vil ligge til grunn for i hvilken grad en utøver kan improvisere, inkludert *hvordan* hen gjør det. Like mye defineres den av en dyptgående forståelse for musikken, hvor tause (implisitte) regler og konvensjoner legger grunnlaget for hvilke retninger man kan ta.

2.1.1 Improvisasjon innenfor et rammeverk

De stilistiske begrensningene legger grunnlaget for utøverens muligheter og begrensninger. Er man opplært i en musikkstil er man opplært i et «rammeverk» som sier hva man kan tillate seg innenfor rammene. Dette rammeverket kan brytes ned i begrepene «referent» og «kunnskapsbase». Referenten representerer et musikalsk materiale eller formelle strukturerer som er base for improvisasjonen. Det er denne som danner grunnlaget for hvilke retninger improvisasjonen kan ta:

Referents are essentially musical materials of formal structures that are used as the basis for improvisation... The referent thus provides the underlying or overarching structural outline for an improvisation, and/or, in some cases, the material upon which one improvises. Thus, the process of learning and rehearsing the referent provides raw materials for the improvisational knowledge base that can be drawn upon in the moment of performance. (Berkowitz, 2010, s. 5)

Kombinasjonen av referenten og kunnskapsbasen legger til grunn for at man kan improvisere lettere over et kjent materiale og til en viss grad utføre det med automatisering:

...by internalizing certain features of a musical language so that they can be conceived of and generated as units when improvising, real-time music-making on a note-to-note level can proceed with some degree of automaticity. The limited resources of attention can thus be devoted to higher-level musical processes (e.g., relationships between events, form, feel, etc). (Berkowitz, 2010, s. 6)

Dermed er en grunnleggende god forståelse for det musikalske repertoaret uvurderlig for i hvilken grad man kan improvisere over det. Johansson bruker Dreyfus and Dreyfus'(1986) teori om ferdighetsnivå for å forklare hvilke komponenter og hvilken bakgrunn som kreves for å kunne utføre musikkstilen (og dermed improvisasjon innad i musikkstilen) på et ekspertnivå:

... to the expert, knowing a tune entails more than merely remembering its melodic and rhythmic composition, subsequently being able to take the appropriate action in terms of performance decisions. Rather, musical materials are intuitively recollected and represented holistically in embodied terms, requiring no conscious process of reminiscence. (Johansson, 2017, s. 29)

Ved bruk av de musikalske elementene og karakteristikkene som er definert av den aktuelle musikkulturen kan improvisasjonen oppfattes som å holde seg innenfor den (Berkowitz, 2010, s. 2). Dette innebærer et behov for høyt kunnskapsnivå om den aktuelle musikkstilen:

In music, expertise is always style specific. Accordingly, to the expert fiddler a stylistically proper sound, groove and flow are intrinsic to the performance of a particular repertoire, and rules (how to, when to, what not to do, etc.) are made explicit only when they are broken. (Johansson, 2017, s. 29)

Disse reglene (how to, when to, what not to do) er som Johansson nevner oftest uttalte. Dermed kan det være en utfordring å få improvisatoriske elementer til å aksepteres innenfor stilen. Rettere sagt: det går en fin linje mellom improvisatoriske elementer som «glir inn» i stilen og de som umiddelbart faller gjennom.

2.1.2 Improvisasjonens plass i norsk slåttetradisjon

Ofte knyttet opp mot dansespill og hardingfeleslåtter bygd opp rundt småmotiv er det naturlig å knytte sentrale elementer som ornamentering og strøkvariasjon opp mot improvisasjonsbegrepet: «Enkelte slåtter er velegnet for slik variasjon/improvisasjon, der rekkefølge av motivene i slåtten, antall ganger de gjentas og, i større eller mindre grad, endringer i melodi, rytmikk og bueføring er viktige virkemidler (Kvifte, 2013, s. 51)». Denne variasjonen utøves og det veksles «... tilsynelatende fritt mellom ulike strøkfigurer, men alltid i samsvar med bestemte mønstre. Strøk og musikalsk frasering henger intimt sammen i spelmennenes bevissthet og bidrar til å gi slåttene identitet (Nyhus & Aksdal, 1993, s. 175)».

Disse beskrivelsene er gjerne koblet til hardingfelemusikken. Imidlertid vil jeg påstå at man også finner disse elementene i slåttemusikken for vanlig fele. Ta for eksempel hvordan Stafset omtalte sine kilders spillestil: «deres spil var mere «vildt» og frit» (Stafset et al., 1991, s. 310), og det var Stafsets jobb å rydde opp. Her var fokuset tilsynelatende å komme tilbake til det «originale, opprinnelige verket» og hvor man dermed satte utøveren og hans musikalske valg i andre rekke (Stafset et al., 1991, s. 251). Dette er imidlertid et uttrykk for en holdning som kjennetegnet innsamlerne på siste halvdel av 1800- /tidlig 1900- tallet.

Dette ønsket om å komme til bunns i et verk kan komme av et syn på slåttene som komposisjoner fremfor en bruksmusikk kjennetegnet av en stor grad av variasjon. Beslektet så er ikke improvisasjon nødvendigvis et begrep som blir aktivt brukt om norsk folkemusikk. Det betyr imidlertid ikke at fenomenet ikke er en del av den. Det knyttes ofte heller opp mot begrepet *variasjon*, hvor det ikke er: «... uvanlig at improvisasjon og komposisjon i stor grad bygger på de samme musikalske virkemidlene. I variasjonspraksisen i hardingfelemusikken er det så godt som umulig å skille planlagte og

improviserte variasjoner på rent musikalsk grunnlag» (Kvifte, 2007, 2013). Videre argumenterer Mats Johansson for at improvisasjonselementene snarere er en del av stilen enn noe man tilfører stilen: «Personligen vill jag gå så långt som att hevda att det att komponera (vilket väl innebär att «spela sig fram till») telespringar är det same som att *utöva stilen* telespringar» (Berge & Johansson, 2012, s. 142).

Improvisasjonens plass i tradisjonsmusikken er et sentralt virkemiddel som en utøver ikke nødvendigvis bruker tid på å reflektere over. Nettls gjennomgang av tradisjonsmusikerens forhold til egen improvisering/variasjon viser:

...that a musician who repeatedly improvises upon the same musical model does so with predictably. But of course he hardly ever does exactly the same thing twice. On the other hand, improvising musicians in certain cultures tend to maintain that they do essentially the same thing each time and to denigrate the idea that they vary from performance to performance. (Nettl, 1974, s. 8)

Nettl beskriver her at musikere som improviserer over en modell gjerne gjør dette med forutsigbarhet, uten at de nødvendigvis er klar over dette. Videre er i hvilken grad de improvisatoriske elementene eller variasjonene blir lagt vekt på av den som utøver eller lytter vanskelig å fastsette:

Uansett hvor mye en slått varieres, kan det godt være at det improviserte ved variasjonene ikke oppfattes som vesentlig i forhold til det er nettopp *den* slåtten som spilles, verken av tilhørere eller utøver. Og det er situasjoner der noen legger vekt på det improviserte, på variasjonene, mens andre legger vekt på det faste, på det som er «slåtten». Lyden er den samme, men man tilskriver lyden ulike meninger». (Kvifte, 2013, s. 51)

2.2 Variabilitet

Et annet begrep som kan underbygge forsøkene som gjennomgås i kapittel 4 er «variabilitet». Variabilitet kan beskrive fenomenet hvor et musikkstykke kan bli spilt på forskjellige måter i forskjellige situasjoner (eller på forskjellig tidspunkt i tid), men fortsatt bli oppfattet som samme slått. Det betyr at det er de strukturene og ideene rundt et musikkstykke som definerer og gir identitet til stykket, som omfattes av begrepet variabilitet (Kvifte, 2007, s. 39).

På samme måte som de enkelte bestanddelene av begrepet improvisasjon kan være vanskelig å sette fingeren på, er variabilitet også en hard nøtt. Begrepene brukes også utstrakt om hverandre. Imidlertid finnes det noen punkter som skiller de fra hverandre. Hvor improvisasjonsbegrepet gjerne brukes for å beskrive hvordan man varierer over «et sett med regler»- type akkordprogresjoner, melodiske variasjoner (tillegg, fratrekk og så videre), går variabilitet mer på hvordan man varierer en enkelt melodi med mer «subtile» virkemidler. Felles for de to begrepene er imidlertid at de kommer med et sett kriterier, hvor referansestykket man tar utgangspunkt i fortsatt må oppfattes som samme stykke. Det vil si at i variabilitetens natur ligger det, som Kvifte sier over, noen strukturer og ideer som gjør at tilhøreren fortsatt oppfatter stykket som «det samme».

Innenfor improvisasjonens rammer kan det synes som at man ikke krever at det aktuelle stykket fremstår som det stykket som det ble utledet av, men snarere at det er viktigere at det oppfattes som innenfor musikkstilen. Variabilitetens natur har til forskjell den egenskap at en slått kan oppfattes som «den samme» selv om den ikke nødvendigvis alltid innehar de samme elementene:

...variability is rarely linearly relational: there is often no agreed original version from which subsequent versions are derived. To account for this state of affairs, one may usefully employ the concept of formula, which refers to an entity whose exact composition in terms of absolute properties varies infinitely while still remaining recognizable as the the same entity. (Johansson, 2017, s. 28)

Fra dette perspektivet finnes det ingen original form av slåtten, men den defineres snarere ut av sine mange eksisterende eller mulige versjoner. I kraft av dette konseptet blir slåtten eksistens eller «ide» noe mer enn bare de notene som muligens er skrevet ned på et notepapir. Videre, formelvariasjon legger opp til en lang rekke muligheter for en slåtts variasjon, samtidig som den likevel alltid vil oppfattes som «seg selv»:

Formulaic variation, the continuous recasting of the same material in different versions, corresponds to what Cowdery refers to as “the tune model”: Any given rendition is one of an infinite number of possible manifestations of the tune model, which can be studied on the individual level (comparing renditions by one person) or various group levels. On any level, a tune model is a living potential which may unfold slightly differently in different situations, but which will always be recognizable as itself, just as a plant retains its identity whether it grows in sun or shade, soil or sand. (Cowdery, 1990; Johansson, 2017)

På samme måte som man skiller mellom komposisjon og variasjon er det her viktig å understreke at formelvariasjon ikke er det samme som å endre eller legge noe nytt til en original. Det er snakk om en kunnskapsbase og fingerspisskompetanse som går så dypt at utøveren gjerne ikke er klar over sine variasjoner selv (Johansson, 2017, s. 28, 29).

