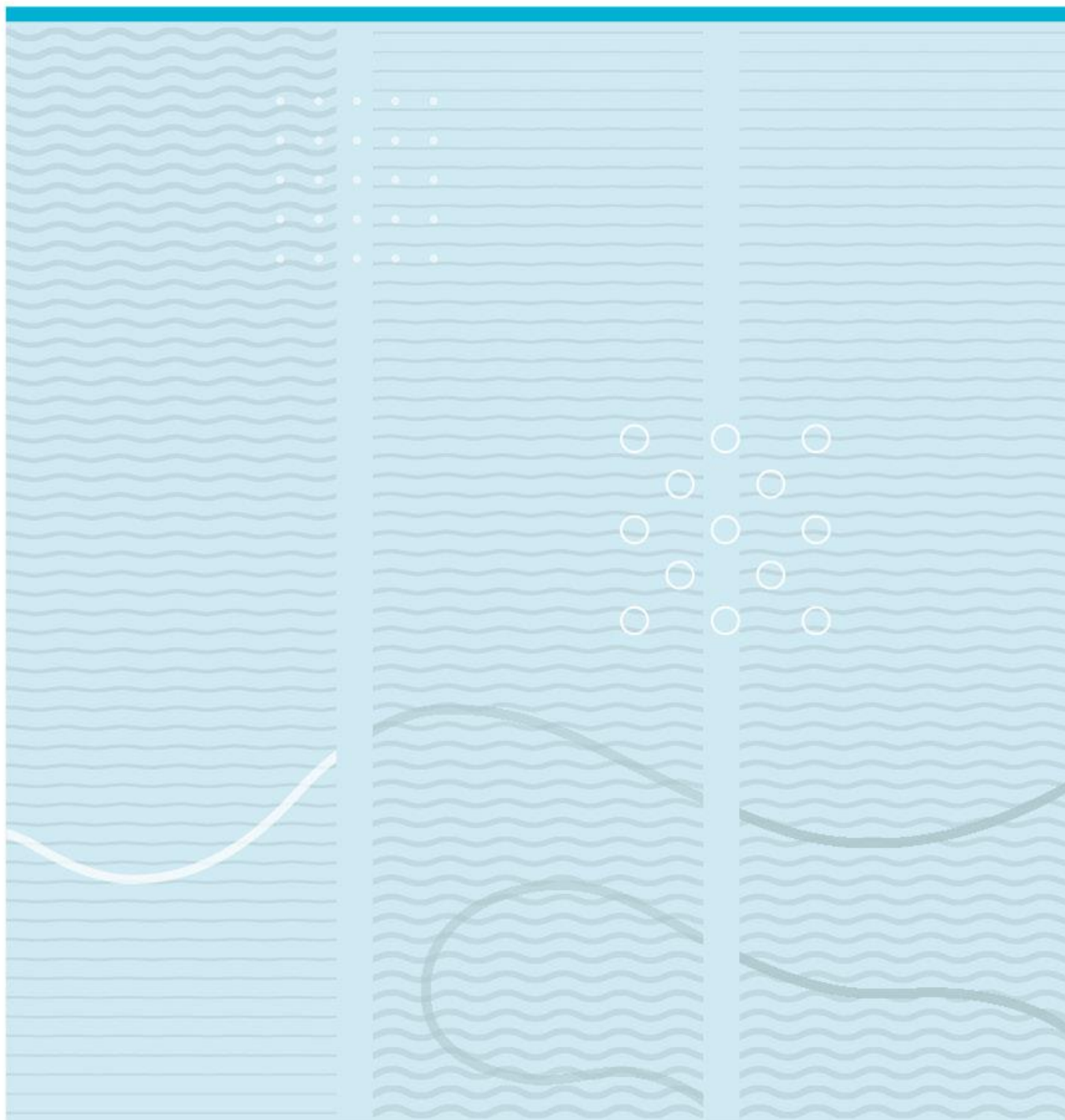


Lisa Biktjørn Haugeland

Trygve Eftestøl og det gamle spillet

Om spillestil og et blikk mot «det gamle»



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

<http://www.usn.no>

© 2020 Lisa Biktjørn Haugeland

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Denne avhandlingen undersøker spillestilen til felespilleren Trygve Eftestøl (1901-1993) fra Fjotland i Vest-Agder. Trygve er det siste leddet i ei lang slekts-rekke med spillemenn fra Fjotland, og også den siste spillemannen det finnes opptak med i levende tradisjon. Trygve har en karakteristisk stil, og denne er interessant med tanke på eldre spill på vanlig fele. Det er brukt forskjellige metoder for å undersøke dette «gamle spillet». En metode er å finne svar på hva dagens folkemusikere vektlegger av elementer i stilen til Trygve. For å finne svar på dette, er intervju brukt. De folkemusikerne som er intervjuet, er folk som kjenner til Trygve Eftestøl, og i større eller mindre grad har brukt musikken hans. Jeg baserer også diskusjonen rundt denne spillestilen på egen utøving og erfaring som felespiller. For å undersøke stilen til Trygve har jeg lært meg flere av slåttene etter arkivopptak - både lydopptak og video. Jeg har transkribert deler av materialet og satt meg inn i bueteknikk og ornamentikk etter spillemannen.

Målet har vært å finne viktige elementer som gjør stilen til det den er, for videre utøving og formidling av denne musikken. De elementene som har vist seg særlig karakteristiske for stilen til Trygve går på tonalitet, rytmikk, flerstrengsbruk og ornamentikk.

En annen viktig del av denne avhandlingen, er spørsmål rundt «det gamle» generelt i folkemusikken. De aller fleste elementene som presenteres som karakteristiske for stilen til Trygve, blir påstått å være gamle og lite brukt av folkemusikere i dag. Personlig oppfatter jeg at det er mye snakk om hva som er gammelt, både i litteratur og i det levende folkemusikkmiljøet. - Men hvor gammelt det er, hvor det kommer fra, hvorfor det er lite brukt i dag, og hvorfor det gamle er så viktig for oss, er det derimot vanskelig å finne klare svar på. Å finne svar på slike spørsmål har derfor vært en viktig del av dette arbeidet. I sammenheng med det som har vist seg som viktige elementer i stilen til Trygve, har jeg også forsøkt å svare på hvor gamle disse elementene er, hvor de kommer fra, og hvorfor de er lite brukt i dag.

Hensikten med oppgaven er å skape bevissthet og interesse rundt musikken til Trygve Eftestøl, og samtidig bidra til å vekke interesse for en videre diskusjon rundt «det gamle» i folkemusikken generelt.

Abstract

This thesis examines the playing style of the fiddler Trygve Eftestøl (1901-1993), from Fjotland in Vest-Agder. Eftestøl is the last member of a long family line of fiddle players from Fjotland, and also the last one from a living tradition to be recorded.

Eftestøl's distinctive style shows how interesting the elderly ways of playing are when it comes to the regular fiddle. Different methods have been used to investigate this so-called "old way of playing". One of such is to find answers to what elements today's folk musicians who know about Trygve Eftestøl and to a greater or lesser extent, have used his music are interviewed. I have also used my own practice and experience as a fiddler as a base for this discussion. Some practices put in place were; learning several tunes from archival recordings, both audio and video, transcribing parts of the material, using the Melodyne music program and looking into the specific bowing techniques and ornamentations used by the player.

The overall aim has been to find important elements that make the style what it is, for the further practice and dissemination of this music. The elements that have proved particularly characteristic of Eftestøl's style have been tonality, rhythm, multi-string use and ornamentation.

Another important part of this thesis is to bring up questions about "the old" in reference to wider folk music. Most of the characteristic elements of Eftestøl's style are said to be "old" and appear to be little used by folk musicians today. Personally, I find that there is a lot of talk about when discussing what is "old", both in literature and in the living folk music environment. Such as how old it is, where it comes from, why it is little used today and why the "old" is so important to us. On the other hand, this is difficult to find clear answers to. Finding answers to such questions has therefore been an important part of this work. In connection with what has emerged as important elements in Eftestøl's style, I have also tried to answer how old these elements are, where they come from, and why they are little used today.

The purpose of this assignment is to create awareness of and interest in Trygve Eftestøl's music, while also aiming to build interest and further discussion into "the old" in general in folk music.

Forord

Da jeg begynte på folkemusikkstudiet i Rauland for snart fem år siden, var jeg lite klar over den rike og varierte tradisjonen som finnes i den norske folkemusikken. Da jeg bestemte meg for å pakke fela og ta meg et årsstudium på Høgskolen i Telemark, som skolen het den gang jeg startet¹, hadde jeg ingen planer om at det hele skulle ende med først en bachelorgrad og nå en master i tillegg. Ett år ble til fem. I løpet av mitt første år her i Rauland lærte jeg utrolig masse, blant annet det at folkemusikken innebar mye mer enn det snevre bilde jeg hadde når jeg først startet. Min største A-ha opplevelse var vel at folkemusikken ikke kun dreier seg om hardingfelespill i Telemark og Hardanger, men at den er mye mer utbredt enn som så. Den fantes jo til og med i Vest-Agder hvor jeg kommer fra!² Dette har ført til at jeg har blitt interessert i å spille og formidle den lokale musikken fra hjemfylket mitt.

I løpet av det treårige bachelorløpet i Rauland fikk jeg ukentlige spilletimer med Ånon Egeland (f.1954-) på fele, hvor jeg fikk lære slåtter fra hjemtraktene. Jeg ble introdusert for en rekke spillemenn og en av dem var Trygve Eftestøl fra Risnes i Fjotland, Kvinesdal. Etter hvert som jeg ble kjent med musikken til Trygve, først gjennom Ånon og senere gjennom arkivopptak og videoopptak, ble jeg veldig glad i denne musikken. Jeg syntes at den skilte seg fra det meste av folkemusikken på vanlig fele som jeg hadde hørt tidligere. Det var noe «røft» og «sært» ved den som jeg ble nysgjerrig på, og det er dette som er min motivasjon for prosjektet.

¹ Folkemusikkstudiet på Rauland er i dag en del av Universitetet i Sør-Øst-Norge.

² Fra og med 1 januar 2020 har Aust- og Vest-Agder fylkene slått seg sammen til ett fylke: Agder. Det gjelder også flere andre fylker i landet. I denne avhandlingen kommer jeg til å se bort fra de nye fylkesnavnene og heller henvise til fylkesnavnene som var før fylkessammenslåingen, som Vest-Agder og andre aktuelle fylker da dette blir mest reelt i forhold til musikken.

Det er flere mennesker jeg skylder en stor takk og som har gjort denne avhandlingen mulig å skrive.

Takk til:

Veilederne mine Ragnhild Furholt og Per Åsmund Omholt for gode råd og raske tilbakemeldinger.

Kristoffer Berntsen for korrektur på kildehenvisninger og sitering, og hjelp med Word-problemer.

Ånon Egeland som introduserte meg for musikken i Vest-Agder og Trygve Eftestøl. – Og for god hjelp med historikk rundt enkelte av slåttene til Trygve, og tema «ornamentikk».

Dere som jeg fikk intervju, og som delte deres meninger rundt musikken til Trygve med meg.

Harald B. Knutsen ved Agder Folkemusikkarkiv for god hjelp slik at jeg fikk tilgang til alle arkivopptakene jeg ville ha.

Hans-Hinrich Thedens for tilgang til arkivopptak fra Nasjonalbiblioteket.

Siri Dyvik, for spennende samtaler, et koselig «kortbue-møte» i Oslo, og gode tips til både lyd, litteratur og bilder rundt temaet bueteknikk.

Herman W. Gautefald for tips og råd, gode samtaler og korrekturlesning.

Sverre Eftestøl for informasjon om spillemansslekta Eftestøl og korrektur på navn og fødselsdatoer, og utlån av bilder.

Bruce Lambelle-Rudd og Robert Downham for at dere hjalp meg med «abstract» og reddet meg fra Google Translate.

Mine medstudenter for oppmuntring, gode tips og råd, godt selskap og kaffe, masse kaffe!

Lisa B. Haugeland
Kviteseid, 13. mai 2020

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Abstract	4
Forord	5
Innholdsfortegnelse	7
1 Innledning	9
1.1 Bakgrunn og formål	9
1.2 Problemstillinger	11
1.3 Avgrensning og utvelgelse av materiale	11
1.4 Om stilbegrepet	12
1.5 Disposisjon	16
2 Metoder	17
2.1 Materiale og datainnsamling	18
2.1.1 Hjelpemidler	18
2.1.2 Litteratur og kilder	18
2.1.3 Tonalitetsanalysen	19
2.1.4 Intervjuer	19
2.1.5 Arkivmaterialet	20
2.1.6 Transkripsjonene	20
3. Familiebakgrunn og historikk	22
3.1 Fjotland	22
3.2 Spillemanns- og kunstnerslekta Eftestøl	23
3.3 Tusenkunstneren Trygve Martinson Eftestøl (19.01.1901 – 03.08.1993) ...	25
3.3.1 Trygve og fela	26
4 Repertoaret til Trygve og lokale Vest-Agder trekk	28
4.1 Slåttene til Trygve	28
4.2 Slåttetradisjoner i Vest-Agder	29
4.2.1 Springedans	29
4.2.2 Halling	30
4.2.3 Runddans	30
5 Resultater	31
5.1 Særtrekk i stilen til Trygve	31

5.2	Det gamle spillet	31
5.3	Rytme og bueteknikk – et utspring fra kortbuen?	32
5.3.1	Hvor kommer denne bueteknikken fra?	36
5.3.2	Hvor gammel er denne rytmiske spillestilen?	39
5.3.3	Hvorfor er den rytmiske spillestilen så lite brukt i dag?	40
5.4	Tonalitet	42
5.4.1	Hva er «gammel» tonalitet – og hvor gammel er den?	47
5.4.2	Hvorfor en omformingsprosess mot hele- og halve tonetrinn? – Og på hvilke måter har den «nye tonaliteten» overtatt for den «gamle»?	48
5.5	Ornamentikk	51
5.5.1	Glissando	51
5.5.2	Triller	53
5.5.3	Forslag	58
5.5.4	Alderdommelig ornamentikk	60
5.5.5	Barokken og ornamentikken – og dens tilknytning til Norge	60
5.5.6	Nye impulser – igjen	62
5.6	Flerstrengs-spill	63
5.6.1	Hvor gammelt er bordunspillet?	65
5.6.2	Bordunspill fra middelalderen?	65
6	Hvorfor er «det gamle» så viktig for oss?	68
7	Oppsummering, videre arbeid og sluttord	71
7.1	Hva er «Trygve Eftestøl-stil»?	71
7.1.1	Rytme og bueteknikk	72
7.1.2	Tonalitet	73
7.1.3	Ornamentikk	74
7.1.4	Flerstrengsspill	75
7.2	Videre arbeid	75
7.3	Sluttord	77
	Referanser/litteraturliste	78
	Oversikt over tabeller og figurer	82
	Vedlegg	84
	Transkripsjoner	84

1 Innledning

1.1 Bakgrunn og formål

Gjennom dette prosjektet har jeg tilegnet meg ny kunnskap om spillemannen Trygve Eftestøl fra Fjotland i Vest-Agder, og stilen hans på fele. Målet mitt har vært å bli mer bevisst på hva som skjer i spillet og hva som gjør denne stilen til det den er, for så å bruke det i min egen utøving når jeg spiller denne musikken. Jeg har pekt ut og belyst noen elementer som oppleves som essensielle for å kunne videreføre det som utspiller seg i de video- og lyd-opptakene som er det materialet vi har igjen etter Trygve. Utvalget av elementer er blitt gjort på grunnlag av intervju med andre musikere, og min egen erfaring som utøver, og tolkning av denne stilen.