2.2.1 Den improviserende versus den ikke- improviserende felespilleren

Dette kan sammenlignes med Kviftes beskrivelse av forskjellige typer felespillere. Han skiller mellom «den improviserende felespilleren» og den «ikke-improviserende felespilleren». Han ser for seg at den improviserende felespilleren husker slåtten mer som regler for hvordan man spiller den enn en rekkefølge av toner. Disse reglene blir deretter brukt på et musikalsk råmateriale og kan være mer eller mindre generelle og mer eller mindre unike for hver låt. Gjennom denne oppfatningen av musikken stiller denne felespilleren seg rimelig fri til hvordan han kan variere i spillet sitt. Råmaterialet vil bestå av et sett motiver som har et sett mulige variasjoner, hvor alt er underlagt regler som igjen kan danne nye variasjoner (Kvifte, 2007, s. 48). For å beherske denne tilnærmingen kreves stor kunnskap om musikken og sannsynligvis det Dreyfus, Dreyfus og Johansson beskriver som «Ekspert»- nivå/kompetanse (1986; 2017).

På den andre siden finner vi den ikke-improviserende felespilleren som har en mindre dyptgående forståelse av musikken. Dette er gjerne nybegynnere som godt kan henge med på slåtten- så lenge den har en uttalt begynnelse, fortsettelse og slutt. Det finnes også variasjoner av felespillere som også kan kalles ikke-improviserende, men samtidig har en grundig kunnskap om slåttestrukturer og variasjoner:

This type of fiddler will often put quite a lot of work into their tune versions, to bring them as close as possible to their opinion of what the “right form” is for each tune, choosing among a variations used by other fiddlers, and using the techniques of variation available. This kind of fiddler wil ofte be able to tell from where this and that detail in the tune is taken, and ay also hshow variations used by different perforers, or found in different version of the tunes. To be creative in this way, this kind of fiddler need as good a knowledge of the nature of variability as does the improvising type. Composition and improvisation are two sides of the same coin? (Kvifte, 2007, s. 49)

2.3 Den reflekterende praktiker

Vi har sett hvordan improvisasjon og variabilitet i stor grad baserer seg på taus kunnskap og stilforankring. Den dyktige praktikeren vil være i stand til å utføre disse handlingene med en god forankring og en viss grad av automasjon.

Schön argumenterer for anvendelsen av teorien «reflection-in-action» i forhold til «technical rationality». Den sistnevnte bygger på at praktikeren innenfor en profesjon følger et hierarki som baserer seg på teori, hvor kunnskapen følger av en basisdisiplin som fører til en anvendt vitenskap og til slutt bruker den underliggende basiskunnskapen (Schön, 1991, s. 24). Det vil si at de profesjonelle innenfor denne retningen baserer seg på en standard som fører til konkret problemløsning fremfor å reflektere over det de gjør. På denne måten er man ute av stand til å reflektere og tilpasse seg nye situasjoner. Dette forholdet mellom teori og praksis hvor teorien er overordnet søker Schön og jevne ut med sin modell «refleksjon i handling».

Ved refleksjon i handling kan den dyktige praktikeren oppnå en effekt som fører teori og praksis sammen samtidig som hen kan ta hensyn til uforutsette hendelser. Ved sitatet: «it seems right to say that our knowing is in our action» (Schön, 1991, s. 50) antyder Schön at kunnskapen til praktikeren i stor grad er knyttet til handlingen, det vil si at i selve handlingen ligger det taus kunnskap som ikke nødvendigvis er uttalt. Denne tause kunnskapen utgjør en viktig del av utførelsen av en gitt handling. Dette betyr at med en gang man begynner å reflektere over en handling som ligger så inkorporert i kroppens bevegelser så kan man nå frem til ny kunnskap. Ikke dermed bestemt at kroppen er det eneste handlende elementet, kunnskapen som ligger i bevegelsene er det kroppen som styrer, men i samspill med den tause kunnskapen. Dermed forutsetter kunnskap i handling mer enn en kropp.

Selv om Schöns perspektiver konsentrerer seg om andre profesjoner enn musikk kan de overføres til forskning på tradisjonsmusikk. Det vil være vanskelig å basere forskning på et så praktisk felt på en satt teori uten å reflektere på veien. Forskeren vil derfor måtte ta del i og tilpasse seg det aktuelle feltet. Skal man eksempelvis undersøke forskjellige bueteknikker for felespill, vil det være nærmest umulig å skulle beskrive eller forklare teknikken for noen andre uten å ha denne kunnskapen selv. Nettopp hvordan man bruker

buen baserer seg nesten helt og holdet på taus kunnskap. Man kan for eksempel ikke forklare eller måle hvor sterkt eller svakt man stryker buen over strengene. Dette vil avhenge av den enkelte spillemann, utstyret eller helt andre faktorer. Dermed er det strengt nødvendig for forskeren å besitte deler av denne kunnskapen selv skal man være i stand til å forholde seg til den på en meningsfull måte.

2.3.1 Practice as research in the arts

Forsøkene i kapittel 4 baserer seg i all hovedsak på refleksjon over min egen utøving. Det vil si at mine musikalske handlinger og valg tatt i samspill med modeller og erfaring er fokuspunktet. Å skulle finne en metode hvor man tar uttømmende hensyn til alle faktorene er (med fare for å være bastant) umulig. Imidlertid kan man oppnå ny kunnskap gjennom å reflektere over sin egen utøving.

Basert på blant annet Schöns fokus på taus kunnskap argumenterer Robin Nelson for en utstrakt nytteverdi av at utøvende kunstnere reflekterer over sitt utøvende på et akademisk nivå. Han tar til orde for at forskning rundt kunst og den reflekterende praktikerens kan vinne tillit dersom man nærmer seg en felles forskningsmetode:

... indeed inquiry related to arts PaR reveals similarities in approach in other disciplines such as anthropology, archaeology, architecture, education, ethnography, neuroscience and many more. To realize this has helped us get over an unhelpful stance in arts PaR that artists have an exclusive way of seeing and doing which nobody else understands. (Nelson, 2013, s. 31,32)

Like mye som kunstnerens prosess har inntatt en mytisk posisjon er det en utbredt holdning blant artister at deres arbeid er intuitivt og at å reflektere kritisk over dette vil bli å slukke den kreative gnisten, Nelson fremholder likevel at: «I hold that engaging in reading and writing alongside the doing of an arts practice mobilizes a process of dialogic engagement» (Nelson, 2013, s. 33). Jeg kjenner meg igjen i ideen om at for mye fokus på eget utøvende vil påvirke musikken jeg skaper, i den grad at den (og for så vidt all annen musikk) vil miste den magien man av en eller annen grunn tillegger den.

Dermed, for å kunne gjennomføre denne oppgaven må jeg gå gjennom omstillingen fra «praktiker» til «praktiker-forsker». Robin Nelson argumenterer for at å sette seg selv i

situasjoner ovenfor sin utøvende praksis eller forskningsobjektet sitt, i mange tilfeller ikke bare er nyttig, men også nødvendig: «While education and training afford the know-how of process, new sparks are often struck by taking the risk of (re)invention in a leap of de-familiarization» (Nelson, 2013, s. 28).

Nelson foreslår en metode som baserer seg på en interaktiv kommunikasjon mellom begrepene: «know how, know what og know that». «Know how» representerer den tause kunnskapen som av Schön kategoriseres sånn:

There are actions, recognitions, and judgments which we know how to carry out spontaneously; we do not have to think about them prior to or during their performance.

We are often unaware of having learned to do these things; we simply find ourselves doing them.

In some cases, we were once aware of the understandings which were subsequently internalized in our feeling for the stuff of action. In other cases, we may never have been aware of them. In both cases, however, we are usually unable to describe the knowing which our action reveals. (Schön, 1991, s. 54)

Den tause kunnskapen kan gjennom kritisk refleksjon utdypes med «know what». Gjennom å ta et steg tilbake og reflektere over det man gjør vil man kunne oppnå en dypere forståelse av hva som ligger bak handlingen og muligens også utvikle den. En viktig del som kan bidra til å utvikle produktet er en bevissthet over «hvor man kommer fra» og hva man tilfører prosessen. I siste ledd, «know-that», fullføres modellen. Ved å skrive ned og dokumentere prosessen og resultatene kan man oppnå ny kunnskap rundt egen utøving. I siste konsekvens argumenterer Nelson for at denne reflekterende fremgangsmåten kan bidra til å unngå at taus kunnskap blir en vane, og dermed utvikle den fremfor å stivne fast i et mønster (Nelson, 2013).

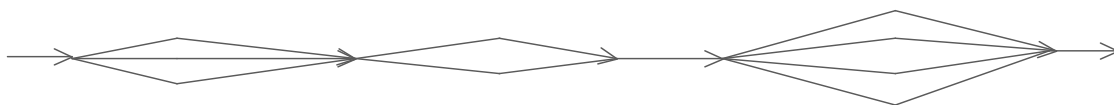
3 Metode

3.1 Sentrale modeller for formanalyse

For å illustrere forskjellige valg jeg tar i forsøkene senere kommer jeg til å bruke en del modeller som går på å beskrive slåttestruktur og valgmuligheter innad i disse. Utfordringen med disse modellene er at de gjerne er brukt for å beskrive noe som har «vært», det vil si «regler som allerede finnes» innad i slåtten, basert på en utøvers versjon eller versjoner. I mitt tilfelle vil disse modellene bli brukt til å sette grenser for hva jeg kan gjøre med slåttene, og det er viktig å understreke at dette er grenser som jeg har satt på grunnlag av min intuisjon og mine ønsker. For å være enda klarere: dette er ikke et analysearbeid som har som eneste formål å analysere gamle arkivopptak, det er et forsøk på å komme nærmere slåttens natur og muligheter. Imidlertid så vil det komme tydelig fram at grensene overhodet ikke er fritatt fra slåttens opprinnelige struktur. Dette er på grunnlag av at jeg ikke kan distansere meg fra de formene jeg allerede kjenner og har innarbeidet. Dermed vil mine grensesettinger forholde seg tydelig til referansestrukturen, som betegner den opprinnelige formen til den springaren som varieres.

For å få en ide om hvordan en slått, for ikke å si all musikk, kan tenkes oppbygd går jeg her gjennom noen modeller som viser forskjellige måter å se det på. Figur 3-1 illustrerer hvordan man kan velge mellom forskjellige veier i en slått. Pilene viser kontinuiteten i slåtten, og linjene viser *at et valg ekskluderer det andre*.

En svakhet med denne modellen er imidlertid at den viser disse valgmulighetene på en linje som også alltid ender på samme sted. Virkeligheten vil i de fleste tilfeller være ganske annerledes og inneha en god del flere muligheter, særlig savner jeg en illustrasjon over hvordan et veivalg kan påvirke det neste.