Jeg håper at jeg på denne måten kan gjøre musikken mer interessant for andre som ønsker å bruke den. Før jeg startet dette prosjektet hadde jeg allerede gjort meg en tolkning av Trygve og musikken hans, men det jeg har erfart gjennom dette arbeidet er at jo mer jeg har studert denne musikken, desto flere elementer oppfatter jeg som sentrale i denne stilen. Jeg ønsker derfor å få fram verdien i å dykke dypere inn i kildemateriale for å se hva som faktisk skjer i musikken - man kan alltid få seg en overraskelse eller flere!

Folkemusikk-Norge er så uendelig fargerikt og jeg mener personlig at dette best kan tas vare på ved å være klar over, anerkjenne og bruke de elementene som stikker seg ut i forskjellige stiler.

Det å skulle begynne å snakke om hva en bestemt stil består i er ikke enkelt, og det avhenger i stor grad av hvem som lytter på musikken. Det som belyses som viktige «hovedelementer» i dette prosjektet, er derfor på ingen måte en bestemt fasit på hva som er riktig. Grunnen til at jeg har valgt å inkludere andre musikere gjennom intervju, er fordi jeg tror at ved å gi flere mennesker en «stemme» vil jeg oppnå en større forståelse rundt denne musikken og hva som vektlegges av viktige elementer. Hva jeg har valgt å dykke ned i av stilelementer, avhenger derfor i stor grad av samtaler med informanter. Jeg har bevisst valgt informanter som har brukt musikken til Trygve i større eller mindre grad. Nesten alle informantene spiller fele, men jeg har også valgt ut noen som ikke gjør det, fordi jeg tror at disse vil beskrive musikken på en annen måte, eller med andre ord enn de som spiller fele.

Grunnen til at jeg har valgt å kalle prosjektet mitt for *Trygve Eftestøl og det gamle spillet*, er fordi de fleste av elementene i stilen hans blir sagt å være «alderdommelige» og lite brukt av musikere i dag. Gjennom dette arbeidet har det også slått meg hvor «bevisste» folk er på hva som er *gammelt* i musikken, men at det stilles få spørsmål til hvor gammelt det er, hvor det kommer fra, hvorfor det er lite brukt i dag, og hvorfor det gamle er så viktig for oss. En stor del av dette arbeidet har gått ut på å forsøke å finne svar på disse spørsmålene.

Det er flere ting som for meg gir gode grunner til å skrive denne oppgaven. For det første er opptakene med Trygve Eftestøl det siste «vinduet» vi har igjen inn til folkemusikken i Fjotland i levende tradisjon. Selv om det er musikere som til dels bruker musikken til Trygve i dag, var Trygve den siste utøveren i slekta si som holdt felespillet i live etter en lang generasjonsrekke med felespillere. Han er også den siste utøveren fra Fjotland som det finnes innspilt materiale med, både på lyd og film.

Gjennom dette arbeidet har jeg også oppdaget hvor dårlig folkemusikken på vanlig fele i Vest-Agder, og sør i Sør-Norge generelt, er representert i den litteraturen jeg har brukt og kjenner til. I boka *Fanitullen* under overskriften «Utøvere og tradisjonslinjer på vanlig fele», står det at slåttemusikken i Norge deles inn i to hovedkategorier: slåtter på hardingfele og slåtter på vanlig fele. Distriktene som blir nevnt for vanlig fele er Gudbrandsdalen, Trøndelag, Nord-Norge, Hedmark, Vest-Oppland, nedre Buskerud, Vestfold, Østfold og Akershus. Agder blir ikke nevnt i denne sammenhengen (Nyhus, 1993b, s. 256). I verket for vanlig fele finnes det heller ikke noen slåtter fra Agder.³ Videre kan man diskutere hvorfor det er slik at den vanlige feletradisjonen i sørlige deler av Sør-Norge er så dårlig representert som den er, men dette er ikke noe jeg skal gå videre inn på her. Jeg håper snarere at dette prosjektet vil være med på å kaste et sterkere lys over en del av et tilsynelatende «øde» område på folkemusikkartet i Norge.

³ *Verket for vanlig fele* består av fem bind med slåttemusikk for vanlig fele. Dette er musikk fra Oppland, Nordfjord, Hedmark og Møre og Romsdal («Norsk folkemusikk. Serie II 4», 1997; «Norsk folkemusikk. Serie II B. 1», 1992; «Norsk folkemusikk. Serie II B. 2», 1992; «Norsk folkemusikk. Serie II B. 3», 1995; Sæta, 2012).

1.2 Problemstillinger

Målet har vært å finne ut av hva dagens folkemusikere, inkludert meg selv, med kjennskap til Trygve Eftestøl, mener er viktige elementer i stilen hans, med tanke på videre utøving og formidling av musikken. Følgende spørsmål er derfor aktuelle:

- Hvilke særtrekk kjennetegner spillestilen til Trygve Eftestøl, og hvilke elementer er relevante å vektlegge når man skal formidle denne musikken?
- Hva er stil og hvordan kan den defineres?

Gjennom intervjuene snakker informantene om alderdommen i musikken til Trygve. Det meste de vektlegger av viktige trekk i stilen, blir påstått å være gammelt og til dels lite brukt av andre musikere i dag. I mye av litteraturen jeg har brukt er det også mye snakk om alderdommelige trekk i folkemusikken, men i sammenheng med *hva* som er gammelt stilles det få spørsmål som:

- hvor gammelt er det?
- hvor kommer det fra?
- hvorfor er det så lite brukt i dag?
- Hvorfor er «det gamle» så viktig for oss?

Spørsmål som disse blir derfor også aktuelle, og blir tatt opp i ulike deler av oppgaven.

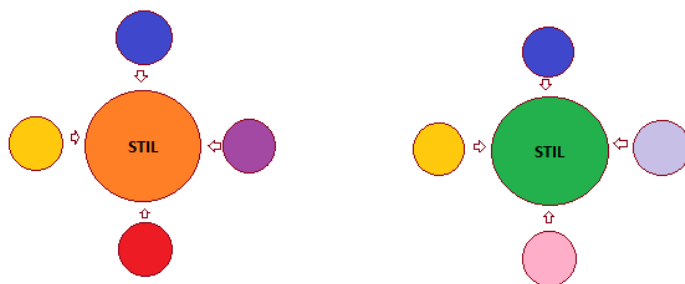
1.3 Avgrensning og utvelgelse av materiale

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i de arkivopptakene som er å finne hos Agder Folkemusikkarkiv og Nasjonalbiblioteket, og da har jeg fokusert på de opptakene som er med felemusikk alene. Trygve var som musiker ikke bare kjent som felespiller, men han var også sanger og spilte forskjellige andre instrumenter. I tillegg til opptak med fele så finnes det også opptak med sang, sang og felespill sammen, og opptak med diverse andre instrumenter. Jeg har studert det rene felespillet, da det er dette som er mitt interessefelt som felespiller selv.

1.4 Om stilbegrepet

Stil er uten tvil et helt sentralt begrep i denne avhandlingen og er et ord de fleste kjenner til og vet hva er, men undersøker man begrepet litt nærmere er det ikke så lett forklarlig som man skulle tro. Begrepet stil brukes forskjellig ut ifra forskjellige sammenhenger, og jeg synes derfor det er nødvendig å se på noen perspektiver innenfor en musikalsk sammenheng.

I bred eller allmenn forstand kan stil forstås som summen av flere kjennetegn på noe, f.eks. særpreget til en bestemt musikk sjanger, en musikalsk utøver eller kunstmaler («stil», 2020). Man kan f.eks. si at jazz-sjangeren har distinktive, stilistiske trekk som skiller den fra klassisk musikk. Med dette menes at jazz og klassisk musikk har hvert sitt sett med ulike elementer, teknikker og konkrete forhold i musikken som virker identifiserende og gjør det mulig å høre forskjeller mellom disse sjangrene. Jazzen kan videre også deles inn i grupper som «sigøynerjazz» og «frijazz» på grunnlag av stilistiske trekk som gjør at vi kan høre forskjell på dem, og slik er det også med norsk folkemusikk (Ruud, 2019). I Norge skiller vi f.eks. bygdedans-slåtter, som springar og gangar, fra runddansmusikk, som reinlender og vals. Runddansmusikken har stiltrekk som skiller seg fra bygdedansmusikken. Innen bygdedansen skiller vi mellom springar og gangar mfl., og vi skiller også springar fra springar, ofte på grunn av stedstilknytning, men også fordi de har forskjellige stiltrekk som utgjør en forskjell mellom dem. Vi kan til og med skille utøver fra utøver med forskjellig spillestil, selv om de tilhører samme «tradisjonsområde». Men å sette klare rammer rundt en bestemt stil er ikke lett, spesielt når det kommer til å dele inn en musikk-sjanger i flere undersjangre, eller å skille utøvere innen samme sjanger fra hverandre. Man vil alltid finne elementer som går igjen i flere stiler. Jeg tenker at det nærmeste vi kan komme en «ramme» rundt en bestemt stil, er å se på sammensettingen av stiltrekk/elementer. Dette har jeg forsøkt å illustrere i disse fargefigurene:



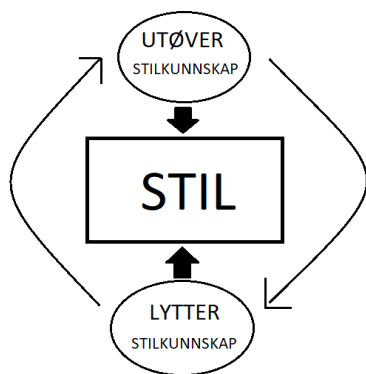
Figur 1

I figur 1 ser vi to store sirkler som representerer hver sin stil. Rundt disse sirklene er det flere små sirkler som representerer forskjellige elementer/stiltrekk som til sammen utgjør de forskjellige stilene, og disse har forskjellige farger. Noen av disse elementene finner vi igjen i begge stilene, altså de gule og de blå sirklene som vist i modellen, og nettopp dette gjør det vanskelig å skille disse to stilene helt fra hverandre. Det som derimot gjør det mulig å sette rammer rundt en stil, er å se på sammensettingen av elementer som er med på å forme stilen til det den er. I modellen har jeg forsøkt å illustrere hvordan de forskjellige elementene er med på å gi den bestemte stilen en unik farge, og selv om noen av disse elementene kan finnes i andre stiler så er det helheten, «fargeblandingen», som gjør at vi kan skille stilene i fra hverandre. I en musikalsk sammenheng så blir dette da det helhetlige lydbildet som er satt sammen av mange elementer.

Videre kan man reflektere over hva som danner grunnlaget for en stil, hvem det er som bestemmer hva en stil skal være, og hvilke elementer stilen består av. For å svare på slike spørsmål har jeg valgt å ta utgangspunkt i Mats Johanssons (f. 1972-) og Leonard B. Meyers (1918-2007) diskusjoner rundt stilbegrepet (Johansson, u.å.; Meyer, 1996). Jeg vil også støtte meg til Timothy Rices (f.1945-) tanker rundt *musikk* (Rice, 1994).

Til forskjell fra den mer allmenne forståelsen av stilbegrepet, der særpregede elementer er med på å definere en stil fra en annen, ligger fokuset hos Johansson og Meyer på stil som en prosess. Stil kan forstås som en kontinuerlig prosess der det stadig diskuteres og forhandles rundt hva stilen skal innebære, og dette foregår i særlig stor grad innen miljøet hvor stilen blir brukt. Denne diskusjonen foregår blant utøverne som formidler musikken og de som lytter til musikken.

Dette har jeg forsøkt å formidle i modellen her:



Figur 2

Øverst ser vi utøveren.

Utøveren sitter med stilkunnskap som er med på å definere stilen (boksen midt i bildet). Samtidig har lytteren til musikken også kunnskap om stilen, og både lytter og utøver er med på å påvirke hverandre og forhandler om

hva stilen innebærer. Det vil alltid komme nye lyttere og utøvere som er med på å utfordre tidligere oppfatninger rundt den aktuelle stilen, og det er dette som skaper en stil-definisjon som er i stadig bevegelse, og vi kan ut ifra dette si at stil ikke kan låses i tid. – Så det jeg presenterer som viktige stilelementer i dette prosjektet blir på ingen måte en fasit på hva denne stilen er. Spørsmålet blir heller hva det er dagens formidlere legger vekt på som viktige stilelementer i denne musikken. Med tanke på felespill finnes det ikke noe levende folkemusikkmiljø i Fjotland i dag. Ei heller finnes det mange som bruker musikken til Trygve Eftestøl. Informantene i dette prosjektet, inkludert meg selv, er noen av de få som bruker denne musikken og kjenner til spillemannen. Jeg anser dem derfor som «miljøet» rundt felemusikken i Fjotland.

Leonard B. Meyer mener at stil er videreføring/kopiering av mønstre som blir tatt innen ett sett med begrensninger, altså «forhandlede rammer» som Mats Johansson snakker om. Stil trenger ikke å være en «slavisk» kopiering av mønstre, men det skal være gjenkjennelig som en bestemt stil i miljøet hvor stilen blir forhandlet og diskutert. Den individuelle utøveren tar altså valg innenfor disse rammene når han/hun fremfører en slått (Meyer, 1996). Å videreføre stilen til Trygve vil dermed ikke si at det er nødvendig å kopiere til punkt og prikke.

På et overordnet nivå snakker Timothy Rice om tre viktige punkter for å kunne forstå en musikkultur: «... I want to understand how music is individually created and experienced, how it is historically constructed, and how it is socially maintained. These, in my view, are dialectically related formative processes at work in all musikal cultures ...» (Rice, 1994, s. 8).

Slik jeg forstår Rice, mener han at for å kunne forstå en musikkultur må man være klar over dette:

1. Hvordan musikken har blitt til opp gjennom historien og hva som har påvirket den til å bli nettopp slik den er.
2. Musikken vedlikeholdes i det sosiale, altså at det er kulturen rundt musikken som opprettholder rammene for hva denne musikken er.
3. Man må også være klar over hvordan enkeltindivider skaper/formidler musikken, og hvordan de selv opplever den.

Rice argumenterer for at disse punktene er nøye sammenflettet i hverandre, og det kan forstås på den måten at musikk formes av en historisk kontekst som både er skapt av-, forstås av-, og består av enkeltindivider som vokser opp i en kultur eller et samfunn, som påvirker hvordan de forholder seg til, - og skaper musikken. Enkeltindivider som tolker og formidler musikken og stilen til Trygve, har f.eks. lært en slått via arkivopptak eller en levende kilde innenfor et folkemusikkmiljø, og bidrar med nye tilskudd eller endringer som resultat av deres skaperkraft, tolkning og formidling av musikken. Til slutt vil musikken og stilen oppleves av en lytter, og da er én av mange slike sykluser sluttet. På den måten videreføres stilen til Trygve innenfor en historisk og sosial kontekst, formet av enkeltindividets lytting, tolkning og framføring.

Kort oppsummert kan stil forstås på flere måter. I allmenn forstand kan det forstås som summen av flere kjennetegn på noe, eller distinkte særpreg på noe som gjør at vi kan skille det fra noe annet. Stil formes gjennom en kontinuerlig prosess mellom utøvere og lyttere innen et miljø hvor stilen kommer til uttrykk og videreføres, og denne prosessen er i stadig bevegelse og utvikling. Rammene rundt hvordan stil videreføres ligger i Timothy Rices' modell med et historisk, sosialt og individuelt aspekt.

Når jeg i denne oppgaven skal peke på særtrekk i stilen til Trygve, vil det altså innebære at jeg tar for meg flere trekk som jeg og informantene oppfatter som sentrale. Dette blir en slags forhandlingsprosess mellom meg, som lytter og utøver, og informantene som miljøet rundt Trygve. Siden Trygve ikke lever lenger, og musikken hans er hentet fra lyd- og videoopptak, er den levende tradisjonslinja brutt. Ved å sette seg inn i arkivmaterialet, ta det i bruk, tolke og fremføre det for et publikum, blir dette en måte å vedlikeholde og videreføre tradisjonen og stilen på; samtidig som den stadig formes og lever videre i en dynamisk prosess innenfor et sosialt miljø.

1.5 Disposisjon

Denne oppgaven består av sju kapitler: innledning, metoder, familiebakgrunn og historikk, repertoaret til Trygve og lokale Vest-Agder trekk, resultater, hvorfor er «det gamle» så viktig for oss? og oppsummering, videre arbeid og sluttord. Oppgaven starter med en introduksjon som handler om formålet med - og motivasjon for - prosjektet, og forklaring av stil-begrepet. Etter introduksjonen kommer metodekapitlet som forteller om mine fremgangsmåter for å oppnå resultatene i oppgaven. Etterfulgt av metoder kommer kapitlet om familiebakgrunn og historikk. Disse tre kapitlene er et viktig bakgrunnstappe for å forstå analysene og oppgaven generelt. Etter bakgrunn og historikk kommer kapitlet om repertoaret til Trygve og lokale Vest-Agder trekk. Dette består bl.a. av en oversikt over slåtte-materialet som har ligget til grunne for analysene. Deretter kommer resultatene. Dette kapitlet er delt opp i fire hoveddeler hvor de forskjellige elementene i stilen til Trygve presenteres, forklares og visualiseres gjennom noteeksempler og Melodyne. I tillegg følger en diskusjon rundt «det gamle», og mulige årsaker til at enkelte elementer er lite brukt. Første del er om rytme og bueteknikk, andre del er om tonalitet, tredje del er om ornamentikk og siste del er om flerstrengs-spill. Noteeksemplene som er brukt ligger som vedlegg bakerst i oppgaven. Etter resultatene kommer en del med en diskusjon om hvorfor det gamle er så viktig for oss. Hensikten med denne delen er for å gi leseren en forståelse av hvorfor «det gamle» har fått et så stort fokus i denne oppgaven. Til slutt kommer kapitlet om oppsummering, videre arbeid og sluttord.

2 Metoder

Dette prosjektet kunne ha tatt flere forskjellige vinklinger, og målet har ikke vært å sammenlikne stilen til Trygve med andre musikeres stil. Målet har vært å belyse viktige elementer i stilen til Trygve for videre formidling og utøving av denne musikken. Valget av elementer har blitt tatt på grunnlag av min egen erfaring som utøver og min kjennskap til denne musikken, og på grunnlag av intervju med informanter som også kjenner til musikken.

I starten av dette prosjektet var jeg ikke sikker på vinklingen det ville ta, annet enn at det skulle handle om spillestilen til Trygve på vanlig fele. Jeg visste at det fantes både video- og lydopptak med ham på Agder Folkemusikkarkiv og på Nasjonalbiblioteket. Noe av dette hadde jeg allerede tilgang til fra før, gjennom tidligere undervisning, men jeg fikk også tilgang til det jeg manglet av instrumentalt felespill fra disse stedene. Selv om jeg hadde jobbet en del med musikken til Trygve før, valgte jeg å starte prosjektet med å transkribere flere av opptakene så nøyaktig jeg bare kunne. Jeg lærte meg samtidig å spille flere av slåttene. Etter hvert kunne jeg peke på en del elementer jeg oppfattet som vesentlige i spillet til Trygve, og dette var hovedsakelig trillene, grepet han holdt om buestokken (som takket være videoopptakene, var mulig å se), og «den rare» tonaliteten han brukte. Jeg ble etter hvert nysgjerrig på om det kun var meg som la merke til/ vektla disse tingene, eller om det kunne være noe flere ville legge merke til. Kanskje noen også ville peke på noe helt annet som jeg ikke hadde tenkt noe særlig over? Jeg fant derfor ut at jeg ville inkludere flere musikere og deres meninger i prosjektet mitt.

I intervjuene ble elementer som bordunspill, «skeiv tonalitet», triller og rytmikk påstått å være «gamle», og/eller til dels lite brukt av andre musikere i dag, og dette ble jeg nysgjerrig på. Hvis noe er gammelt og lite i bruk, mener jeg det er det ekstra viktig å passe på at det ikke forsvinner helt. I tillegg til intervjuet, som var et spørreskjema via e-post, laget jeg et skreddersydd spørreskjema med ekstra spørsmål til hver enkelt informant. Jeg prøvde bl.a. å spørre hvorfor de mente at elementer som triller, «skeiv tonalitet» og bordunspill var gammelt, men det fikk jeg ikke helt klare svar på. Jeg prøvde derfor å finne ut mer om eldre stilelementer i forskjellig litteratur og ved å spørre folk rundt meg, men fikk bare flere bekræftelser

på *hva* som var gammelt uten at det hadde noen sammenheng med *hvorfor*. Inntrykket jeg etter hvert fikk var at elementer som triller og bordunspill var gammelt, og slik var det bare. Jeg tenkte allikevel at siden flere mener at de samme trekkene er gamle, må det jo være en forklaring på hvorfor de er gamle. Måten jeg har undersøkt det på, er å gå igjennom forskjellig litteratur og forsøkt å finne mulige svar på hvorfor det kan være gammelt og/eller lite brukt.

2.1 Materiale og datainnsamling

2.1.1 Hjelpemidler

Jeg har brukt forskjellige hjelpemidler under arbeidet med analysene. Til intervjuene lagde jeg en skriftlig spørreundersøkelse ved hjelp av skriveprogrammet Word, som jeg sendte ut til informantene mine via e-post. De transkriberte notene har jeg gjort for hånd med noteark, gråblyant, linjal og store mengder viskelær. For å lytte til arkivopptakene har jeg brukt programmet VLC-Media Player, som også har den funksjonen at man kan senke avspillingshastighet. Til tonalitetsanalysen har jeg brukt musikkprogrammet Melodyne. Jeg har brukt skrivebords programmet Paint for å lage modellene knyttet til stil-begrepet.

2.1.2 Litteratur og kilder

Det er brukt mye forskjellig litteratur og kilder for å finne svar på de ulike delene i denne oppgaven, og her er noe av det mest brukte:

Boka *Dansetradisjonar frå Vest-Agder* (Bakka et al., 1990), er brukt i kapitlet om bakgrunn og historikk, da den inneholder informasjon om Trygve Eftestøl og litt om slekta hans. Boka er også brukt en del i repertoarkapitlet når det kommer til lokale særtrekk om de ulike slåttetyperne i Vest-Agder. Om historikk rundt Trygve og slekta hans har jeg fått mye hjelp av en av sønnene til Trygve, Sverre Eftestøl. Jeg har også brukt bacheloroppgaven til Rebecca Egeland, *Trygve Eftestøl-ei oversikt* (R. Egeland, 2013), som inneholder mye biografisk informasjon om Trygve. Flere kapitler i boka *Fanitullen* (Nyhus & Aksdal, 1993a), er brukt til forskjellige deler i oppgaven. I denne boka har jeg både funnet informasjon om «gamle» stilelementer, men også mulige svar på hvorfor de kan være gamle og/eller lite brukt. Da har jeg spesielt brukt disse

kapitlene: «Spilleteknikker» (Nyhus & Aksdal, 1993b), og «Toneartsspørsmålet i norsk folkemusikk» (Sevåg, 1993). Når det gjelder kapitlet om rytme og beteknikk i oppgaven, har jeg fått mye hjelp av Siri Dyvik og artikkelen hennes «Kortbuen-hvordan låt det?» (Siri Dyvik, 2019), som nylig har blitt publisert. Til tonalitetskapitlet, og spesielt med tanke på Melodyne-analysene, har jeg latt meg inspirere av hvordan Per Åsmund Omholt bruker dette musikkprogrammet i artikkelen «Mælefjølvisa- toner i bevegelse» (Omholt, 2015). For å sette meg inn i hva «gammel tonalitet» er, og grunner til at den er blitt mer og mer borte, har jeg spesielt brukt disse artiklene: «Svevende intervaller, svevende begrep» (Kvifte, 2012), «Durifisering eller hva?» (Hans- Hinrich Thedens, 2001) og «Folkemusikkens tonalitet» (Ofsdal, 2001). Når det gjelder «gammel» ornamentikk har jeg bl.a. brukt bøkene *The history of violin playing* (D. Boyden, 1965) og *The compleat tutor for the violin* (Bannister, 1699). *Norges musikkhistorie*, bind 1 og 2 (Benestad, Grinde, Herresthal, & Schäffer, 2000; «Norges musikkhistorie. 1», 2001), har også vært nyttige når det gjelder «gammel» ornamentikk og «gammelt» bordunspill. Om bordunspillet har også masteroppgaven til Reidar Sevåg vært nyttig: *Med Piber og Basuner, Skalmeye og Fiol* (Aksdal, 1982).

2.1.3 Tonalitetsanalysen

De fleste av informantene snakker om tonaliteten i slåttene til Trygve, og beskriver den som «skeiv» eller «svevende». Det vil si at Trygve intonerer med toner som ikke finnes i det diatoniske systemet, som er vårt «allmenne» tonalitetssystem. Målet med tonalitetsanalysen har vært å finne ut hvor Trygve Eftestøl plasserer fingrene sine i de ulike slåttene, hvilke toner som er gjengangere, og som utgjør den ikke- diatoniske tonaliteten. For å finne ut av dette har jeg brukt musikkprogrammet Melodyne. Dette programmet viser blant annet alle tonene i en lydfil og hvor de befinner seg i forhold til den diatoniske skalaen.

2.1.4 Intervjuer

Intervjuene har vært en veldig viktig del av dette prosjektet. Hva jeg har valgt ut av elementer i musikken til Trygve, avhenger i veldig stor grad av hva disse informantene vektlegger. Jeg har intervjuet seks musikere som jeg mener står som gode representanter for Trygve Eftestøl og musikken hans. Alle har brukt denne musikken og har gjort seg

noen tanker rundt stilen. Ikke alle informantene spiller fele, men har til felles at de alle har en musikalsk tilknytning til musikken hans på en eller annen måte. Disse vil bli sitert anonymt og med nummer (informant 1, informant 2 osv.). Noen av informantene kjente også Trygve da han levde og har på den måten et annet forhold til musikken enn de som, inkludert meg selv, kun har blitt kjent med ham og musikken gjennom opptak. Grunnen til at jeg har valgt ut informanter med forskjellig musikalsk bakgrunn er at jeg tror jeg kan få flere interessante svar ut av spørreundersøkelsen på denne måten. Hvordan oppfatter f.eks. en sanger felemusikken til Trygve?