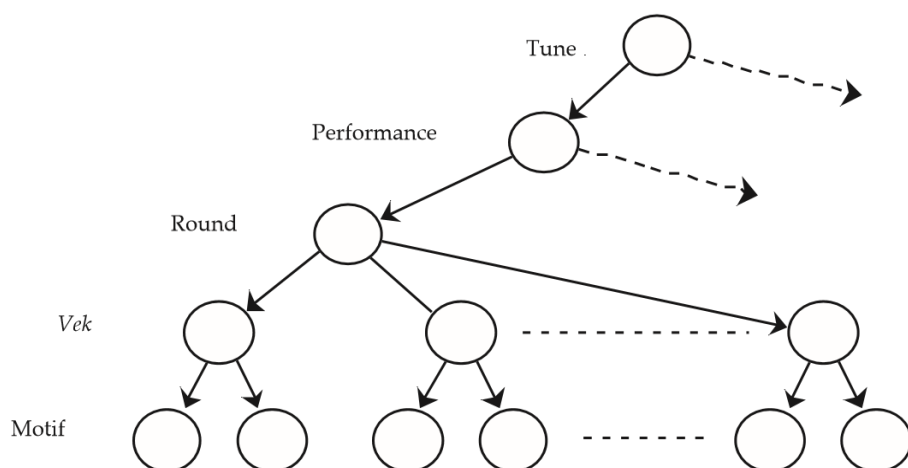


Figur 3-1Veivalg

Figur 3-2 tar for seg en hierarkisk forklaring av hvordan en slått er bygd opp. Kvifte sammenligner modellen med en trestruktur: «An intuitive way of understanding this kind of structure is to view it as a tree (turned upside down in the figures here), starting with a root, but dividing into branches that in turn divides into smaller branches etc» (Kvifte, 2007, s. 63).

Modellen tar utgangspunkt i at slåtten (tune) er det øverste elementet, den er igjen farget av den enkelte fremføringen (performance) og er det som går ut til publikum. Under disse igjen finner vi inndelingene runde (round) som består av «vek», som igjen består av «motiver». Motivene er her de nederste «byggeklossene» som danner grunnlaget for helheten. Selv om denne modellen stanser ved motivene er det ingenting i veiene for å dele inn i grupperinger under de igjen.

Denne modellen tar høyde for at en enhet kan ha flere veier ut, men kun en vei inn. Den viser en vanlig oppfatning av hvordan en slått kan oppfattes bygd opp, men med tanke på variabiliteten og valgmulighetene som jeg ønsker å forklare er heller ikke denne utfyllende.

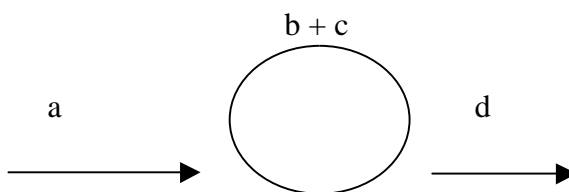


Figur 3-2 Hierarkisk modell

Morten Levy lanserte en modell som tegner seg noe annerledes, basert på gorrlaus-slåttene i Setesdal. Figur 3-3 viser et kretsløp som tar utgangspunkt i at «... strukturer i musikken der noe blir gjentatt et variabelt antall ganger og at strukturen ikke har noe entydig start- og slutt punkt. Musikken går i sirkler, musikalsk stoff blir gjentatt, men det er ikke fastlagt hvor mange ganger» (Omholt, 2009, s. 141).

Figur 3-3 viser forløpet a- b og c valgfritt mange ganger- d. Levy legger en stor frihet til slåttestrukturen her:

...each repeat structure develops out of the former one, some of the old one being maintained, and something new being added, or (...) all of the old structure being maintained, and something new being added at the same time, or perhaps (...) nothing new being added, and only some of the old structure being maintained. (Levy, 1989, s. 96)

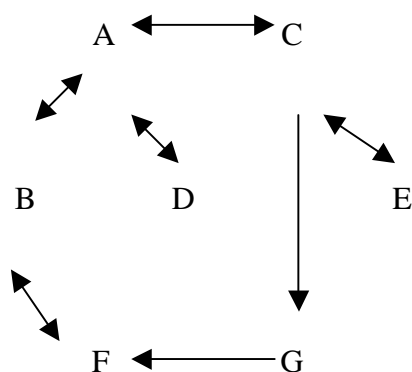


Figur 3-3 Kretsløp

Modellen viser et lukket kretsløp som ikke selv har en start eller en slutt, men som startes med å komme inn på et sted i kretsløpet, og forlater det på et tidspunkt:

...As it is a question of immediate repetition, it is also in a sense a question of a return to the course first traversed (...) As long as the repeat structures, as they appear in a slått, cannot be shown to indicate their own beginnings and endings(!?), it would be a misplaced act of violence on the part of the describer to introduce such criteria into the music. Instead, the concept of circuits means a closed course, which does not in itself have a beginning or an end, and which is reached in practice by entering somewhere into the course, and leaving the course somewhere. (Levy, 1989, s. 96)

For å beskrive forholdet mellom eksempelvis motiver i en slått kommer jeg til å bruke en versjon av nettverksmodellen, som vist i Figur 3-4. Modellen viser forholdet mellom de enkelte enhetene og hvilke retninger og kombinasjoner som er «lovlige». Enhetene som tar del i modellen er representanter for det en utøver ser som bestanddeler i en slått, men viser hvordan de forholder seg til hverandre. Til forskjell fra de tidligere modellene fanger den opp de tilfellene hvor man vil stå i en valgposisjon med tanke på retning. Modellen viser også en frihet i progresjonen i kraft at den ikke viser noe tydelig start- og sluttpunkt, men indikerer at dette kan variere fra fremføring til fremføring (Omholt, 2009, s. 140).



Figur 3-4 Nettverksmodell

I kapittel 4 er det nettverksmodellen og kretsløpmodellen jeg kommer til å bruke som et forsøk på å illustrere forbindelsen mellom de enkelte motivene eller vekene. Det kan uansett være greit å ha de andre modellene i bakhodet som et bilde på veivalg (Figur 3-1) og en vanlig måte analysere en slått på (Figur 3-2).

3.2 Formoppbygging

Det finnes en viss enighet om at det finnes to hovedgrupper av formoppbygging i de norske slåttene. Denne generelle enigheten sentrerer seg ofte rundt at hardingfeleslåtter er asymmetriske og slåtter for vanlig fele er symmetriske (Omholt, 2000). I grove trekk kan man nok si at dette stemmer, Bjørn Aksdal trekker imidlertid fram nettopp Stafsetsamlinga som et eksempel på en «vanlig fele»- tradisjon som representerer asymmetrisk formoppbygging. Han forklarer forskjellen på formoppbyggingen slik:

Vi kan grovt dele slåttene våre inn i to hovedgrupper etter formoppbyggingen: De symmetriske og de asymmetriske. Som symmetriske regnes de slåttene hvor vendingene¹⁴ enten består av kun fire takter eller av åtte takter som vanligvis repeteres. Dette er den avgjort vanligste formen. De enkelte vendingene er da igjen gjerne oppdelt i to fire-takters perioder eller motiver, selv om også andre typer av oppdelinger kan forekomme. Vi finner i tillegg eksempler på vendinger som består av hele 16 takter, som da vanligvis ikke repeteres. Hvis antall takter i vendingene avviker fra 4, 8 eller 16, kan vi kalle dette taktasymmetri eller asymmetrisk formoppbygging. (Bakka, Aksdal, & Flem, 1992, s. 28)

Aksdal introduserer her begrepet asymmetrisk formoppbygging, som da gjelder alle slåtter som faller utenfor taktantallet i vekene på 4, 8 eller 16. Det vil si at marchoise/bourrée- materialet, samt Romsdalsspringarene faller innenfor denne kategorien. Omholts kvantitative tilnærming bekrefter i stor grad denne beskrivelsen av formoppbygging i det nordøstlige området: «slåttenes oppbygging er preget av regelmessig toveksform og entydige former» (Omholt, 2009, s. 258).

Symmetri versus asymmetri kan imidlertid ses på andre måter. For mitt vedkommende kan det være like hensiktsmessig å skille mellom motiver med lik lengde (uavhengig av antall takter) som gjentas, og dermed kan sies å følge en symmetrisk form som er angitt av den enkelte slåttens premisser. Hvis vi tar Springdans nr. 18 (se Figur 4-5 i delkapittel 4.3) som eksempel ser vi da at i forhold til de nevnte premissene finner vi et symmetrisk førstevek (2x5 takter, med hel- og halvslutt) og et asymmetrisk andrevek (6+7 takter, hel- og halvslutt). Bakgrunnen til denne inndelingen er basert på hvilke enheter jeg opplever som et motiv, dette skal jeg komme nærmere inn på i delkapittel 3.3.2 og 4.3.2.

¹⁴ Begrepet «vending» tilsvarer det jeg kaller et «vek».

3.3 Fremgangsmåte i forsøkene

Presentasjonen av forsøkene er lagt opp slik at man først får innblikk i utgangspunktet, det vil si inspirasjonsslåttene og hvilke formprinsipper som er utledet av den. Deretter overføres disse prinsippene på romsdalsspringaren i den grad det lar seg gjøre. Lydeksempler er referert til i starten av hvert delkapittel der det er relevant.

I tilfellet hvor *marchoise/bourrée* er utgangspunktet er det snakk om en direkte overføring av formprinsipper. Prinsippene utledet av Springdans nr.18 er derimot av en mer teoretisk art; en «tenkt» mulighet for variasjon. Denne lar seg vanskelig overføre direkte og resultatet i romsdalsspringarform blir dermed skjønnsmessig tilpasset og er av en noe løsere natur.

Det er likevel en ting som er felles for de to formprinsippene. Variasjonen er ledet av en underlagt struktur som følger av referanselåttene. Det vil si at hvordan referanselåttene er bygd opp, sammen med de utledede prinsippene, styrer hvordan motivene eller vekene kan varieres. Ideelt sett kunne man tenke seg at man kunne variere «fritt» utfra et sett med motiver og vek. Framgangsmåten innenfor improvisasjonstradisjoner, viser imidlertid at man trenger en modell eller et mønster å improvisere *over*¹⁵. Det er dette referanselåttene representerer; den underlagte strukturen som gir rom for improvisasjon og samtidig beviser at improvisasjonen skjer.

Jeg har valgt å ikke legge ved så mange lydeksempler fra forsøkene, dette for å gjøre det mest mulig oversiktlig og for å holde fokuset på prosessen. Som nevnt i delkapittel 1.3.5 kan det diskuteres hvorvidt dette bidrar til å undersøke min spillestil i forhold til form. Jeg fremholder likevel at kombinasjonen av et lydopptak av et første møte med formprinsippet, og betraktninger rundt det som skjer over tid, tilfører like mye til problemstillingen som om jeg skulle spilt inn en grundig innlært form.