2.1.5 Arkivmaterialet

Det musikalske materialet jeg har hatt tilgang til, og utgangspunktet for analysene, er video- og lydopptak fra Agder folkemusikk Arkiv og Nasjonalbiblioteket. Det er i alt 26 forskjellige slåtter, (se slåtte-oversikten på side 29). Noen av slåttene finnes det hele fem opptak av, og dette har gitt meg mulighet til å se på eventuelle variasjoner i slåttene til Trygve. De aller fleste opptakene er gjort på 80-tallet, da Trygve faktisk var rundt 80 år selv. Det at han var så gammel da opptakene ble gjort, og at det her kun er snakk om et par film- og lydsnutter i forhold til alle de gangene Trygve må ha spilt disse slåttene, gir grunn til å stille seg litt kritisk når det er snakk om å definere en stil ut ifra et så snevert materiale. Det er godt mulig at Trygve ville spilt disse slåttene annerledes i yngre alder. For alt man vet, kan det også være at han spilte mye feil når opptakene ble gjort, eller at han ikke husket slåttene ordentlig. Det vi hører i disse opptakene er derfor ingen fasit på at musikken alltid har hørt slik ut. De slåttene som blir brukt som eksempler i denne oppgaven er: «Tolli i Heiæ» (vals no. 2 i repertoaroversikten), «Eg vil prøva om eg kan få te ein springar» (springedans no. 2), «Brureslag» (brureslag no. 1), «Toresonen» (Halling no. 3), «Fipp i vêret» (halling no. 1), «Trollstemt springedans» (springedans no. 3), og «Den litle vene styggingen» (reinlender no. 1).

2.1.6 Transkripsjonene

I løpet av dette prosjektet har jeg transkribert store deler av repertoaret til Trygve. Hensikten med dette var først for min egen del, for å få en dypere forståelse rundt musikken. Selv om noter ikke kan gi et fullstendig bilde på musikken man hører, spesielt med tanke på rytme-følelse og tonalitet, får man allikevel et godt innblikk i hva

som skjer i musikken og man legger mer merke til detaljer enn om man ikke skriver den ned. Å transkribere noter er f.eks. veldig bra for å bli bevisst på ornamentikk. Jeg har valgt å skrive notene for hånd fordi det er enkelte ting som felestiller og halvhøye tonetrinn som ikke lar seg notere i de noteprogrammene jeg kjenner til. Hvilket felestille som er brukt, har jeg notert aller først i notene. Når det gjelder tonaliteten, har jeg brukt piler som enten peker opp eller ned, for å vise om tonene er høye eller lave. Alle notenedtegnene jeg har gjort, er skrevet med greps-notasjon og ikke klingende notasjon.⁴ Jeg mener personlig at det er enklere å lese notene på denne måten. Disse transkripsjonene bruker jeg også i avhandlingen for å peke på elementer som triller, glissando, bordunspill og forslag. Transkripsjonene bygger på mine egne tolkninger av arkivopptakene og det jeg har av notekunnskaper. Jeg vil derfor ikke utelukke at opptakene kan oppfattes annerledes av andre. Jeg har brukt VLC Media Player for å senke hastigheten på opptakene for bedre å kunne få med meg små detaljer som skjer i musikken. Transkripsjonene har jeg for det meste gjort i to omganger, der jeg først skriver ned det jeg oppfatter som melodien. Deretter skriver jeg ned slåttene med fokus på strøk, dobbeltgrep og ornamentikk. Noen slåtter har jeg skrevet ned etter videoopptak og andre kun etter lydopptak. Det gjør at elementer som strøk og fingerplassering blir vanskeligere å notere ut ifra lydopptakene enn i videoopptakene, hvor man faktisk kan se hva spillemannen gjør. Samtidig så trener man øret til å gjenkjenne forskjeller som f.eks. om han spiller på en løs streng eller om han bruker fjerdefingeren. Bruker han fjerde fingeren så høres dette annerledes ut enn en løs streng fordi han ofte lar primen klinge med. (F.eks. fjerde finger på D-strengen som blir A mot en åpen A-streng). Trygve bruker også mye doble oppstrøk, altså at han tar to toner på ett strøk, men at han markerer toneskiftet med buen. På et lydopptak så kan det være vanskelig å skille ett dobbelt oppstrøk fra et opp-nedstrøk, men skjerper man øret så kan man høre en forskjell her også. Ett dobbelt oppstrøk vil være mer markant enn en legato/bindebue-bevegelse, men i mye mindre grad enn ett opp-nedstrøk (eller nedoppstrøk).

⁴ Forskjellen mellom greps- og klingende notasjon kan du lese mer om i Tellef Kviftes hefte: *Musikkteori for folkemusikk* (Kvifte, 2000, s. 8–9).

3. Familiebakgrunn og historikk

3.1 Fjotland



Figur 3

(Thorsnæs 2020)

Nesten i midten av Vest-Agder fylke, ligger Fjotland. Fjotland var egen kommune før, men er i dag en del av Kvinesdal kommune og har vært det siden 1963.

Trygve Eftestøl bodde på Risnes som er et gårdsbruk i Fjotland. Gården er fortsatt bosatt av slekta hans i dag.

3.2 Spillemanns- og kunstnerslekta Eftestøl

«Musikk-minnerne i bygdene er ofte knyttet til enkelte begavede slechter. Så også i Vest-Agder» (Sandvik 1925:162). I slekta til Trygve finner vi ei lang rekke med felespillemenn som for det meste skal ha lært å spille av hverandre: «Han lærte nok mest frå far sin, Martin T. Eftestøl. Han igjen frå sin far. Det er tradisjon i Eftestøl-slekta attende til 1750 (Per G. Eftestøl (1749-1842))» (informant 3).

I flere av arkivopptakene kan vi også høre Trygve selv si: «Den har eg lært av far, og han har lært an´ av sin far».

Nedenfor presenteres kort de spillemennene i Eftestøl-slekta som spilte fele og som jeg har klart å spore opp, og deres familieforhold til Trygve Eftestøl. Disse presenteres i stigende rekkefølge fra eldst til yngst. I tillegg til å være musikere var også flere av disse kjent for å være gode rosemalere. Det skal sies at Trygve også hadde to musikalske søstre, men som spilte andre instrumenter enn fele: Maria Sommervold som spilte harpleik, og Margith Eftestøl som spilte mandolin.

Per G. Eftestøl (1749-1842)

Tipp- tipp oldefar til Trygve. I tillegg til å spille fele var han også tømmermann og bonde.

Gudtorm P. Eftestøl (1779-1856)

Tipp-oldefar til Trygve. Han var mest kjent som rosemalar, og spilte mest sannsynlig fele også – men dette er usikkert.

Per Eftestøl (1805-1888)

Oldefar til Trygve. Han spilte fele, men er også kjent som rosemalar. Blant annet så malte han motivet som var trykket på 500-seddelen som ble gitt ut av Norges Bank i 1991.⁵

⁵ Mer om 500-seddelen kan du lese om på nettsiden: Fjotlandsrosa («Fjotlandsrosa», u.å.).

Tollei Torgrimson Knaben (1817-1914)

Farfar til Trygve. På lista til O.M. Sandvik for spillemenn som skal ha hatt mest å si for Vest-Agder musikken, så er Tolleiv Eftestøl nevnt som en av disse (Sandvik, 1925, s. 155).

Gutorm Eftestøl (1861-1949)



Figur 4

(Foto: utlånt av Kennet Trælandshei)

«Den eneste kilde av større betydning blev Gutorm Eftestøl i Fjotland. Han er den beste felespiller i Vest-Agder. Og hans repertoire er i alle deler meget stort. Også han tilhører en musikalsk begavet ætt» (Sandvik, 1925, s. 162). Gutorm var onkel til Trygve (bror til Martin) og ble av O.M. Sandvik omtalt som den beste spillemannen i Vest-Agder. Sandvik skal også ha gjort opptak med Gutorm da han besøkte Fjotland i 1922. Disse opptakene er digitaliserte og er å finne på NB.no sine nettsider⁶ (R. Egeland, 2013, s. 10).

Martin Tolleison Eftestøl (1868-1935).



Figur 5

(Foto: utlånt av Kennet Trælandshei)

Martin var far til Trygve og skal ha vært den som Trygve lærte mest av. O.M. Sandvik forteller i sammenheng med uttalelsen om Gutorm, at også Martin hadde god tradisjon når det gjaldt felespillet. (Bakka et al., 1990, s. 129).

Peder Eftestøl (1905-1988)

Peder var bror til Trygve og spilte også fele. På side 34 i denne oppgaven kan du se bilde av Peder og Trygve som spiller fele sammen.

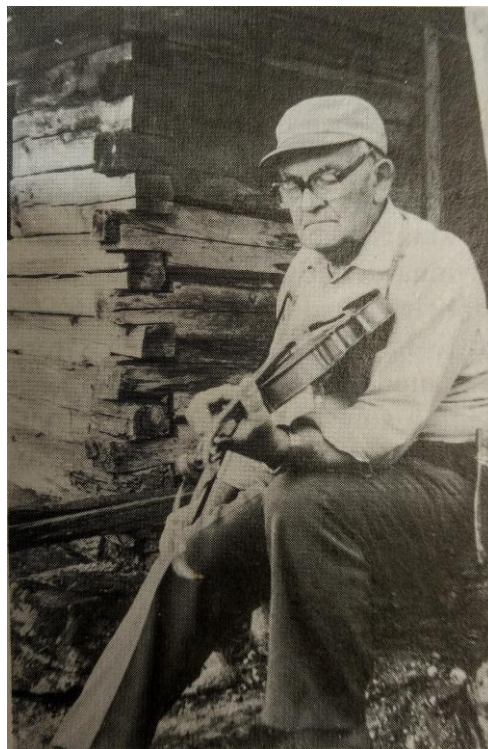
⁶ Mer informasjon om disse opptakene kan du lese om i bacheloroppgaven til Rebecca Egeland (R. Egeland, 2013, s. 10–11).

3.3 Tusenkunstneren Trygve Martinson Eftestøl (19.01.1901 – 03.08.1993)

Trygve Eftestøl ble født i januar i 1901 i Vordal, som før var en del av Fjotland kommune. Familien flyttet senere til Knaben gård før de til slutt endte opp på Risnes i Fjotland. Trygve var den eldste i søskenflokket på fire.⁷

Han ble av mange omtalt som en tusenkunstner, og er en tittel som passer ham godt. Han spilte både fele, munnharpe, bukkehorn, sag og han sang. Og i tillegg til å være multiinstrumentalist var han også rosemalarer, oppfinner, snekker – og jobbet også som sløydlærer, kirkesanger, klokker og bygget alt fra hus og hytter til instrumenter. Han skal blant annet ha laget ei

(Foto: utlånt av Avisen Agder)



fele av kirkeveggen på den gamle kirka i Kvinesdal (R. Egeland, 2013, s. 13). Den første fela han lagde forteller han om i et intervju i Jerngryta⁸. - Og den lagde han av ei trefjøl som han satte strenger på. Det er med andre ord ikke rart at han i 1984 fikk Kvinesdal kommune sin kulturpris (Bakka et al., 1990, s. 131). To år før kulturprisen, mottok han også kongens fortjenestemedalje i sølv. Denne fikk han for sitt

Figur 6



brede kulturengasjement og som lærer for snekkerskolen i Fjotland. Bildet her (figur 7) viser Trygves mottakelse av medaljen.

Av alle disse talentene så var det møbelsnekring og sløydlærer som var yrkene hans, og selv om Trygve egentlig skulle bli musiker, endte musikken opp som en hobby, som mye annet.

Figur 7 (Foto: utlånt av Farsunds Avis)

⁷ Mer biografisk informasjon om Trygve Eftestøl kan du lese om i bacheloroppgaven til Rebecca Egeland, *Trygve Eftestøl – ei oversikt* (R. Egeland, 2013, s. 10)

⁸ Jerngryta var navnet på et tidligere lokalblad for Fjotland. Bladet tok slutt i 1985 («Fjotlandsrosa», u.å.).

3.3.1 Trygve og fele

Selv om Trygve ikke levde av musikken, forteller han i dokumentarfilmen «Film om Trygve Eftestøl» fra 1978, at musikken alltid hadde vært viktig for ham. Det at faren hans spilte fele hadde nok mye å si for hans egen interesse. Trygve har av mange blitt omtalt som en svært dugende spillemann, og i boka *Kultursoge frå Fjotland* står det skrevet dette om ham:

Det var ei stor æra å vera ein god spelemann. Dei var flinke i Knaben og i Eftestøl. Gudtorm Eftestøl var vide kjent. Det ser ut som musikkgivnad følgjer ættene. Trygve Eftestøl er i våre dagar ein kjent spelemann i Fjotland. Han har nok givnaden frå Eftestøl (Veggeland, 1983, s. 231).

Det er litt forskjellig informasjon å hente med tanke på når Trygve begynte å spille fele. Han forteller selv dette da han ble intervjuet av lokalbladet *Jerngryta*: «... den fyste ordentlige fele fekk eg av far i 1906. Han kjøpte ho for 2 kroner. Da va eg ikkje meir enn 4 år gamal. Når eg skulle spila, måtte eg leggja fele på aksla».

I boka *Dansetradisjonar frå Vest-Agder* står det at Trygve begynte å spille fele alt som 7-åring, med faren sin som læremester (Bakka et al., 1990, s. 131). Begge kilder tyder i hvert fall på at han var veldig ung da han begynte å spille.

Alf Eftestøl, en av sønnene til Trygve, minnes at Trygve forteller om sin første tur til Flekkefjord i 1913:

Far fortel om «Min fyrste tur til Flekkefjord» som var i februar 1913. Han var då 12 år, og reiste saman med faren. Dei budde hjå Oskar Haugdom. Han hadde fele, og fekk bestefar (Martin) til å spela. Han kom då til å fortelja at far (Trygve) og kunne spela. «Eg fekk ikkje fred før eg måtte spela», skriv far. «Det verste var at det var så mange folk inne. Men dei klappa i hendene, så eg vart heilt forlegen». «Når du er så musikalsk, så skal du få denne munnharpa av meg. Den er gamal», sa Oskar. Dette var vel det gildaste eg kunne fenge. Munnharpa har eg enno, og eg har stundom teke ho fram til underhaldning.

Fela var med Trygve hele livet. Her spiller han på et slektsstevne i Eftestøl i 1989. Da var han hele 88 år gammel.



Figur 8 (Bilde utlånt av Sverre Eftestøl)

Selv om Trygve ikke skal ha spilt mye til dans, var han mye aktiv på andre områder, og spesielt i brylluper. Han spilte i sitt første bryllup som 16-åring sammen med faren sin, og siden skal han ha spilt i 20-30 brylluper.

I et video-opptak fra 1983 forteller Trygve om hvordan det var å være spillemann i bryllup:

Ja, denna brureslåttan eg sga spila nå, den blei mye brukt i brylluban, i alle fall i Fjotland. Eg brukte an´ å spila når folkan kom te bryllupsgarden. Eg sto me fela å spilte, å bonden sto me ølskåle, å seinare så spilte eg jenna te bords når de sje te brureborde. [Då folkan blei ropt opp] så spilte eg bruremarsjen. Når an´ skolle te Kjørkjo, va eg å´ å spilte. Marsj forbi gardane å elles jekk me i posisjon te Kjørkjo me bruremarsjen.

I tillegg til brylluper spilte han på en del andre arrangementer som f.eks. kulturkvelder, bedehusmøter og arrangementer rundt 17-mai (R. Egeland, 2013, s. 12).

4 Repertoaret til Trygve og lokale Vest-Agder trekk

4.1 Slåttene til Trygve

Planen med dette prosjektet var først å gjøre et «dypdykk» i både spillestilen til Trygve og repertoaret hans, men jeg innså etter hvert at det ville bli for mye å ta tak i begge deler. Jeg valgte derfor å fokusere på spillestil. – Jeg har allikevel valgt å gi rom for et lite kapittel om repertoaret til Trygve, for å vise hvilke typer slåtter han spilte, og hva som har vært utgangspunktet for å kunne studere stilen hans.

(DANSE)TYPE	SLÅTTETYPE	NAVN	FELESTILLE
BYGDEDANS	HALLING (1)	<i>Fipp i Vêret</i>	A – E – A – C#
BYGDEDANS	HALLING (2)	<i>Espelandsjenten</i>	A – D – A – E
BYGDEDANS	HALLING (3)	<i>Toresonen</i>	A – D – A – E
BYGDEDANS	HALLING (4)	<i>Halling e. Petter Strømsing</i>	Trolig A – E – A – E
BYGDEDANS	SPRINGEDANS (1)	<i>Springar</i>	A – E – A – E
BYGDEDANS	SPRINGEDANS (2)	<i>Eg vil prøva om eg kan få te ein springar</i>	A – D – A – E
BYGDEDANS	SPRINGEDANS (3)	<i>Springar</i>	A – E – A – C#
BYGDEDANS	SPRINGEDANS (4)	<i>Hueknuden</i>	G – D – A – E
MARSJ	BRURESLAG (1)	<i>Når folkan kom te bryllubsgarden</i>	A – E – A – E
MARSJ	BRURESLAG (2)	<i>Den eldste</i>	A – E – A – E
MARSJ	BRURESLAG (3)	<i>Kvinlogslaget/ Reiseslagjet</i>	A – E – A – E
MARSJ	MARSJ (1)	<i>Åkrogjen</i>	G – D – A – E
RUNDDANS	TRETUR (1)	<i>Tritur</i>	A – D – A – E
RUNDDANS	POLKA/TRIPPAR (1)	<i>Trippar-Polka</i>	G – D – A – E
RUNDDANS	POLKA/TRIPPAR (2)	<i>Den litle vene styggingen</i>	G – D – A – E
RUNDDANS	MASURKA (1)	<i>Masorka</i>	A – D – A – E
RUNDDANS	REINLENDER (1)	<i>Den litle vene styggingen</i>	A – D – A – E
RUNDDANS	REINLENDER (2)	<i>Griffenfelt</i>	A – D – A – E
RUNDDANS	REINLENDER (3)	<i>Ola Persson</i>	A – E – A – E
RUNDDANS	VALS (1)	<i>Faste Gyland</i>	A – E – A – E
RUNDDANS	VALS (2)	<i>Tolli i Hæie</i>	A – E – A – E
RUNDDANS	VALS (3)	<i>E -do-so-du-o-dei / Gamal vals</i>	A – E – A – E
RUNDDANS	VALS (4)	<i>Asgjerd Bakmed</i>	A – D – A – E
RUNDDANS	VALS (5)	<i>Per i Knaben</i>	A – D – A – E
RUNDDANS	VALS (6)	<i>Torgrimsen/ «Du sga lya din far, du sga lya din mor»</i>	A – D – A – E
RUNDDANS	VALS (7)	<i>Kväsarvalsen</i>	A – D – A – E

Tabell 1

Repertoaret til Trygve består av både bygdedansslåtter, runddans/gammeldansslåtter, brureslag og marsj. Ovenfor har jeg laget en systematisk tabell med de instrumentale slåttene hans på fele. Det er i alt 26 forskjellige slåtter. Skjemaet forteller først hva slags dans slåtten hører til, videre hvilken type slått, navn på slåtten, og til slutt hvilket felestille slåtten blir spilt på. Det blir påstått at Trygve har brukt forskjellige felestiller på enkelte slåtter, men i dette skjema har jeg kun tatt utgangspunkt i felestillene jeg hører i opptakene. Et lite mysterium når det gjelder slåttene til Trygve, er at han bruker navnet «Den litle vene styggingen» om to forskjellige slåtter. Det gjelder reinlender nr. 1 i skjema, og trippar nr. 2. Det er usikkert hvilken slått denne tittelen egentlig tilhører. Informasjon om enkelte av slåttene følger transkripsjonseksemplene som er brukt rundt omkring i oppgaveteksten.

4.2 Slåttetradisjoner i Vest-Agder

I Norge finnes det mange forskjellige varianter av både danse- og slåtteformer som ofte blir forbundet med bestemte steder eller fylker, og dette gjelder særlig bygdedansslåtter. Vi skiller for eksempel telespringar fra vestlandsspringar på grunnlag av elementer som taktforskjeller, slåtteoppbygging og ornamentikk. Nedenfor følger en kort introduksjon om noen av de forskjellige slåttetyperne som er å finne i repertoaret til Trygve, og hvilke lokale (Vest-Agder) særtrekk de har.

4.2.1 Springedans

Den lokale benevninga brukt om springar i Vest-Agder er *Springedans*, men det finnes også belegg for *springdans* og *springar*. Ånon Egeland påpeker at Trygve Eftestøl brukte benevningene *springar* og *springedans* om hverandre (Bakka et al., 1990, s. 21). Når det gjelder takta i springedansen er den symmetrisk, det vil si at alle taktslagene er like lange. I motsetning til f.eks. telespringaren som er asymmetrisk tredelt. Det vil si at alle taktslagene har ulik lengde. Når det gjelder springedansen i Vest-Agder har det derimot vært mye diskutert om takta er symmetrisk tredelt eller udelt. En kommentar fra en av informantene lyder følgende: «... Springaren er udelt og det er typisk for Sørvestlandet, gjeld og i Rogaland» (Informant 6).

Personlig mener jeg at den er tredelt fordi jeg mener det er nødvendig med tredelt musikk til tredelt dans for å gi dansen flyt. Det er også svært få springedasslåtter i Vest-Agder som bryter med treinndelinga, slik mange udelte slåtter fra Vestlandet gjør. Det finnes noen få eksempler på slåtter med taktbrudd og Trygve har faktisk et par slike på repertoaret sitt. – Det skal da sies at han ikke pleide å spille til dans. (Haugeland, 2018).

4.2.2 Halling

I Vest-Agder har det vært tradisjon for *halling* både som pardans og som solodans. Fra gammelt av het bygdedansen i todelt takt bare halling i Vest-Agder, og var for det meste pardans (Bakka et al., 1990, s. 16). I et opptak med Trygve forteller han at de brukte benevninga «sleppdans» om halling som solodans.

4.2.3 Runddans

I Vest-Agder står bygdedanstradisjonen sterkest i de indre bygdene mens runddanstradisjonen er sterkest langs kysten og de midtre bygdene. Selv om Trygve kom fra det indre Vest-Agder så hadde han i tillegg til bygdedans, store deler runddans på repertoaret sitt. I tabellen med oversikt over slåttene hans kan vi faktisk se at han hadde flere valser enn noe annet på repertoaret sitt. I tillegg til vals finner vi også en del reinlendere og tripparer. *Trippar* er et ord som i Vest-Agder blir brukt om polka. Benevninga blir til dels også brukt i Aust-Agder, men finnes trolig ingen andre steder i landet (Bakka et al., 1990, s. 50).

5 Resultater

5.1 Særtrekk i stilen til Trygve

Basert på min egen tolkning og erfaring som felespiller, og hva informantene forteller, har det gjennom dette arbeidet vist seg at det er disse elementene som utpeker seg som særs viktige i stilen til Trygve: rytmikk, bueteknikk, tonalitet, bordunspill, dobbeltgrep, triller, glissando og forslagstoner. Disse elementene skal jeg gå mer i dybden på i løpet av de neste sidene.

Jeg vil påstå at stilen til Trygve i sin helhet er mer kompleks enn kun de elementene som presenteres. – Men de elementene jeg skal gå inn på i løpet av de neste sidene, er som sagt det som har fått størst oppmerksomhet blant informantene, inkludert meg selv.

5.2 Det gamle spillet

«Det fyrste eg tenkjer er at slåttane berer preg av alderdom» (Informant 4). I sammenheng med disse elementene er det også mye snakk om «det gamle», eller «det alderdommelige». Dette er noe som er gammelt og/eller er elementer som er lite brukt av spillemenn i dag. Ånon Egeland skriver dette om felemusikken i Vest-Agder: «Det er ikkje å ta for hardt i å seie at mykje av felemusikken i Vest-Agder stilistisk sett representerer noko av det eldste landet vårt har å by på» (Bakka, 1990, s. 229).

Om dette «eldste» skriver Egeland også spesielt om felemusikken i de indre bygdene i Vest-Agder, hvor Trygve Eftestøl står som en av representantene:

Det har eit nokså gjennomført bordunspel der ein laus streng alltid kling saman med melodien. Det har mange svevande intervall, tilnærma nøytrale tersar og septimar er vanlege og ei særskilt rytmisk bogeføring, ofte med tydelig pulsmarkering. Pulsen blir markert ved at bogen aukar – minkar trykket mot strengene. Pulsen treng ikkje vere den same som foten trør (Bakka et al. 1990:228).

5.3 Rytme og bueteknikk – et utspring fra kortbuen?

Det rytmiske i spillet til Trygve er kanskje det de fleste informantene har brukt mest tid på å forklare, og som blir beskrevet som en del av selve «sjela» i musikken.

Det nesten litt rølpete anslaget som gjev den karakteristiske gyngande rytmen. Som om heie kroppen hans (i alle fall handa) hompar opp og ned på kvart slag. Dette kjenner eg att frå songen hans, han «heiser» på tonane nesten som ein rytmisk effekt. Eg likar det veldig godt (Informant 2).

Luft: Det er mye luft i spillet hans, noe som gjør rytmen poengtert og viktig. Forholdsvis kort strøk, og ikke mye trykk generelt, bare for å poengtere rytmen.

En slik rytmisk spillestil krever god forståelse for dansetakten, og at buestrøkene er åpne og luftige. Altså ikke at man har en hel og full tone på et strøk – jamfør en gudbrandsdøl som spiller springleik med buen ofte limt på strengen, og ekstrem kontroll på buen. Her er det ikke slik – for alle underdelinger av takten kan [man] høre i hvordan han bruker pekefingeren på buehånda for å lage en god puls. En slik stil i dag gjør at melodien ikke kommer tydelig frem, og folk i dag ønsker et mer melodisk spill. Tenk deg at du synger «Lisa gikk til skolen» - først synger du hele første frase uten å trekke pusten, og du legger trykket på Lisa. Så synger du det en gang hvor du lager en puls med pust på hver stavelse, og skolen blir – sko-o-len, istedenfor skoooolen. Det er enklere å høre både tekst og melodi på første måte, mens andre måte er enklere å danse til å få det til å svinge (Informant 1).

Nettopp disse sitatene synes jeg er veldig interessante fordi det komplementerer en teori jeg har om bueteknikken til Trygve. Han holder buen med kun to fingre foran på buen (pekefinger og langfinger) og støtter opp med lillefinger og ringfinger, i tillegg til tommel bak på buen. Det gjør at grepet vil se noe slikt ut:

Figur 9. viser grepet framme på buen. Figur 10. viser grepet bak på buen.