Det er ingen tvil om at alle forsøkene med små endringer kan gjøres annerledes enn de som er presentert her, de lydeksempelene som følger med i redegjørelsen må derfor tolkes som en av mange mulige måter å gjøre det på. I mange tilfeller er det ikke åpenbart

¹⁵ Se delkapittel 2.1.

hvorfor et valg er tatt fremfor et annet,¹⁶ i disse tilfellene er valgene i stor grad basert på «en følelse» av hvilken form og rekkefølge som passer utfra inspirasjonen. Forsøksvis er disse valgene forklart, men det er ikke sikkert at leseren alltid klarer å forstå motivasjonen bak valgene mine. Da kan det være viktig å huske på at formålet med forsøkene ikke er å finne en ny standard eller å «lage en ny slått», tvert imot er det prosessen og de mulighetene for formvariasjon (og eventuelle konsekvenser av dette) den belyser som er fokuset.

3.3.1 Kort gjennomgang av hovedformvariasjonsprinsippene

Forsøkene tar utgangspunkt i to formvariasjonsprinsipper: vekvariasjon og motivvariasjon. Vekvariasjonsprinsippet tar sikte på å undersøke forholdet mellom 8-takters enheter, og hvorvidt disse kan bryte det faste repetisjonsmønsteret som de ofte er underlagt ved standard form. Dette prinsippet knytter seg i hovedsak til prinsippene hentet fra marhoise/bourrée- materialet.

Motivvariasjonsprinsippet baserer seg på entaktsenheter og et relasjonsnettverk mellom motivene. Det vil si at det tas utgangspunkt i at det er en relasjon mellom motivene, men det betyr ikke at de nødvendigvis må følge hverandre som i referanseslått. Motivene er utelukkende begrenset til en taktenhet, dette valget forklares nærmere i neste delkapittel. Modellen for dette prinsippet er hentet fra Springdans nr. 18 og min tolkning og opplevelse av forholdet mellom de enkelte motivene. Jeg vil understreke dette poenget, nemlig at dette er en subjektiv oppfattelse av relasjoner i denne slått og neppe etterprøvbart med mindre man har akkurat den samme bakgrunnen som meg.

I eksempelet utledet av Springdans nr.18 vil man også kunne se en viss sammenblanding av disse to prinsippene (vekvariasjon og motivvariasjon), imidlertid må man da utvide kriteriet om 8-takters enheter til mer fleksible enheter (når det kommer til antall takter) som kan kalles vek.

¹⁶ Eksempelvis er rekkefølgen av romsdalsspringarene i marchoise/bourrée- overføringen ikke nødvendigvis «opplagt». Se delkapittel 4.2.3.

Formvariasjonsprinsippene vil forklares nærmere når jeg kommer inn på forsøkene knyttet til det gjeldende prinsippet.

3.3.2 Inndelinger eksemplifisert gjennom Springar fra Rødvens struktur

*Lydeksempel 1: Springar fra Rødven, standard versjon

Springar fra Rødven er slåttene som hovedsakelig brukes for å demonstrere overføringen av formprinsipper i forskningskapittelet. Lydeksempel 1 viser til denne standardformen, og fungerer som referanseslått for alle forsøkene hvor Springar fra Rødven inngår. Jeg har ikke tatt med lydeksempler av de to andre springarene i standard form, her finnes notene som vedlegg (1 og 2). Inspirasjonsmaterialet følger litt forskjellig oppbygging og er ikke nødvendigvis direkte sammenlignbart med Springar fra Rødven når det kommer til form. Imidlertid bygger alle inndelingene av motiv og vek på de samme prinsippene. For å få en klarere idé av form- og motivinndelingene og hvordan referanseslåttens struktur påvirker variasjonsmulighetene, vil jeg gå gjennom hvordan jeg har tenkt overfor inndelingene av Springar fra Rødven.

Med tanke på motivlikheten og de små bevegelsene i melodien¹⁷ er dette ved første øyekast en enkel slått, imidlertid vil man se at motivene til tross for ørsmå forskjeller likevel klart kan oppleves som å være et eget motiv.

Som nevnt innledningsvis tar jeg utgangspunkt i at taktstreken definerer hvilke toner som danner et motiv. Det er en litt for enkel løsning å kun skylde på taktstreken når man trekker disse linjene. Fra mitt synspunkt (og i dette tilfellet, det er mange slåtter og tradisjoner hvor det er enklere å argumentere for andre plasseringer) er de der for å markere taktslagene som i sin tur markerer motivene. Videre, slik som disse slåttene er bygd opp føles denne inndelingen naturlig. Selvsagt er det like fullt mulig å forskyve taktstrekene et slag og dermed få et sett nye motiver (om man fortsatt holder seg innen «en takt= et motiv»), noe som i og for seg vil følge mye av den samme formeloppbyggingen som vises under.

¹⁷ Som for øvrig er gjennomgående i store deler av slåttematerialet i norsk folkemusikk. Se: (Omholt, 2009)

Formeloppbyggingen innad i et delvek i disse to springarene *kan* altså fremstilles slik:

Et delvek, 4 takter (Figur 3-5):

1. takt: presentasjon av vekets hovedmotiv
2. takt: motivet gjentas enten i oktavering eller som svar på hovedmotivet.
3. takt: triolformasjoner som leder til 4. takt
4. takt: halv- eller helslutt



Figur 3-5 Utdrag fra "Springar fra Rødven"

Inndelingen av motiver er imidlertid ikke bare utledet av taktstrekens tilstedeværelse og plassering, men henger også sammen med den strukturen som er beskrevet i Figur 3-5. I og med at melodien i første takt repeteres en oktav opp i andre takt er det en indikator på at de i slåttens «setningsoppbygging» oppfattes som et motiv. Dette kan vi kalle for et «spørsmål- svar»- prinsipp. Takt 3 og 4 er derimot vanskelig å forklare utfra den samme argumentasjonen, men krever en viss bakgrunnskunnskap for å utskille som motiver- i mangel på en bedre måte å si det på: det er rett og slett vanlig å avslutte et delvek (eller vek) i romsdalsspringarer med en takt som inneholder triolfigurer etterfulgt av en takt med halv- eller helslutt. Samtidig, hvis man ser på hele slåtten dette eksempelet er hentet fra (Figur 3-6), kan man legge «repetisjonskriteriet» til grunn i en større skala. Takt 3 i alle delveke forblir det samme gjennom hele slåtten, og oppstår på samme sted. Dermed er det (kanskje til og med uten inngående bakgrunnskunnskap om Romsdalsspringar) naturlig å se den som et eget motiv. Det samme gjelder takt 4 som veksler mellom å innlede til repetisjon av de fire motivene eller å lede videre.

Figur 3-6 Springar fra Rødven

Figur 3-6 viser de to vekene Springar fra Rødven består av. De to første linjene har fått nevningen A og A2- hvor 2- tallet referer til at linjen inneholder helslutt, det samme gjelder B-nevningene. Denne måten å markere helslutt på er brukt konsekvent gjennom alle forsøkene som omhandler vekvariasjon. Dette kan eventuelt bli forvirrende når man kommer til motivvariasjonsmodellen basert på Springdans nr. 18. Her har jeg også brukt bokstavnevninger, men denne gangen for å vise til de enkelte motivene. Imidlertid brukes de ikke om hverandre, så det skal være mulig å holde følge.

4 Forsøk

4.1 Innledende forsøk basert på halv- og helslutt og delvek

4.1.1 Innledning

Det første forsøket tar utgangspunkt i vekstrukturen til Springar fra Rødven. Med dette forsøket vil jeg vise et eksempel som bryter med formen som baserer seg på delvekgjentakelse. Som gjennomgått tidligere er denne gjentakelsen nærmest «forventet» i en vanlig romsdalsspringar¹⁸. En vesentlig del av denne forventningen er halv- og helslutt som markerer enten en gjentakelse av delveket (med en av versjonene av sluttformler), en gjentakelse av hele veket, eller en overgang til neste vek. Dette forsøket tar med seg *hel- og halvsluttformelene* som retningsvisere, men gjentar ikke det samme *delveket* med motsatt sluttformel.

4.1.2 Inndeling av motiver

*Lydeksempel 2: Springar fra Rødven, halv- og helslutt

Inndelingene er basert på de samme som vist i Figur 3-6. Den vanlige fremgangsmåten i denne slått ville ha vært: A- A2 x2, B- B2 x2 og en eventuell gjentakelse av denne formen (så mange ganger man ønsker). Her tar jeg utgangspunkt i de samme 4-takters enhetene hvor jeg veksler mellom første og andre vek basert på halv- og helslutt (A, B2, B, A2). Formålet er at man med et så enkelt grep kan løse opp i formfølelsen rundt slått. Den første inndelingen jeg gjorde var å bevare de fire taktene som jeg har beskrevet i Figur 3-5 som en enhet, og tilsvarende med de andre. Deretter har jeg fulgt «halv- og helslutt» prinsippet som forklart ovenfor. Det vil si at helslutt må følge halvslutt og omvendt, men her er ikke gjentakelse av de samme motivene tillatt. I fravikelsen av standard form kan da man få oppbyggingen som vist her i Figur 4-1:

¹⁸ Se kapittel 1.3.1 for nærmere forklaring på delvekgjentakelse.



Figur 4-1 Springar fra Rødven- halv-/helslutt

Innenfor denne rammen hvor hel- og halvslutt fungerer som retningsvisere er det naturlig nok begrenset hvilke variasjoner man kan få. Alt avhenger av hvor man legger startpunktet, det vil si: starter man på B vil man ende opp på A2. Hvis man tar utgangspunkt i A finnes ingen andre muligheter enn som vist i Figur 4-1, med mindre man velger å gjenta dette «nye veket».

4.1.3 Erfaringer

Som et innledende forsøk er det interessant hvordan slåttet forandrer seg helt for mine ører, selv om det kun er romsdalsspringarens form som er utgangspunktet, og samtidig som de rytmiske og melodiske forskjellene er minimale. Dette kan tenkes å ha bakgrunn i et par faktorer:

For det første er dette som tidligere nevnt en slått jeg har hatt med meg i mange år. Det vil si at formen som vist i Figur 3-6 er såpass innarbeidet at det ikke er så rart at min første reaksjon er at det føles unaturlig, da det i kraft av denne endringen kan sies å bli «en ny slått» satt overfor referanseslått.

For det andre gjør motivlikhetene i delvekene at de ikke lenger oppfattes som så klare enheter som de gjør i referanseslåttene (Figur 3-6). En tanke kan være at det i referanseslåttene *trengs* en viss repetisjon av delvekene for å definere de som enheter. Når man ikke lenger repeterer de får man nye forhold mellom delvekene som gjør at det blir vanskeligere å skille de fra hverandre. Det kan synes at den manglende repetisjonen av det (for meg) tilhørende delveket forhindrer veket i å etablere seg melodisk.