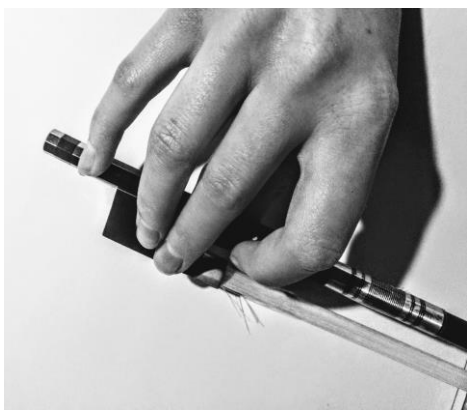


Figur 9



Figur 10

Denne måten å holde buen på skiller seg fra en mer klassisk bueteknikk som vist i figur 11 og 12:

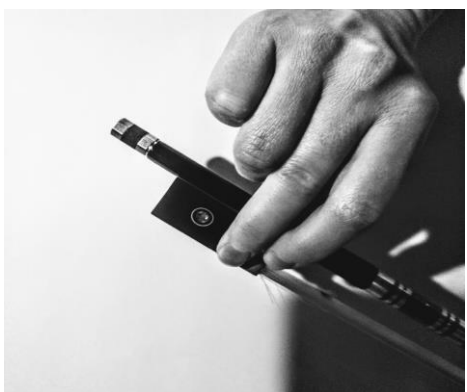


Figur 11



Figur 12

I videoopptakene med Trygve kan det noen ganger se ut som han løfter lillefinger og ringfinger når han spiller. Slik som dette:



Figur 13

Det skal sies at han holder grepet litt lenger ut på buestokken/ over froschen enn det jeg har illustrert i bildene over. Det gjør buen kortere og den stryker lettere over strengen, nettopp fordi den øvre delen av buen er lettere enn

den nedre. Denne teknikken har jeg selv prøvd ut når jeg spiller, og jeg synes at det gjør noe med rytmen i musikken – det blir luftigere og mindre trykk, mer «sprettent» nettopp fordi man ikke har så mye kraft å trykke med når man kun bruker noen få fingre på buen (se figur nr. 9 og 10). Forskjellen fra den klassiske teknikken (se figur nr. 11 og 12) er at Trygve ikke holde froschen nede med lillefinger og ringfinger og dette gjør spillet mer lett og sprettent fordi buen er friere. Så når jeg selv har prøvd å etterlikne det rytmiske som blir beskrevet i det første sitatet over, om at buehånda humper opp og ned på hvert slag, altså at han markerer hvert slag med buen, synes jeg det er lettere å få til med nevnt bueteknikk enn med flere fingre på buen, slik som den klassiske.



Figur 14

(Foto: utlånt av Sverre Eftestøl)

Bildet (figur 14) viser Trygve (nr. to fra V.) sammen med bror sin, Peder Eftestøl (til V.) Helt til høyre sitter Margith, søstera til Trygve og Peder. Den andre kvinnen er ukjent. Bildet er tatt på 1920-tallet. Her ser vi tydelig hvordan Trygve holder buen når han spiller; to fingre foran og tommelen bak, i tillegg holder han grepet et stykke over froschen. Dette forkorter buen og gjør den lettere. På dette bildet spiller han faktisk hardingfele, men det skal sies at dette var et sjeldent tilfelle, og det var den vanlige fela (fiolinen) han pleide å spille på. De neste bildene viser andre spillemenn med samme eller lignende bueteknikk, og dette bekrefter at bueteknikken til Trygve ikke er helt tilfeldig:

På dette bildet ser vi en gjeng med ungdommer fra Fjotland. Fremst på bildet sitter tre felespillere som alle holder buen et godt stykke over froschen. Felespilleren lengst til høyre, ved siden av mandolinspilleren, ser også ut til å holde buen med kun to fingre foran slik som Trygve, men bildet er litt utydelig så dette blir litt gjetting.



Figur 15

(Foto: utlånt av Kenneth Trælandshei)



Et litt tydeligere bilde er av denne spillemannen her. Navnet på ham er trolig Ole T. Høggerud. Han holder buen på samme måte som Trygve, med to fingre foran og støttet opp med to fingre bak. I tillegg holder han grepet et stykke over froschen på en godt spent bue. Bildet er et utsnitt fra foto der han er avbildet sammen med Gunnulf Kongsjorden og en fløytist med ukjent navn.

(Foto: utlånt av fotogruppa i Rollag Historielag)

Figur 16

5.3.1 Hvor kommer denne bueteknikken fra?

Det er flere ting som kan tyde på at bueteknikken til Trygve og disse andre spillemennene i bildeeksemplene over, er noe som henger igjen etter den tidligere brukte *kortbuen*.

Her er det bilde av fem forskjellige felebuer. Den nederste er den vi gjerne kaller for den moderne langbuen og som blir brukt av de aller fleste felespillere i dag. Den øverste er en barokk bue, og de tre andre buene i midten er eldre typer buer som vi gjerne kaller for kortbuer.⁹



Figur 17



Figur 18

⁹ Mer om de forskjellige buetyperne kan du lese om i artikkelen: «Kortbuen- hvordan låt det?» (Siri Dyvik, 2019, s. 68).

Tabellen viser noen tydelige forskjeller på de to buetyperne:

KORTBUE	LANGBUE
<ul style="list-style-type: none">• Korte strøk	<ul style="list-style-type: none">• Lange strøk
<ul style="list-style-type: none">• Spent bue	<ul style="list-style-type: none">• Ikke fullt så spent bue
<ul style="list-style-type: none">• Lett vekt	<ul style="list-style-type: none">• Tyngre vekt

Tabell 2

Ifølge informantene så spiller Trygve med luftige og korte buestrøk mens han bruker pekefingeren til å markere pulsen, det vil si alle de underdelte slagene i takta. Dette får en gyngende/ humpete rytmefølelse som gjør at melodien ikke kommer like tydelig fram som når man hadde holdt buen klistret til strengen, altså latt være å markere alle pulsslagene. Til gjengjeld gir dette ei veldig god dansetakt.

Om Trygve hadde spilt med en kortbue, er det flere av disse elementene som hadde gitt en naturlig mening. For det første så veier kortbuen betydelig mindre enn langbuen og den har et stort spenn, altså stor avstand mellom hårene og stokken. Dette gjør at buen spretter lett på strengen og gir et luftig spill og det blir enkelt å markere pulsslagene. Kort bue betyr også korte strøk.

Men Trygve spiller ikke med en kortbue, han bruker en langbue og tar allikevel i bruk disse elementene som tydelig ligger naturlig for kortbuen. Og det er her bueteknikken hans blir interessant; ved å spenne langbuen litt ekstra, holde grepet om stokken et stykke opp forbi froschen, som er den tyngste delen på langbuen, og i tillegg holde buen med kun to fingre – får vi plutselig noe som kan minne om en kortbue. Buen blir lettere, kortere og får et større spenn og grepet om stokken, som jeg allerede har skrevet litt om, gjør buen friere på strengen.

Jeg tror neppe at Trygve brukte kortbuen noen gang mens han levde, da langbuen hadde eksistert ei god stund før han ble født. Men Trygve er jo et ledd i ei lang rekke med spillemenn som lærte å spille av hverandre. Som han sier i flere av opptakene: «Den har eg lært av far, og han har lært an av sin far».

Før den moderne langbuen ble til, er det høyst sannsynlig noen av disse spillemennene i slekta til Trygve ha brukt de eldre kortere buene, og på den måten ført den stilen som utspiller seg fra det, videre.

Dette skriver også Bjørn Aksdal (f.1953-) og Sven Nyhus (f.1932-) om i Fanitullen:

Buetechnikken hos den gamle spelemannen skilte seg også vesentlig fra den vi kjenner fra klassisk fiolinspill. Det var mest vanlig å ta et grep om buestokken med to eller tre fingrer et godt stykke over froschen, og det i seg selv forkortet strøklengden. En slik nedarvet praksis kan gjerne være overføring av en holdemåte som var i bruk fram mot midten av 1800-tallet, da man hadde kortere og mindre utviklede strykeredskaper til rådighet (Nyhus, 1993a, s. 86).

Et av spørsmålene jeg stilte for informantene mine var om de mente at noe kunne fjernes av elementer i stilen til Trygve, uten at den mistet sin særegenhet, og dette var et av svarene jeg fikk:

Boginga er kort og med ein del rusk i snuane. Lengre bogedrag og reinare snuar treng ikkje gå ut over takt og rytme. Me har same utfordringa med eldre utøvarar frå Rogaland. Spelet blir ikkje meir autentisk fordi om me kopierer gammalmannsskjelv og stiv bogehand (Informant 6).

Som jeg allerede har vært inne på tidligere, mener flere av informantene at rytmen er spesiell for stilen til Trygve, og at de korte buestrøkene er noe av det som gjør rytmen til det den er. Som en del av bacheloroppgaven min (se side 30), lærte jeg meg å danse fjotlandsspringedans, og som et eksperiment prøvde jeg å danse til springedansslåtter fra både Vest-Agder og udelte springedanser fra Vestlandet. Erfaringen jeg fikk fra det var at de udelte slåttene ikke hadde noen klar treinndeling jeg kunne henge meg på, og det gikk ut over det tredelte dansesteget. Dansen fikk ikke den samme flyten som til Vest-Agderslåttene. I tillegg har jeg prøvd å danse til Vest-Agder-springedanser hvor spillemannen bruker lengre buestrøk. Dette mener jeg personlig gir litt samme følelsen som å danse til udelte danseslåtter. Som jeg argumenterer for i bacheloroppgaven min, er fjotlandsspringedansen tredelt, men også symmetrisk. Det vil si at alle taktslagene er like lange, og da er det viktig å markere en tydelig treinndeling for at dansen skal flyte. Jeg synes at kortere buestrøk er med på å gjøre dette absolutt lettere. Et interessant sitat

hentet fra boka: *History of the violin* peker på nettopp dette med tydelig markert rytme til dans:

The band of violinists performing for the festivities and dancing at the Valois Court, possibly in connexion with the marriage of the Duc de Joyeuse in 1581 ... are playing with short bows in rhythmically animated style to suit the dance.... (D. Boyden, 1965, s. 66)

5.3.2 Hvor gammel er denne rytmiske spillestilen?

Under kapitlet «How the violin was played in the sixteenth century» i «History of the violin», skriver David Boyden (1910-1986) dette om fiolinmusikken på 1500-tallet:

In violin music of the sixteenth century,(...) there would doubtless have been a greater feeling of light and air, greater breath between the phrases, a kind of non-legato style suitable to rhythmic animation (...)Owing to the kind of bow and to the fact that the violinist commonly played for dancing, the run of violin music was probably played in a some-what more articulated and non-legato style than would be usual now (D. Boyden, 1965, s. 71).

Boyden argumenterer her for flere typiske elementer for musikken på 1500-tallet, og dette kan vi kjenne igjen i den rytmiske spillestilen til Trygve også. Boyden beskriver spillet som lett og luftig, noe som speiler ganske nøyaktig informant 1s beskrivelse av stilen til Trygve: «Luft: Det er mye luft i spillet hans, noe som gjør rytmen poengtert og viktig. Forholdsvis kort strøk, og ikke mye trykk generelt, bare for å poengtere rytmen» (Informant 1).

Boyden forteller også at det på denne tiden var mye bruk av artikulasjoner i stedet for bindebuer. Det vil si en tydeligere måte å sette an tonene på i motsetning til bindebuer som gir en glidende overgang mellom tonene. De gamle, korte buene som ble brukt på denne tiden, ga en naturlig tydeligere artikulasjon enn de moderne buene på grunn av det store spennet mellom hår og buestokk, og fordi buene i seg selv var lettvektige (D. Boyden, 1965, s. 71). Dette kan vi kjenne igjen i spillet til Trygve med tanke på at han markerer pulsslagene med buen, og på den måten får fram tydeligere artikulasjoner. En slik tydelig artikulasjon var også viktig for dansespillet: «... dance music needed

precise, well-defined rhythms, and a clear non-legato articulation between bow strokes was better suited to this need than the pronounced legato bow-change which is in vogue today» (D. Boyden, 1965, s. 71).

Det er vanskelig å si helt nøyaktig hvordan musikken kan ha hørt ut på 1500-tallet, men det Boyden beskriver som den rytmiske stilen på denne tiden, speiler seg ganske godt med den rytmiske stilen til Trygve, som beskrevet tidligere i oppgaven. Riktig nok brukte han ikke en kortbue når han spilte, men som sagt er det mye som tyder på at bueteknikken hans bærer preg av kort-buen. Vi kan på denne måten argumentere for at den rytmiske stilen som Trygve benytter, kan spores tilbake til 1500-tallet.

5.3.3 Hvorfor er den rytmiske spillestilen så lite brukt i dag?

«(...) den rytmiske spillestilen, den er veldig utpreget, og det er få i dag som tar i bruk denne stilen» (Informant 1). Hvis det er slik at kortbuen har hatt så mye å bety for det rytmiske i musikken, gir det mening i å anta at dette rytmiske uttrykket blir lite brukt i dag fordi de fleste spiller med en langbue, og det derfor rett og slett (med unntak) har dødd ut. Den nye langbuen førte med seg en ny spilleteknikk. I artikkelen «Kortbuen- hvordan låt det?» forteller Siri Dyvik (f.1958) dette:

Etter 1850 førte påvirkning blant annet fra vår kjente fiolinist Ole Bull (1810-1880) til at dagens langbue gradvis tok over også hos bygdespelemennene. Arne Bjørndal (1882-1965) virket i Setesdal og andre regioner i Norge fra tidlig på 1900-tallet med både slåtteinnsamling og opplæring i langbue- bueteknikk for lokale spelemenn. (Siri Dyvik, 2019, s. 69)

«... En slik stil i dag gjør at melodien ikke kommer tydelig frem, og folk i dag ønsker et mer melodisk spill» (Informant 1). Musikkens kontekst og ideal forandrer seg også med tidene, og som det blir sagt i sitatet over, kan en av grunnen til at denne rytmiske stilen er lite brukt i dag, være at idealet ligger mer på det melodiske enn det rytmiske. Går man langt nok tilbake i tid var slåttemusikken brukt til dans i mye større grad enn i dag, og til dansemusikk blir det da naturlig å fokusere på en god, dansbar rytme. I dag er slåttemusikken like mye, om ikke mer, konsertmusikk som dansemusikk. I en konsertsammenheng er man ikke avhengig av rytmen på samme måte som til dansen, og

det blir heller viktigere at det lyder fint for et publikum som skal nyte musikken fremfor dansen. – Dette bekrefter Gunnar Stubseid (f.1948-) her:

Mykje vart endra då hardingfelemusikken vart flytt frå dansestova til konsertsalen. No var det ikkje god dansetakt og stort slåttrepertoar som var det viktigaste, det var å kunne dei mest kjende konsertslåttane, og det melodiske og artistiske stod i høgsætet (Stubseid 1993:247).

Selv om det her er snakk om hardingfelemusikken, gjaldt dette også for den vanlige fela, men i noe mindre grad.

«Denne slåtten har ei svært frisk takt og markert danserytme, og fungerer ypparleg til å spela til dans» (Informant 6). Trygve var selv ingen konsertspillemann, og til tross for sin gode danserytme skal han heller ikke ha spilt så mye til dans. Det er allikevel mulig at andre spillemenn i slekta hans har vært mere aktive med dansespillet og at denne gode danserytmen, i tråd med bueteknikken, er en nedarvet praksis.

Kort oppsummert kan det se ut som om den rytmiske stilen til Trygve henger nøye sammen med måten han bruker buen på, og at dette er en nedarvet praksis tilknyttet den tidligere brukte kortbuen. Både kortbuen og denne rytmiske stilen finner vi i Boydens beskrivelser på et typisk fiolinspill på 1500-tallet, da det meste av fiolinmusikken var dansemusikk. Det blir påstått at denne rytmiske stilen blir lite brukt i dag, og det er det flere grunner til. Det første er at kortbuen med tiden ble erstattet av den moderne langbuen de fleste bruker i dag. Denne førte med seg nye teknikker, (lengre strøk, mindre «sprett» etc.). Opptakene med Trygve bekrefter at det allikevel var spillemenn som videreførte en del praksiser fra kortbuen over på langbuen, så langt det lot seg gjøre, (godt spent bue, lett grep om stokken og et godt stykke over froschen etc.). En annen grunn var at folkemusikken etter hvert ble konsertmusikk i større grad enn dansemusikk, og et melodisk spill med lange, fine strøk var å foretrekke framfor et rytmisk spill som gikk på bekostning av melodien.

5.4 Tonalitet

Tonaliteten i spillet har også vist seg å være et viktig element i stilen til Trygve. De fleste informantene snakker om «den skeive tonaliteten», «svevende tonalitet», «uliksvevende intervall» eller «halvhøye tonesteg». Studerer vi disse begrepene nøyere vil vi nok finne litt forskjellige betydninger på dem, og jeg skal ikke gå i dybden på dette i denne omgang, men felles for disse tonalitetsbeskrivelsene er at de alle peker mot en felles ting: avvik fra det *diatoniske* systemet.

Tellef Kvifte (f.1947-) skiller mellom *tonehøyder*, *tonekategorier* og *tonetrinn* – og forteller at det er lett å blande disse forskjellige begrepene når man snakker om tonalitet.

Tonekategorier/tonetrinn handler om begrepsmessige kategorier. Tonen C er en tonekategori, mens tonen B er en annen. Tonehøyder derimot, kan beskrives som den spesifikke svingefrekvensen til en intonasjon på et tonetrinn, f.eks. tonekategorien C kan ha en viss svingfrekvens som gjør at vi allikevel kan oppfatte den som C, selv om den klinger litt høyt eller litt lavt (Kvifte, 2000, s. 32).

Når jeg nå skal studere tonaliteten i musikken til Trygve, er det tonehøyder som er i fokus.

Med *diatonisk* tonalitet menes den tonaliteten som forekommer ut ifra et skala-system som bygger på hele- og halve tonetrinn, der halvtonetrinnet er minste enhet. I det diatoniske systemet er det tolv halve trinn mellom hver oktav. Disse tonene kan settes sammen på ulike måter og bli til forskjellige skalaer. Hver skala består av sju toner innenfor en oktav. Dur- og moll-skalaer er diatoniske, også alle kirketoneartene er diatoniske (Bjerkestrand & Nesheim, 1986, s. 36).

Den diatoniske skalaen/tonaliteten danner grunnlaget for all klassisk europeisk musikk, og har på en måte blitt «grunnmuren» for allmenn musikkunnskap i vår kultur.¹⁰

Men hva vil det da si når en skala, eller tonaliteten som utspringer fra en skala, *ikke* er diatonisk? Jo, da kan vi begynne å snakke om «skeive» toner – altså toner som ligger imellom de tonene vi finner i en diatonisk skala. Disse kalles også for *irregulære tonetrinn* eller «blåtoner», og er toner man finner et sted imellom de diatoniske tonene. Det vil si at en tone ligger imellom to kromatiske toner, og er toner man ikke finner i det

¹⁰ Mer om de forskjellige diatoniske skalaene kan du lese om i *Musikklære* (Benestad, 2012, s. 36–46).

diatoniske systemet. I motsetning til f.eks. klassisk musikk, er «slik tonalitet» mer utbredt i folkemusikken. Andre beskrivelser vil være *den skeive tonaliteten* (Nyhus, 1993a, s. 193).

En interessant kommentar fra en av informantene lyder følgende: «Spelestilen gjer også bruk av uliksvevande intervall og bruk av kyrkjetoneartar. ...» (Informant 3).

Ut ifra påstanden om at kirketoneartene er diatoniske skalaer, og kriteriet for at noe skal kunne kalles diatonisk er at man holder seg til hele og halve tonetrinn. Den skeive tonaliteten som informanten beskriver som «uliksvevande intervall», kan derfor ikke brukes sammen med kirketonearter, nettopp fordi disse «skeive intervallene» ikke finnes i en diatonisk skala/tonalitet. Det kan jo være at Trygve helt enkelt spiller litt «surt», og at disse skeive tonene er «uheldige tilfeller», og at man dermed kan si at han bruker kirketonearter når han spiller.

I artikkelen «Folkemusikkens tonalitet» av Steinar Ofsdal (f.1948-), mener han at begrepet «svevende tonalitet» gir feil assosiasjoner til, for å bruke et annet begrep, «skeiv tonalitet» fordi det gir signaler om at toneplasseringen «svever» og er tilfeldig plassert fra gang til gang (Ofsdal, 2001, s. 48–49). Men mye tyder på at Trygve gjør et bevisst valg av toner når han spiller. Dette bekreftes av en annen informant:

Intonasjon: Han spiller slik at vi kan forholde oss til dur & moll, men det er ofte ikke harde sekunder (korte avstander mellom fingrene). Det gjør at han spiller med utpreget skeiv tonalitet synes jeg. Og det er en tonalitet som går igjen, altså han repeterer de skeive tonene. Det er et tegn på at han står for tonevalget sitt, og gjør det bevisst (Informant 1).

Som informanten forteller, spiller Trygve med utpreget skeiv tonalitet, og det kan vi se i figur 19. Her har jeg brukt musikkprogrammet, *Melodyne* som hjelpemiddel for å vise til intonasjoner hos Trygve. Programmet kan bl.a. brukes til å vise hvilke toner som blir brukt i musikken og hvor nærme de ligger den likesvevende, diatoniske skalaen. I margen til venstre ser vi alle tonene som er å finne i den diatoniske skalaen, her ut ifra en D-dur skala. I figur 19 ser vi flere vannrett felt som viser til hver sin tone. Toner med kryss, f.eks. C#, har grå felt, mens toner uten kryss har hvite felt. Hvis et oransje merke er plassert på feltet som strekker seg mot B i margen, viser dette at det er tonen H som blir spilt. (Melodyne bygger på det engelske systemet der B er det samme som H i et norsk system). Hvor nøyaktig det oransje merke ligger på feltet viser hvor «ren» tonen

er ifølge den diatoniske skalaen. Ligger det midt på feltet, tilsier det en ren tone, som f.eks. A helt nederst i figuren:



Figur 19

I de følgende eksemplene brukes benevningene; første-, andre, - og tredje finger om fingerplasseringer på fela:

Første finger = pekefinger, andre finger = langfinger, og tredje finger = ringfinger.

I figuren over ser vi et lite utdrag fra hallingen «Fipp i Vêret». Felestillet som brukes i denne slåtten kalles for *trollstille*, og er stemt slik: A -E -A -C#. Den vanligste måten, og som ofte blir kalt for vanlig fiolinstille er G -D -A -E. Det vil si at de to nederste strengene på fela, G og D er stilt opp en tone, mens den høyeste strengen, E, er stilt ned en og en halv tone.

Helt nederst i figuren ser vi at de oransje merkene ligger på et felt som er løs streng A, altså den mørkeste strengen på fela. De neste merkene finner vi på løs streng E. Ser vi på B, som da er første fingeren plassert på fela på A-strengen (øverst), ligger den også ganske jevnt plassert på feltet som viser til tonen H. Det skal sies at fela er et båndløst instrument og dette betyr at tonehøydene alltid vil svinge litt når man plasserer fingrene på fela. Men ser vi på hvor Trygve plasserer andre fingeren sin på A-strengen, ligger denne tonen konstant litt lavt, altså et sted mellom C og C#. Litt nærmere C# for å være presis.

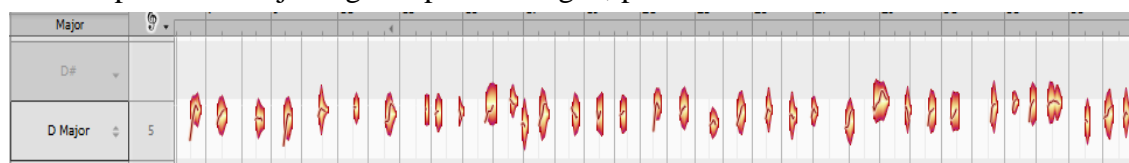
Denne lave andre fingeren går igjen i hele slåtten, slik vi ser i figur 20.

I figur 20 er alle tonene spilt med andre fingeren på A-strengen plassert etter hverandre. Vi ser tydelig at alle tonene spilles litt lavt i forhold til en diatonisk C#:



Figur 20

Det samme skjer med tredje fingeren på den høyeste A-strengen, som man normalt vil kunne forvente gripes i lav posisjon, D. Denne tonen spilles konstant litt høyere, og ligger et sted mellom D og D#. Litt nærmere D, for å være presis. I figur 21 ser vi alle tonene spilt med tredje fingeren på A-strengen, plassert etter hverandre:



Figur 21

Et annet eksempel på lav andre finger finner vi i slåtten «Toresonen», som spilles på felestillet oppstilt bass: A- D- A- E. I figur 22 ser vi alle tonene samlet, spilt med andre finger på A-strengen. Her er det også tydelig at Trygve intonerer noe lavt i forhold til C#:



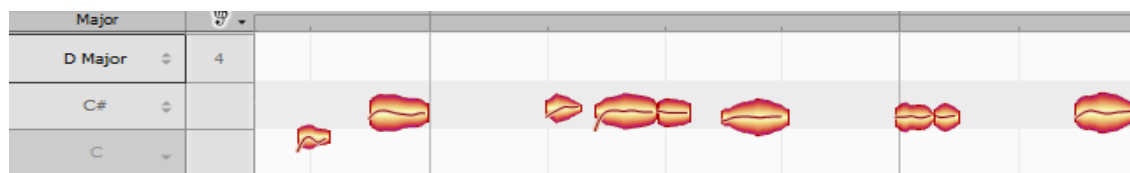
Figur 22

Den lave andre fingeren finner vi også på D-strengen, og på G-strengen i «Toresonen». Her er alle tonene spilt med andre fingeren på D-strengen:



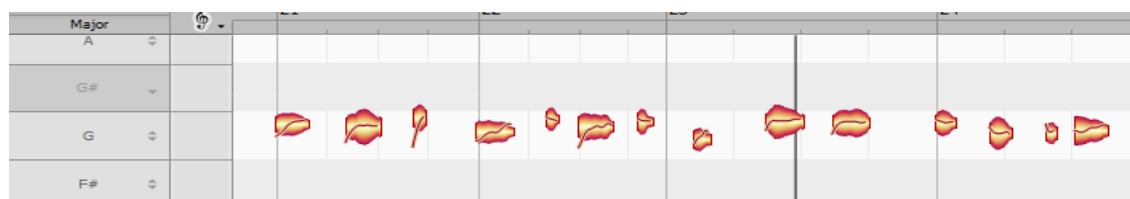
Figur 23

Her er alle tonene spilt med andre fingeren på G-strengen:



Figur 24

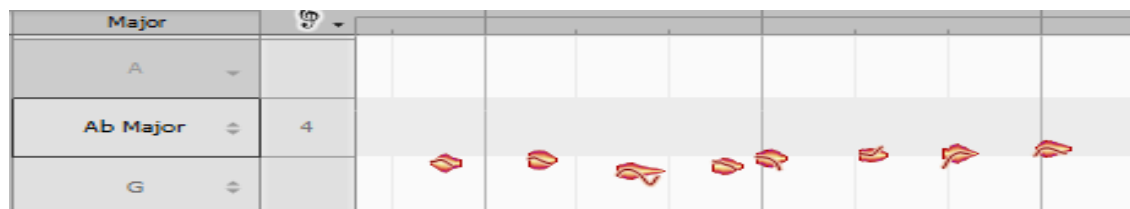
Den høye tredje fingeren som Trygve spiller i «Fipp i Vêret», finner vi også i «Toresonen». I figur 25 ser vi alle tonene spilt med tredje finger på D-strengen. Alle spilles litt høyere enn det den diatoniske skalaen vil ha til å være tonen G:



Figur 25

Et annet eksempel på høy tredje finger, finner vi i denne springedansen: «Eg vil prøva om eg kan få te' ein springar». Denne slåttene spilles også på felestillet oppstilt bass:

A- D- A- E. I figur 26 er alle tonene spilt med tredje finger på D-strengen samlet. Alle ligger veldig høyt i forhold til tonen G:



Figur 26

I sin helhet er det den lave andre fingeren og den høye tredje fingeren som er gjengangere i slåttene til Trygve, som presentert i eksemplene over. Vi finner også eksempler hvor disse tonene intoneres «renere», men i de flest slåttene intonerer Trygve slik som i eksemplene som presenteres her. Jeg vil absolutt støtte meg til informant 1s påstand om at Trygve er bevisst på intoneringen sin når han spiller.