Resultatet er at en gjennomspilling av slåttene ikke lenger føles som en «vanlig slått», nemlig Ax^2+Bx^2 , men mer som «flytende motiver» som ved siste tone vil bli en slått. Likevel vil jeg påstå at det at halv- og helsluttene er bevart, legger grunnlaget for at det like fullt er en progresjon.

4.2 Marchoise/bourrée som utgangspunkt

4.2.1 Innledning

Denne delen tar utgangspunkt i vekvariasjonsprinsippet. Det vil si at vekene betraktes som enheter som er flyttbare overfor hverandre. Ideen til dette fikk jeg etter et opphold i Frankrike hvor forholdet til hva som er «A og B- del» virket som et ikke- spørsmål. Formålet med dette forsøket er dermed å kunne nærme seg den «franske tilnærmingen» til slåttene¹⁹.

Jeg har tatt utgangspunkt i prinsippene fra en serie av marchoise/bourrée- innspillinger²⁰. Overføringen til romsdalsspringaren er basert på vek bestående av 8 takter (med halv- og helslutt), som forflyttes på grunnlag av strukturen hentet ut fra disse innspillingene. Formålet med forsøket er å se hvordan en slik oppløsning av form påvirker slåttens karakter.

¹⁹ Dette er på ingen måte en påstand om at «alle» franske spelemenn tilnærmer seg slåttematerialet som jeg beskriver det her, det vil jeg aldri ha noe grunnlag for å si. Det jeg derimot *kan* si, er at jeg har erfart denne tilnærmingen ved flere anledninger og dermed finner grunnlag for å bruke den som inspirasjon.

²⁰ Mer om bakgrunnen for lydopptakene i delkapittel 1.3.2.

4.2.2 Inndeling av motiver

*Lydeksempel 3, 4 og 5: Marchoise/bourrée, Aimé Bozier versjon 1, 2 og 3

Transkripsjonene er delt inn etter motiver og det jeg har satt som vekinndelinger. Ettersom slått følger et klart mønster i oppbygning, 8 takter hvor det samme motivet gjentas to ganger, har jeg valgt å kalle dette for et vek. ²¹

Analysen legger vekt på hvordan vekene følger hverandre og om de repeteres. De får betegnelsene: A, B, C, D, E, F og tillegget x2 dersom de repeteres. Ved x2 menes det at det er en *faktisk repetisjon* av veket (akkurat de samme tonene og noteverdier, ikke hel- og halvslutter), ikke en variasjon av det²². Ornamentering har jeg altså ikke lagt vekt på her, det ville i så fall ha sett veldig annerledes ut.

Aimé Bozier spiller «samme» slått tre ganger etter hverandre, til dans (lydeksempel 3,4 og 5). Det kan synes at noen av vekene er nært knyttet sammen, altså at A, B, C, D kommer etter hverandre, i alle fall at A og B er en enhet og C og D er en enhet. Imidlertid varierer han med å gjenta eller ikke gjenta det han tidligere har gjort og spesielt når han begynner «på nytt» virker det som han er mye friere, da introduserer han i begge omganger også et nytt vek (E eller F) mot slutten av slått.

Det er også påfallende at de tre variasjonene ikke er like lange eller nødvendigvis symmetriske. Der 1. runde har 15 vek følger runde 2 og 3 med henholdsvis 10 og 12 (se Figur 4-3).

²² Dette *kan* man selvsagt diskutere. Det er ingen tvil om at Bozier varierer i ornamenteringen, dersom dette skulle legges til grunn for en *endring i melodien* og dermed formen, ville man fått et annet resultat.

The image shows a musical score for a piece titled 'Marchoise/bourrée'. It consists of six sections, labeled A through F, each starting with a measure number. Section A starts at measure 1, B at 10, C at 19, D at 28, E at 37, and F at 46. The music is written in G major (one sharp) and 3/8 time. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. The sections are separated by double bar lines.

Figur 4-2 Marchoise/bourrée, vekinndelinger

Imidlertid finnes det et tvilstilfelle som er vanskelig å avise som et resultat av ornamentering, det virker snarere som en mer eller mindre bevisst melodiendring. Vek E i Figur 4-2 viser en typisk avslutningsformel som vi kjenner igjen fra romsdalsspringaren, og som kan tyde på at dette veket egentlig innehar både halv- og helslutt (og dermed vil de andre vekene også følge denne formen, uten at det utgjør noen stor forskjell). Figur 4-3 viser vekrekkefølgen i de tre forskjellige versjonene, her ser vi at E kommer etter både D og B, men alltid går videre til C. Det kan dermed tyde på at dette veket, muligens på grunn av endingen, er knyttet til C-veket og muligens at denne endingen bestemmer fortsettelsen.

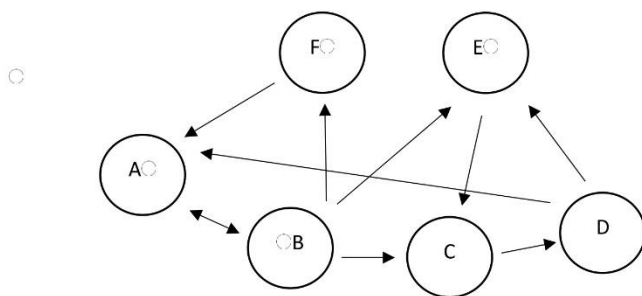
Videre har vek E og F det til felles at de kommer inn som «fremmedelementer» mot slutten av slåttan. Det vil si at slåttan tilsynelatende er («føles») etablert når de kommer

inn. Om vek E innbyr til fortsettelse av C og D og avslutning, følger F derimot en annen progresjon og går videre til avslutning på Ax2. Runde 2 skiller seg ut ikke bare på bakgrunn av at F trer inn, men de foregående vekene følger også en repetisjon av A og B som vi ikke ser så sent i slåtten i de to andre rundene. I Figur 4-3 vises vekprogresjonen i de tre forskjellige rundene som korresponderer med lyd eksempel 3, 4 og 5.

1.	A	B	Cx2	Dx2	A	B	C	Dx3	E	C	D
2.	A	B	C	Dx2	A	B	A	B	F	Ax2	
3.	A	B	C	Dx3	A	B	E	C	Dx2		

Figur 4-3 Veksrekkefølge marchoise/bourrée

Figur 4-4 viser forholdet mellom vekene som et nettverk. Det omfatter alle tre versjonene, og pilene viser hvilke muligheter som er «lovlige». Det er denne figuren sammen med Figur 4-3 som danner grunnlaget for romsdalsspringar basert på marchoise/bourrée.



Figur 4-4 Nettverk marchoise/bourrée

4.2.3 Romsdalspringar basert på marchoise/bourrée- modellen

*Lydeksempel 6,7 og 8: Romsdalsbourrée, versjon 1,2 og 3

Med utgangspunkt i modellen ovenfor er målet å overføre den til romsdalspringaren. For å få like mange enheter som i marchoise/bourréeen har jeg brukt tre springarer: «Springar fra Rødven»- heretter kalt «Springar 1»²³ «Springar fra Romsdal»: «Springar 2»²⁴ og Springar etter «Ole Wenge og Trygve Ørsahl»: «Springar 3»²⁵.

Som vedleggene viser har vekene innad i de enkelte springarene fått navn fra A til F- hvor tillegget 2 markerer helslutt²⁶. I første forsøk fungerer imidlertid bokstavnevningen uten tall som en overordnet inndeling.

Jeg har gitt navn til vekene i springarmaterialet på samme måte som for marchoise/bourréeen i Figur 4-2. Når det gjelder de to første springarene ble disse tillagt navn i vilkårlig rekkefølge, mens den tredje er lagt til sist i og med at den vil bryte opp tonalitet og karakter på samme måte som vek E og F i samme figur.

Slåttene som er valgt ut følger samme tonearter (om ikke nødvendigvis samme tonalitet) som marchoise/bourréeene. Det vil si at de to første går i D, mens den siste går i dm. Det er ingen åpenbar grunn til at de må gå i den samme tonearten eller varianttonearten, det kan godt tenkes at flere tonearter som på en eller annen måte står i forhold til hverandre kunne fungert like bra. Imidlertid finner jeg det interessant å utnytte fenomenet med at den rytmiske strukturen og melodibevegelsene i springar 1 og 2 er veldig like. De to kan, som vi tidligere har sett, la seg kombinere uten at det får særlig konsekvenser for nettopp de kriteriene. Springar 3 kan dermed fungere som et «opprørselement» med en litt annen utforming rytmisk og melodisk, akkurat som vek E og F som konsekvent kommer inn mot slutten i marchoise/bourée- eksempelet.

²³ Lydeksempel 1. og for øvrig notert i Figur 3-6

²⁴ Vedlegg 1

²⁵ Vedlegg 2

²⁶ Grunnen til at jeg har valgt å ta med halvslutt-markering bunner i en detalj som oppstår i vek E, denne detaljen diskuteres i delkapittel 4.2.2.

4.2.4 Erfaringer

Ved å behandle vekene fra 3 forskjellige springarer som enkeltstående vek får vi en struktur hvor melodien ikke følger samme oppbygging som i referanseslåttene. Som vi ser i referanseslåttene springar 1 og 2²⁷ bygger de gjerne på motivene som er presentert i det foregående veket. Dermed bryter det fort med helhetsbildet man får fra en «standard» romsdalsspringar på 16x16 takter. Imidlertid vil jeg påstå at det dannes et *nytt* helhetsbilde, hvor man kan se vekene satt opp mot hverandre som en annen type respons enn omforming av de foregående motivene. Mye av denne opplevelsen kan nok tilskrives at springar 1 og 2 følger de samme små melodibevegelsene med tanke på intervaller, samtidig som repetisjonen av delveket gjør at de enkelte vekene får etablert seg (til forskjell fra eksempelet med halv- og helslutt på side 41).

Angående spillestilen min i disse tre eksemplene av «romsdalsbourrée» observerer jeg at den er betraktelig mye enklere i rytmisk variasjon enn det jeg vanligvis gjør når jeg repeterer en 16x16 takters springar, dette kommer nok av at jeg her følger et skjema og dermed ikke har «tid» til å variere stort. Målet på sikt er nettopp å kunne frigjøre seg fra dette skjemaet og inkorporere en slik formvariasjon med de rytmiske og ornamentoriske elementene. Verdt å merke seg er hvordan halv- og helslutt kommer inn i slutten av motiv E²⁸, på samme måte som tidligere diskutert. Om dette er et bevisst valg jeg tar på grunnlag av marchoise/bourrée- eksempelet eller fordi oppbyggingen legger opp til det er imidlertid ikke lett å avgrense.

4.3 Springdans nr.18 som utgangspunkt

4.3.1 Innledning

Springdans nr. 18 fra Stafsetsamlinga fikk øynene mine opp for motivvariasjonsprinsipper jeg ikke hadde tenkt over før. Fokuset hadde vært å kun bruke de elementene som var til stede i den opprinnelige slåtten, og tanken om å legge til noe hadde ikke slått meg. Springdans nr. 18, som her brukes som utgangspunkt, følger en asymmetrisk formoppbygging hvor frasene består av mye den samme oppbyggingen som

²⁷ Se for eksempel gjennomgangen av strukturen i romsdalsspringar i delkapittel 3.3.2

²⁸ Lydeksempel 6, fra 01.34.

romsdalsspringarene, men hvor det naturlig nok (på grunn av det asymmetriske taktantallet) er en takt eller to som bryter med den. Dette gjorde at for det første var det tidkrevende å lære slåttene, fordi jeg ikke enda hadde et «system» (som det jeg har for symmetriske slåtter og som gjør de lette å lære) hvor den ekstra takten passet inn. For det andre førte denne ekstra takten meg gjerne inn på et helt annet sted i slåtten, her har jeg tatt utgangspunkt i at årsaken til dette er *motivligheten* mellom enkelte takter som dermed gjorde at jeg «flyttet» meg rundt i slåtten.

Denne nyoppdagede flyttbarheten var på mange måter frigjørende i seg selv men den åpnet også for en helt annen tilnærming til hva jeg kan gjøre med romsdalsspringaren. Nemlig å utbrodere deler av Springar fra Romsdal basert på motivlighetene, dette blir gjennomgått i delkapittel 4.3.5.

Først vil jeg vise en modell som tar utgangspunkt i de motivene som innleder til forflytning i Springdans nr. 18. Det følger også et lydeksempel som viser en versjon av forflytning i den nevnte springdansen. Denne fremgangsmåten vil så forsøksvis overføres til Springar fra Rødven.

4.3.2 Inndeling av motiver

Det er godt mulig det er den asymmetriske formen som legger opp til at denne slåtten er lett å «skifte plass» i, men det blir en litt for enkel forklaring på fenomenet. Gjennom å dele inn slåtten etter motivgrupper, her grupper basert på melodilinjer som ligger nærme hverandre og rytmiske figurer, kan man få et forslag til hva som muligens gjør at den «føles fri». Rettere sagt: hypotesen jeg har tatt utgangspunkt i er at likheten mellom enkelte av motivene, ikke nødvendigvis legger opp til, men muliggjør en forflytning i slåtten.

Nå er det mange måter man kan dele inn disse motivene på, og valgene jeg har tatt er tatt med bakgrunn i hvordan jeg oppfatter slåtten og dens elementer. Verdt å merke seg er at inndelingene av motiv fortsatt tar utgangspunkt i den taktstrekken som allerede er der, skulle man delt inn i større eller mindre grupper ville man ha fått et annet resultat.

4.3.3 Referanseslåttene og hvordan variere utfra den

*Lydeksempel 9: Springdans nr.18, variasjon

Et viktig prinsipp som ligger bak de følgende modellene (Figur 4-5 og Figur 4-6) er at de refererer til en slått som er nedskrevet og «satt». Dermed tar de også utgangspunkt i den formen som er satt i referanseslåttene. Da får man en situasjon hvor en versjon utøvd av meg basert på disse modellene alltid vil bli en versjon av denne. Det forklarer også hvorfor jeg har valgt å nummerere motivene i stigende rekkefølge- avhengig av hvor motivene dukker opp i utgangsposisjonen. Formålet med modellene er å gi et eksempel på hvordan disse motivene oppleves og dermed kan varieres, skulle jeg ha analysert resultatene basert på de samme modellene ville jeg fått en enda større utfordring når det kommer til markering av motiv.

Figur 4-5 viser Springdans nr.18 inndelt i motiver etter likhetstrekk. Bokstaven (A, B, C og så videre) markerer hvilken type motiv det er og tallet i parentes beskriver i hvilken rekkefølge motivet kommer i referanseslåttene.

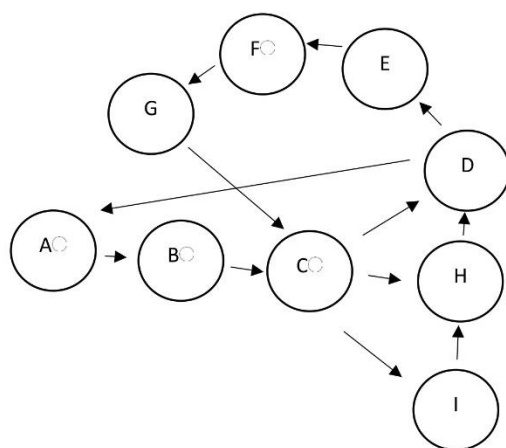
I inndelingen av motivene har jeg behandlet hel- og halvslutt- motivene som likeverdige deler. Det vil si at motivene som leder opp til en versjon av D, i prinsippet kan ende på alle «D-er». I anvendelsen av en helslutt der det i referanseslåttene tilsier at det skal være halvslutt får man dermed et stort brudd, som oppleves nesten som et «hopp» i slåttene.

I lydeksempel 9 kan man høre at motiv C i all hovedsak er det motivet som gjentas og varieres og på denne måten flytter plass i referanseslåttene som vist i Figur 4-5.



Figur 4-5 Springdans nr. 18 inndelt i motiver

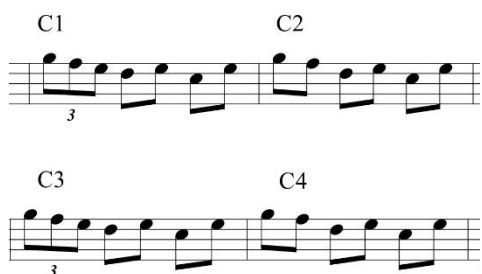
I Figur 4-6 illustreres hvordan de enkelte motivene står i forhold til hverandre. Pilene i modellen viser hvilken retning som er mulig å ta videre. I utgangspunktet legges det ingen begrensning på hvor mange ganger et motiv kan gjentas. Dette er spesielt med hensyn til motiv C som jeg ser som en «nøkkel» til å løse opp formen i denne slåtten.



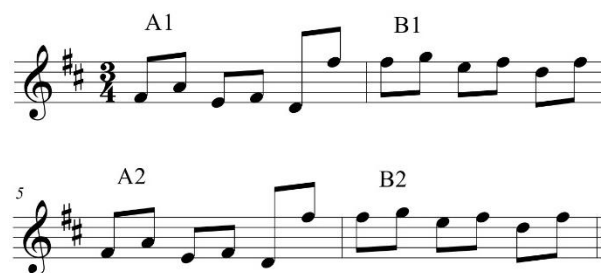
Figur 4-6 Nettverksmodell for motiver i springdans nr.18

4.3.4 En utfordring i overføringen

Forsøket med å overføre prinsippene fra Springdans nr.18 viser at valgene man tar i forhold til inndeling av motiver får konsekvenser for mulighetene man får for variasjon og kombinasjoner. Selv når man har satt en begrensning gjennom taktstrekken, vil man måtte ta stilling til motivenes grad av «likhet» utover dette. På samme måte som jeg har vurdert C2 til å være en variant av C1 (og så videre) i eksempelet fra springdans nr.18, Figur 4-7, kan jeg vurdere takten som følger B2 i Figur 4-8 til å være en variant av B1, A1 eller et nytt motiv. Dette avgjør videre hvordan en eventuell variasjonsmodell vil se ut og hvilke muligheter man får.



Figur 4-7 Eksempel på utfordringer i motivinndelinger



Figur 4-8 Eksempel på overføring av motivinndelingsprinsipper til romsdalsspringar

4.3.5 Romsdalsspringar basert på Springdans nr. 18- modellen

*Lydeksempel 10: Springar fra Rødven, Springdans nr. 18- modell

For å overføre prinsippene jeg hentet ut fra Springdans nr.18 til romsdalsspringaren er det et par fremstående utfordringer. Det ene er at jeg landet på at friheten jeg følte i springdans nr.18 er nært knyttet til den asymmetriske formen og i stor grad C- motivet. Sekundært så har den en større grad av motivvariasjon. I det ligger det at det rett og slett er mange flere motiver og variasjoner i for eksempel sluttfrasene i vekene. Springar fra Rødven kan man derimot redusere til kun 6 motiver, basert på de samme kriteriene, altså motiver begrenset av taktstrekene²⁹.

Med en hypotese om at dette er avgjørende elementer for å kunne oppleve frihet i forhold til slåtten kan jeg da følge to retninger når det kommer til romsdalsspringaren: legge til eller ta fra motiver og dermed gjøre den asymmetrisk og «fri» fra sin «referansestruktur», og/eller bygge ut variasjoner av de motivene som allerede finnes.

The image shows a musical score for 'Springar fra Rødven' in G major (one sharp) and 3/4 time. It is divided into four systems, each containing four measures. The measures are labeled as follows:

- System 1: A(1), B(1), C(1), D(1)
- System 2: A(2), B(2), C(2), D(2)
- System 3: E(1), F(1), C(3), D(3)
- System 4: E(2), F(2), C(4), D(4)

Measures 1, 5, 9, and 13 are marked at the beginning of their respective systems. The notation includes eighth notes, quarter notes, and triplet eighth notes. Measure D in each system ends with a half note.

Figur 4-9 Springar fra Rødven delt inn i motiver

²⁹ Se 3.3.2 for utdyping av motivasjonen bak motivinndelingen.

Figur 4-9 viser hvordan jeg har tenkt inndelingene av motiver for Springar fra Rødven. Som diskutert i delkapittel 4.3.4 er det en åpenbar utfordring å vurdere hvilke motiver som skiller seg nok fra hverandre til å få en egen inndeling. Som tidligere nevnt er denne springaren i forhold til Springdans nr.18 gjenstand for en mye enklere oppbygging. Ikke bare er de to avslutningsmotivene i hvert vek (sett bort i fra halv- og helslutt) identiske, men de andre motivene følger en struktur hvor man enkelt kan flytte et par toner opp og ned i et motiv for så å få det samme som det foregående. På mange måter kan man nesten si at det eneste motivet bortsett fra C og D er A, og alt som kommer etter det er kun en variasjon av A, hvor variasjonen foregår i å endre starttonen eller retningen på motivet (stigende eller synkende melodiføring).

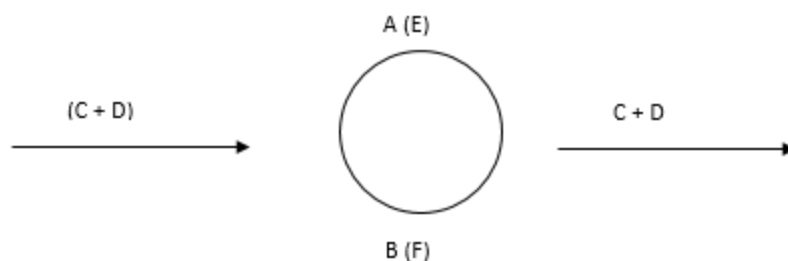
Når man ser likhetene mellom E, F og B er det dermed forståelig dersom man er uenig med meg i at jeg har valgt å dele de inn som jeg har gjort. F skiller seg fra B med én tone og E er akkurat det samme motivet som F, bare en ters opp.

4.3.6 Erfaringer

Lydeksempel 10 viser en variasjon over springar fra Rødven basert på Figur 4-9. Som diskutert tidligere gjør motivlikheten i denne springaren at det ikke er direkte overførbart å variere etter modellen som ble utledet av Springdans nr.18, hvor modellen baserer seg på at enkelte motiver på grunnlag av sin likhet og derav ulikhet overfor de andre motivene, kan lede til forskjellige steder i referanseslåttene. Som diskutert ovenfor (4.3.5) har jeg landet på at springar fra Rødven i mye større grad enn i Springdans nr. 18, kan tolkes som at det er *ett motiv* (A) som varieres utenfor avslutningsmotivene (C og D) som på sin side er «faste» enheter som nærmest krever hverandre.

At C og D betraktes som faste enheter kommer selvsagt an på perspektivet. I og for seg kan man også se de to avslutningsmotivene som en variasjon over A (på grunnlag av melodibevegelsene), men det legger opp til en annen form for progresjonsregler. Gjentakelsen av disse motivene (i hvert delvek) taler etter mitt syn for at de oppleves som en ramme for variasjon.

Dermed har jeg tatt utgangspunkt i at A, B, E og F i prinsippet er de motivene som varieres, på samme måte som C-motivet i Springdans nr. 18 er mulig å repetere og variere som man vil. Imidlertid holder jeg meg fortsatt innenfor referansestrukturen, dette innebærer at A og B «henger sammen» og i progresjonen kan varieres om hverandre (men alltid i den rekkefølgen). Det vil si at man kan repetere A så mange ganger man vil, B så mange ganger man vil, eller A + B så mange man vil, så fremt det leder til C og D som fungerer som en ramme som sørger for progresjon og en «vei ut» og videre. Det samme gjelder da motiv E og F som følger samme sett med regler. Figur 10 viser denne progresjonen som et kretsløp³⁰, hvor parentesene viser til at E og F i prinsippet har den samme mulighetene til variasjon som A og B.



Figur 10 Springar fra Rødven, Springdans nr. 18- modell vist som et kretsløp

Resultatet av denne tilnærmingen er at det virker som den har gitt større rom for bruk av melodivariasjon- og utfylling. I mange tilfeller høres det nesten ut som jeg bruker triller og motivgjentakelser for å «kjøpe tid» tid til å finne ut av hvor jeg skal gå videre. På samme måte gjør det at jeg tillater meg å gjenta motivene (eksempelvis E + F som jeg bruker mange ganger) at jeg dermed tar meg tid til å undersøke hva som finnes av muligheter i de små bevegelsene. Jeg vil anslå at C og Ds stadige tilbakekomst også er avgjørende for denne opplevelsen, ettersom den setter en «trygg plass» å lande.

³⁰ For gjennomgang av denne modellen se 3.1

4.4 Systematisk motivvariasjon

*Lydeksempel 11: Springar fra Rødven, systematisk motivvariasjon

Med de samme motivinndelingene i bunn gjorde jeg et forsøk som fortsatt er basert på referanseslåttens struktur, men hvor jeg ikke lar noen tilsynelatende (det vil si det jeg oppfatter som:) koblinger avgjøre hvilke motiver som følger hverandre. Der de andre forsøkene tar utgangspunkt i at denne koblingen eksisterer og *må* være der, undersøker dette om slåtten fortsatt kan «gi mening» dersom man bryter opp strukturen.

Figur 4-11 viser hvordan jeg tok utgangspunkt i det første motivet og deretter hoppet over neste motiv, og så videre. Dermed får man ikke lenger «spørsmål-svar»-virkemiddelet som vist i takt A og B i Figur 4-9, og heller ikke avslutningsfrasene som i takt C og D i samme figur.



Figur 4-11 Springar fra Rødven variert uten referansestruktur

Det hele kan føles som en ganske matematisk tilnærming med kun et formål om å nettopp «rote opp» i strukturen. Det vil si at musikalsk gir det ikke nødvendigvis noe *mer* mening enn slåtten gjorde i utgangspunktet. Imidlertid viser det seg at siden motivene i slåtten er så nært knyttet til hverandre (se avsnitt 4.3.5 for utdyping av motivlikhetene), kan man heller ikke si at det *ikke* gir mening. Melodien har fortsatt en progresjon og det er ikke «ulogisk» å koble sammen de enkelte taktene fra et tonalt ståsted.

Denne tilnærmingen er nok den hvor jeg opplever minst interessante trekk ved spillet mitt. På samme måte som med det innledende forsøket basert på halv- og helslutt blir resultatet, i større grad enn de andre forsøkene, noe som ligner mer en «komposisjon» eller en «ny slått» enn et variasjonsprinsipp.

5 Avslutning

5.1 Sammendrag av erfaringer

5.1.1 Vekvariasjon

Det innledende forsøket som tok utgangspunkt i hel- og halvsluttsbasert variasjon viste at forholdet mellom delvekeene og dermed følelsen av å kunne skille de fra hverandre, ble mindre. Dette kan bunne i en rekke faktorer. Tar man utgangspunkt i referansestrukturen til Springar fra Rødven «forventes» det at delvekeene skal repeteres med helslutt. Når helslutt kommer, men i et annet delvek brytes forventningene og opplevelsen av slåtten blir ufullstendig. Den manglende repetisjonen av det gjeldende delveket forhindrer i så måte *veket* i å etablere seg, slik at man får en nærmest flytende form. Denne observasjonen handler nok mest om min melodiforståelse og erfaring av hvordan en slått «er og skal være» bygd opp.

Det er vanskelig å identifisere hvilke faktorer som gjør at formen i *marchoise/bourrée*-forsøket fungerer bedre for meg. Rettere sagt, hva er det som avgjør hvilke vek som passer sammen? Det kan tenkes at det er nettopp det at vekene får tid til å etablere seg som gjør at *marchoise/bourrée*-forsøket oppleves å være mer fullstendig. Progresjonen i de tre forsøkene følger mye den samme oppbyggingen frem til variasjonene kommer. Det vil si at de 4 «hovedvekene» får tid til å først etablere grunnlaget for helheten i hver versjon. Grunnlaget for variasjon og improvisasjon er nettopp å etablere en ramme først, for og deretter bryte ut og legge til/ta fra elementer. Mye av dette kan imidlertid, på samme måte som med hel- og halvslutteksampelet, tilskrives min erfaring, men her blir mine forventninger til oppbygging innfridd.

5.1.2 Motivvariasjon

Selv om modellen utledet av Springdans nr. 18 ikke er direkte overførbart til akkurat springar fra Rødven, legger den et grunnlag for hvordan man kan utnytte

motivstrukturene i slåtten for variasjon. Forsøket argumenterer for at det finnes mange utnyttede muligheter dersom man tar noen forhåndsregler. Motivvariasjonen eksemplifisert gjennom «Springdans nr. 18»- forsøket viser at mulighetene til motivvariasjon i romsdalsspringar så absolutt er til stede. Med klare rammer for «landingsplass» får man tid til å hvile på motivene og utforske mulighetene. Dette merkes i lydeksempelet gjennom en mye større frihet ovenfor melodien, hvor jeg varierer på en annen måte enn i vekvariasjonseksemplene.

Disse rammene gir stor frihet overfor utvalgte motiver, sannsynligvis kommer denne frihetsfølelsen av at utøvingen likevel er underlagt en sterk referansestruktur. Hensikten med det siste forsøket, «systematisk motivvariasjon», var nettopp å se hva som skjer når man ikke forholder seg til referanseslått på samme måte. Gjennom «systematisk vilkårlighet» og uten å ta hensyn til sluttformler, vek eller melodiprogresjon får man det resultatet som ligner mest på en «ny komposisjon» fremfor en *variasjon* over Springar fra Rødven. Det vil si at å skulle gjøre dette i en spontan utøvings situasjon ville være lite sannsynlig å få til uten å ha øvd inn akkurat denne progresjonen (eller noe bygd på denne modellen) på forhånd. Med tanke på at formålet var å finne metoder som man kan bruke til spontan variasjon, er dette forsøket det som kommer nærmest å bekrefte ideen om at man må ha tydelige strukturer for variasjon, snarere enn en modell til etterfølgelse.

Kort oppsummert kan jeg si at de store enhetene i form av vekvariasjonen ga en opplevelse av frihet overfor ornamentering. Den store overraskelsen ligger i opplevelsen av en «helhet» i sluttresultatet. Angående de små enhetene i form av motivvariasjon var det med klare retningslinjer overraskende hvordan jeg varierte og bygde ut melodien. I utgangspunktet hadde jeg trodd at de små enhetene ville fungere motsatt. Imidlertid var nok muligheten til å gjenta og dermed utbrodere de små motivene avgjørende for at man ser en annen type ornamentering enn i vekvariasjonen. Dette sannsynligvis på grunn av muligheten til å ta seg tid til å repetere motivene. Jeg er fristet til å kalle det en slags naturlov: repeterer man noe nok ganger må det forandres.

Videre er det påfallende hvordan de modellene jeg utledet fra springar fra Rødven, uten noen inspirasjon utenfra, ikke var spesielt tilfredsstillende. Derimot gir eksemplene på vekvariasjon og motivvariasjon med inspirasjon fra andre tradisjoner en større følelse av helhet etter overføringen.

5.2 Hva må til for at springar er springar?

Ettersom denne avhandlingen tar utgangspunkt i en slåttetradisjon som er definert ut av en tradisjonell sammenheng, presenterer det seg noen utfordringer når man innfører formelementer som ikke «hører til» i tradisjonen. Hvilke komponenter definerer at springar er springar? Og hvordan kan man med en ny eller variabel form fortsatt holde seg innenfor det som oppfattes som springar?

Først og fremst er springar dansemusikk. «Dansbarhet» kan være mange ting, men en grunnleggende rytme, flyt og (dersom situasjonen er slik) samspill med dansere avgjør dette.

De av oss som har god kjennskap til de forskjellige tradisjonsuttrykkene i Norge har ofte ingen problemer med å skille ut et uttrykk eller en slåttetype til å være fra et visst sted. Det kan imidlertid være vanskelig å sette fingeren på akkurat hvordan vi gjør dette. Jeg foreslår at det første og tydeligste elementet som gjenkjennes er rytmen, om den går i tre- eller totakt. Etter hvert kan man konsentrere det til et større eller mindre område, og dansetype, avhengig av kunnskapsnivå. Som dansespelemann, og for at publikum eller danserne skal gjenkjenne en springar må det formidles på en tilfredsstillende måte. Da er det viktigste at rytmen er på plass:

Slåttene for fele og hardingfele er musikk knyttet til bygdemiljøenes lokale dansetradisjoner. Innenfor det enkelte tradisjonsområde kan vi regne med at slåttene både formidles og fortolkes på bakgrunn av en felles dansekultur. Danserne må samordne sine bevegelser til musikken, og de opplever og lærer den samme forbindelse mellom musikk og kroppsbruk i dans. Omvendt må spelmanen formidle dansens rytmiske liv gjennom musikken om hans spill skal fungere og bli satt pris på. Dansere og spelemenn bygger med andre ord sin samhandling på felles forestillinger om en ordning av bevegelser som har særlige rytmiske kvaliteter. (Nyhus & Aksdal, 1993, s. 165)

Jeg vil påstå at kriteriene for at en springar skal være dansbar følger over i en situasjon hvor det ikke er noen som danser til musikken. Nyhus og Aksdal skriver videre at det er:

... viktig å være oppmerksom på at dansetakten i musikken bare er én blant flere komponenter som gir musikkens tids-dynamiske karakter. Det gjelder (i) den musikalske ideen som stiller særlige krav til utforming, (ii) instrumentets tekniske muligheter og begrensninger og (iii) den enkelte musikers innebygde

danseforståelse og evne til å uttrykke rytmenyanser blant annet gjennom buekontroll. (Nyhus & Aksdal, 1993, s. 170)

Det er ikke sikkert det er fruktbart å spørre seg i hvilken grad slåttens *form* påvirker dens dansbarhet rent generelt. Snarere er det nok hvordan man behersker den formen som den gjeldende tradisjonen og slåttene krever i overensstemmelse med rytmiske krav. Som det kommer frem i forsøkene er dette en av de store utfordringene (eller funnene) med mine forsøk. Vi ser at en (for meg) ny form over et kjent materiale endrer min spillestil.

5.3 Har spillet mitt endret seg?

Forsøkene baserer seg på observasjoner over min egen spillestil og «opplevelse» av å følge en ny form. På denne måten belyses også hvordan utøvingen av et kjent materiale i stor grad blir automatisert, en konsekvens av dette er at man kan spørre seg om den fastsatte formen man har blitt så vant til å følge er der av vane og komfort, ikke fordi det nødvendigvis gir «mer mening» musikalsk.

Et av de viktigste betraktningene jeg har gjort meg under dette arbeidet er hvordan forsøkene har påvirket min personlige spillestil. Før jeg startet dette prosjektet hadde jeg en idé om at jeg ikke varierte i særlig stor grad når jeg spilte, og jeg «skyldte» det til en viss grad på slåttens utforming. Min idé om ønsket variasjon på det tidspunktet var nok, sett i ettertid, snever. Den baserte seg på å «gå utenfor» det etablerte, hvor de små ornamentene, strøkvariasjonen og følelsen for musikken på en eller annen måte ikke ble definert som tilstrekkelig variasjon i mitt hode. Rettere sagt: jeg anså det som underordnet til det å være i stand til å bryte opp selve strukturen i slåttene.

Jeg har imidlertid oppdaget at denne «variasjonsgraden» er avhengig av slåttens utforming, men på en litt annen måte enn jeg først trodde. De formvariasjonene jeg har presentert i denne avhandlingen legger opp til at man gjennom å følge en modell kan forme en «ny» slått i øyeblikket. Utfra kriteriet om at «en slått som består av de samme elementene, uansett rekkefølge og måten de er utført på, fortsatt er samme slåttene» kan det godt hende jeg hadde alle de instrumentene jeg behøvde allerede.

I det store og det hele er det ikke nødvendigvis hvordan spillet mitt har endret seg til å bli i dag som er den mest interessante konklusjonen. Snarere er det prosessen som er satt i gang. I det lille året jeg har jobbet med disse forsøkene har jeg merket en stor forskjell i hvordan jeg forholder meg til et musikalsk materiale (kjent eller ukjent). Det er verdt å merke seg hvordan disse forsøkene har påvirket meg over tid og hvordan jeg nå tar meg i å «velge» andre retninger i slåttene enn det jeg gjorde før og hvordan jeg faktisk har løst opp mange av de begrensningene jeg tidligere satte for meg selv. I framtiden skulle det også være interessant å gå bort fra min opplevelse av at taktene i samspill med rytmen definerer et motiv, og dermed finne nye formvariasjoner som muligens også overraskende nok fungerer for meg.

Referanser/litteraturliste

- Accrofolk. (2017). *Bourrée*. Hentet 14.05, 2018, fra <http://www.accrofolk.net/danses-folks/bourree>
- Bakka, E., Aksdal, B., & Flem, E. (1992). *Variasjon, dialekt og alder i springar og pols : rapport frå metodeutviklande forprosjekt til Tradisjonstruktur og historisk lagdeling i den eldre norske pardansen : forskingsprosjekt under NAVF*. (8299126851). Trondheim: Rådet for folkemusikk og folkedans, Rff-senteret.
- Berge, O. K., & Johansson, M. (2012). Den skapende folkemusikeren ; en dialog om begrepet autorskap i norsk og svensk folkemusikk. *Musikk og tradisjon : tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans*(26), 129-149.
- Berkowitz, A. L. (2010). *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment* New York: Oxford University Press.
- Cowdery, J. R. (1990). *The melodic tradition of Ireland*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Dreyfus, H. L., Dreyfus, S. E., & Athanasiou, T. (1986). *Mind over machine : the power of human intuition and expertise in the era of the computer*. Oxford: Basil Blackwell.
- Johansson, M. (2017). Paraphrase this: a note on improvisation. *Ethnomusicology Forum*, 26(1), 26-45. doi: 10.1080/17411912.2017.1302810
- Kvifte, T. (2007). *On variability in the performance of hardingfele tunes : and paradigms in ethnomusicological research*. Oslo: Taragot Sounds.
- Kvifte, T. (2013). Improvisasjon i folkemusikk - tradisjon, nyskaping eller påvirkning? *Musikk og tradisjon*, 47-60.
- Levy, M. (1989). *The world of the gorrlaus slåtts : a morphological investigation of a branch of Norwegian fiddle music tradition : 1* (Vol. 1). København: M. Levy.
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts : principles, protocols, pedagogies, resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nettl, B. (1974). Thoughts on improvisation: a comparative approach. *The Musical Quarterly*, 60(1), 1-1. doi: 10.1093/mq/LX.1.1
- Nettl, B., Wegman, R. C., Horsley, I., Collins, M., Carter, S. A., Garden, G., . . . Kernfeld, B. (2001). *Improvisation* *Grove Music Online*: Interactive Factory.
- Nyhus, S., & Aksdal, B. (1993). *Fanitullen : innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Omholt, P. Å. (2000). *Form og struktur i norsk slåttemusikk : et analysearbeid med utgangspunkt i et materiale fra Krødsherad*. Mastergradsavhandling, Universitetet i Bergen, Bergen.
- Omholt, P. Å. (2009). *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk : en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv*. Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen, Bergen.
- Schön, D. A. (1991). *The reflective practitioner : how professionals think in action*. Aldershot: Avebury.
- Stafset, K. D., Aarset, T., Flem, E., & Gjertsen, I. (1991). *Minder fra Forfædrene : slåttar og salmetonar frå Skodje og Vatne*. Ålesund: Sunnmøre historielag ; Volda : Møre og Romsdal distriktshøgskule.
- Sæta, O. (Red.). (2012). *Norsk folkemusikk : Serie II B. V : Slåtter for vanlig fele Møre og Romsdal* (Vol. Serie II B. V). Oslo: Novus.

6 Oversikt over figurer

Figur 3-1 Veivalg

Figur 3-2 Hierarkisk modell

Figur 3-3 Kretsløp

Figur 3-4 Nettverksmodell

Figur 3-5 Utdrag fra "Springar fra Rødven»

Figur 3-6 Springar fra Rødven

Figur 4-1 Springar fra Rødven- halv-/helslutt

Figur 4-2 Marchoise/bourrée, vekinndelinger

Figur 4-3 Veksrekkefølge marchoise/bourrée

Figur 4-4 Nettverk marchoise/bourrée

Figur 4-5 Springdans nr. 18 inndelt i motiver

Figur 4-6 Nettverksmodell for motiver i springdans nr.18

Figur 4-7 Eksempel på utfordringer i motivinndelinger

Figur 4-8 Eksempel på overføring av motivinndelingsprinsipper til romsdalsspringar

Figur 4-9 Springar fra Rødven delt inn i motiver

Figur 10 Springar fra Rødven, Springdans nr. 18- modell vist som et kretsløp

Figur 4-11 Springar fra Rødven variert uten referansestruktur

7 Vedlegg

Vedlegg 1: <Springar fra Romsdal>

Sheet music for the first section of the Springar fra Romsdal. It consists of four staves of music in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. The first staff is labeled 'C' and contains measures 1-4. The second staff is labeled 'C2' and contains measures 5-8. The third staff is labeled 'D' and contains measures 9-12. The fourth staff is labeled 'D2' and contains measures 13-16. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and a final half-note measure on each staff.

Vedlegg 2: <Springar et. Ole Wenge og Trygve Ørsahl>

Sheet music for the second section of the Springar et. Ole Wenge og Trygve Ørsahl. It consists of four staves of music in treble clef, key of E minor (one flat), and 3/4 time. The first staff is labeled 'E' and contains measures 1-4. The second staff is labeled 'E2' and contains measures 5-8. The third staff is labeled 'F' and contains measures 9-12. The fourth staff is labeled 'F2' and contains measures 13-16. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and a final half-note measure on each staff.

8 Lydeksempler

1. Springar fra Rødven, standard versjon
2. Springar fra Rødven, halv- og helslutt
3. Marchoise/bourrée, Aimé Bozier, versjon 1
4. Marchoise/bourrée, Aimé Bozier, versjon 2
5. Marchoise/bourrée, Aimé Bozier, versjon 3
6. Romsdalsbourrée versjon 1
7. Romsdalsbourrée versjon 2
8. Romsdalsbourrée versjon 3
9. Springdans nr.18, variasjon
10. Springar fra Rødven, Springdans nr. 18- modell
11. Springar fra Rødven, systematisk motivvariasjon