Selv om Trygve nedstammer fra en lang rekke med spillemenn, er det kun ham det finnes opptak av, bortsett fra to opptak med onkelen hans, Gutorm, som synger – og ett

av disse er for det meste bestående av bare støy. Det vil si at det ikke lar seg gjøre å se på likhetstrekk mellom spillemennene i denne slekta. Men det som Ole Mørk Sandvik (1875-1976) skriver i sitatet nedenfor om tonaliteten i Vest-Agder, bekrefter at de «skeive tonene» har blitt brukt av flere i slekta til Trygve før ham selv: «Gammelt Vest-Agder-spill er ganske verdifullt til belysning av felens gjengivelse av de svevende mellomtoner («kvart-tonerne») ... Og Fjotlandstradisjonen er i det hele den i Vest-Agder som har eldst preg» (Sandvik, 1925, s. 155, 162). Det beviser ikke at de alle har intonert på nøyaktig samme måte, men det bekrefter at avvik fra det diatoniske ikke bare ble brukt av Trygve.

5.4.1 Hva er «gammel» tonalitet – og hvor gammel er den?

Tonaliteten Trygve bruker, blir påstått å være «gammel» eller «alderdommelig», altså en eldre måte å intonere på enn det som er mest «vanlig» i dag. Men hva er egentlig «gammel tonalitet»?

Begrepet om svevende tonalitet henger sammen med en forestilling om at det er et viktig skille mellom «eldre» og «yngre tonalitet», der «yngre tonalitet» i stor grad sammenfaller med tonalitet slik vi kjenner den fra kunstmusikken og andre genrer, mens «eldre tonalitet» er noe mer særegent for folkemusikk (så vel norsk som nordisk i et større perspektiv (Kvifte, 2012, s. 2).

Dette argumenterer Kvifte for i artikkelen sin «Svevende intervaller» -og svevende begrep». Å bruke begreper som «svevende» eller «skeiv» er for mange en vanlig måte å beskrive gammel tonalitet på. – Men for å si at noe er «svevende» eller «skeivt», er man også avhengig av å sammenlikne med noe som er «rett». Det mange sammenlikner den eldre tonaliteten med er den diatoniske tonaliteten, som beskrevet over. Det som da blir «rett» for mange, er et system som bygger på et begrenset antall toner med en fast frekvens.¹¹ Alt av toner, eller rettere sagt *tonehøyder* som foregår utenfor disse rammene blir beskrevet som «svevende» eller «skeivt» mm. Men kan «gammel tonalitet» beskrives systematisk på samme måte som «ny tonalitet»? Kvifte argumenterer for at «eldre tonalitet» er et vagt og mangetydig begrep som det ikke er mulig å gi noen enkel og entydig beskrivelse av hva innebærer (Kvifte, 2012). Reidar

¹¹ Mer om Frekvenser og svingninger kan du lese om i *Musikk lære* (Benestad, 2012, s. 72–74).

Sevåg (1923-2016) begrunner dette med at tonaliteten i den norske folkemusikken allerede var i en omformingsprosess mot hel- og halvtonetrinn da innsamlere var rundt og samlet musikk. Dette gjorde konturen av den gamle lovmessigheten uklar og vanskelig å oppfatte. Sevåg argumenterer videre for at denne moderniseringsprosessen kom ordentlig i gang i de indre bygdene i første halvdel av forrige århundre (Sevåg, 1993, s. 370). Fram til da kan vi grovt sett regne for «den gamle tonalitetens tid» med et par viktige punkter i bakhodet; som det at tonalitetsideal stadig har vært i mer eller mindre forandring og at det ikke finnes noen klare rammer for hva denne eldre tonaliteten består i. Kvifte poengterer også hvor lite vi egentlig vet om tonalitetspraksis, og at selv om vi i dag kjenner til et klart tonalitetssystem (hel- og halvtonetrinn), så er det ikke sikkert at et slik dominerende system har vært tilstede i all tonalitet igjennom tidene. Forskjellige tonalitetsundersøkelser beviser stor variasjon hos instrumenter som f.eks. langeleiker, og hos utøvere, (Hans- Hinrich Thedens, 2001), (Sevåg, 1993, s. 352). Enkelte utøvere i slike undersøkelser skal ha intonert så forskjellig at det nærmest er umulig å si om utøveren har gått ut ifra noe form for «logisk» system (Omholt, 2015, s. 53). Dette gjør at man lett kan tenke at utøveren ikke kan intonere (ut ifra ett eller annet). Men Kvifte sier videre at om man klarer å spille eller og synge en gjenkjennbar melodi, så har man også kunnskap om hvor man skal plassere tonen- og dette i seg selv gir grunnlag for et mer eller mindre bevisst tonevalg (Kvifte, 2012).

5.4.2 Hvorfor en omformingsprosess mot hele- og halve tonetrinn? – Og på hvilke måter har den «nye tonaliteten» overtatt for den «gamle»?

I artikkelen «Durifisering eller hva?» av Hans-Hinrich Thedens (f.1962), forklarer han den skeive tonaliteten som en «eldre tonefølelse» som skiller seg fra en mer moderne måte å høre på. Han argumenterer for at dette moderne var den europeiske kunst- og senere også underholdningsmusikken med sine dur- og moll-skalaer, i tillegg til det moderne klaverets jevnt tempererte skala. Før folket ute på landet som drev med musikk ble påvirket av denne moderniseringen, hadde de hørt annerledes. Innsamlere som møtte problemer når de skulle transkribere musikken, på grunn av mystiske toner som sprenget grensene for det notesystemet de var vant til, bekrefter dette. Det samme gjør også

undersøkelsen av gamle folkemusikkinstrumenter og deres stemmemåte (Hans-Hinrich Thedens, 2001, s. 28).

Videre argumenterer Steinar Ofsdal i sin artikkel «Folkemusikkens tonalitet» for at denne nye måten å lytte på som Thedens snakker om, eller den «moderne tonaliteten» som Ofsdal selv snakker om, sporer tilbake til 1500-1600-tallets Europa. Han forteller at frem til da hadde musikken lenge vært i forandring, men at på denne tiden var musikken på vei bort fra den eldre musikkens liggende borduntoner til en musikk som stadig skiftet grunntonefølelse. Komponistene ville skape musikk basert på akkorder, slik vi kjenner til i mye musikk i dag. I dette mer moderne uttrykket kunne det forekomme akkorder helt uten slektskap i samme stykke. Dette førte til problemer for instrumenter som i utgangspunktet var stemt i kun en bestemt toneart, da f.eks. akkorden F#-dur ville høres kjempe «sur» ut på et instrument som var stemt i ren C. Man måtte da finne nye måter å stemme på som gjorde skala-fremmede akkorder mindre sure, og dette ble løst med å finne en «mellomting», altså ved å gjøre C litt surere slik at F# ble litt reinere. Ofsdal påpeker at: «... det var jo bedre at det var litt falskt over hele fjøla enn at noen tonearter var reine og andre låt helt grusomt» (Ofsdal, 2001, s. 46). Dette førte til at musikere begynte å stemme instrumentene sine slik at alle toneartene blir litt sure, men at man til gjengjeld kunne spille i alle tonearter på ett og samme instrument. Denne måten å stemme på kalles for veltemperering (Ofsdal, 2001, s. 46). Som Ofsdal argumenterer for, er det denne tempererte musikken som er den «nye måten» å høre og å spille på – og som mer eller mindre har gjort et skille mellom «eldre» og «ny» tonefølelse.

På en annen side snakker Sevåg om utviklingen fra det «halvtoneløse» til det diatoniske musikklandskapet med hele og halve tonetrinn. Dette mener han skaper et grunnleggende skille mellom «gammel» og «ny» tonalitet.

Som nevnt argumenterer Sevåg for at «moderniseringsprosessen» (den nye tonefølelsen) startet i de indre bygdene i første halvdel av forrige hundreår, og dette kom med seminaristene og det ny-oppfunne redskapet salmodikonet. Instrumentet ble innført av Lars Roverud tidlig på 1800-tallet for å skolere menighetssangen, som inntil da hadde vært preget av en eldre folkelig syngemåte og tonalitet. Instrumentet var en lang, rektangulær kasse med en streng som ble inndelt av metallbånd i en kromatisk, temperert tonerekke. Samtidig mottok felemusikken sterke impulser i samme retning gjennom

runddansmusikken (Sevåg, 1993, s. 370). «... «eldre tonalitet» forsvinner etter som musikere og tilhørere i større og nå nesten altoverskyggende grad utsettes for tempererte intonasjonsmønstre. Man lærer rett og slett en moderne intonasjon fordi det er den som omgir oss hele tiden» (Kvifte, 2012, s. 13).

Salmodikonet og runddansen har nok ikke ene og alene stått for «utviskingen» av den eldre tonaliteten, men er eksempler på hvordan mennesker med en tonalitetsoppfatning har blitt eksponert for en ny måte å intonere på. Noe viker plass for noe annet, og det er som Kvifte sier i sitatet over, at man tilpasser seg det man omgis med. – Men denne «omformingsprosessen» fra eldre til nyere tonalitet nådde nok ikke like sterkt over alt i landet, og opptakene med Trygve Eftestøl er et eksempel på det. Det kan også tenkes at det ikke bare handler om mangel på eksponering av «det nye» som har gjort at «det eldre» har holdt seg lengre enkelte steder. Det kan liksom godt være at den «nye tonaliteten» ikke ble god tatt, på samme måte som den «eldre tonaliteten» (for mange) ikke blir det i dag; det lyder «surt». Som utøver selv, kan jeg bekrefte dette. Jeg er klassisk skolert og før jeg begynte mine studier innen folkemusikk hadde jeg aldri blitt eksponert for «eldre tonalitet». Da jeg først ble det, hørtes det fremmed og «surt» ut i forhold til hva jeg var vant til. – Nå når jeg har vent meg til denne «eldre tonaliteten» er det mer naturlig for meg at slik skal det være, men det er ikke en selvfølge at man «gir etter» for alt man blir eksponert for.

Kort oppsummert kan intoneringen som Trygve bruker, sies å stamme fra en eldre tonalitetspraksis som skiller seg fra det diatoniske systemet, som brukes i det aller meste av musikken som brukes i dag. Til forskjell fra det diatoniske, som bygger på et klart system med hele og halve tonetrinn, er det vanskelig å finne et klart system i den «gamle tonaliteten». Det vi kan si sikkert er at den har intoneringer som ikke finnes i det diatoniske systemet. Trygve intonerer stort sett med lav andrefinger og høy tredjefinger. Dette er intoneringer som gjentas og finnes i det meste av musikken hans, og peker derfor mot et bevisst tonevalg. Tiden fram til første halvdel av 1800-tallet regnes som «den eldre tonalitetens tid». På denne tiden utbredte det seg en ny måte å intonere på (det diatoniske systemet), som etter hvert overtok mer og mer for «det gamle». Opptakene med Trygve bekrefter

likevel at den «gamle tonaliteten» enkelte steder har overlevd denne nye impulsen.

5.5 Ornamentikk

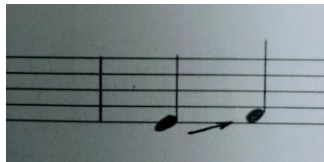
Ornamentikken er noe vi finner mye av i stilen til Trygve og det elementet som definitivt vektlegges mest er *triller*. Men det legges også vekt på *glissando* og *forslagstoner*.

Ornamentikk, eller *forsiringer* kan forstås som en fellesbetegnelse på alle typer utsmykning av de egentlige meloditonene (Benestad, 2012, s. 90). Dette er f.eks. ting som triller, forslag, glissando og vibrato.

5.5.1 Glissando

Med «glissando» menes en «glidende overgang» fra en tone til en annen («Glissando», 2018).

I transkripsjonseksemplene nedenfor er glissando markert med en strek som enten strekker seg oppover eller nedover mellom to toner, slik som i figur 27 her:



Figur 27

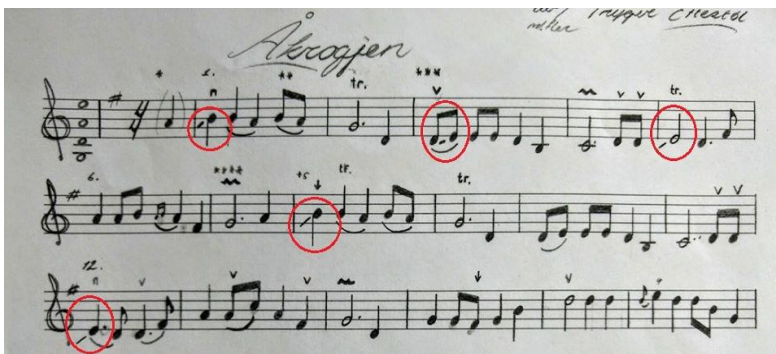
Informant 1 skriver om glissando i spillet til Trygve:

... han har små glissandoer, for å spisse/ forme tonen. Disse kommer som regel i slutten av et ornament. Slike miniglissandoer gjør at til og med oktaven noen ganger kan bli litt høy. Jeg vil også si at de langsomme forslagene, og miniglissandoene er noe som sjelden høres hos andre. (Informant 1)

I *Fanitullen* skriver Nyhus og Aksdal:

Vi kan ikke utelukke at alderdommelige spilletaljer er blitt borte med tiden, men ennå på 1970 -tallet kunne det registreres en effekt som, beslektet med en slags posisjonsutveksling, lød som glissando. ... Denne karakteristiske effekten synes ofte å være knyttet til forslagstoner (Nyhus & Aksdal, 1993b, s. 88).

«Åkrogjen» er et godt eksempel på en slått hvor Trygve bruker mye glissando når han spiller. Denne slåttten har han sannsynligvis laget selv, og det er en marsj bestående av to deler. Det er i A-delen han bruker glissandoer. Disse er markert med røde ringer i transkripsjonen her:



Figur 28

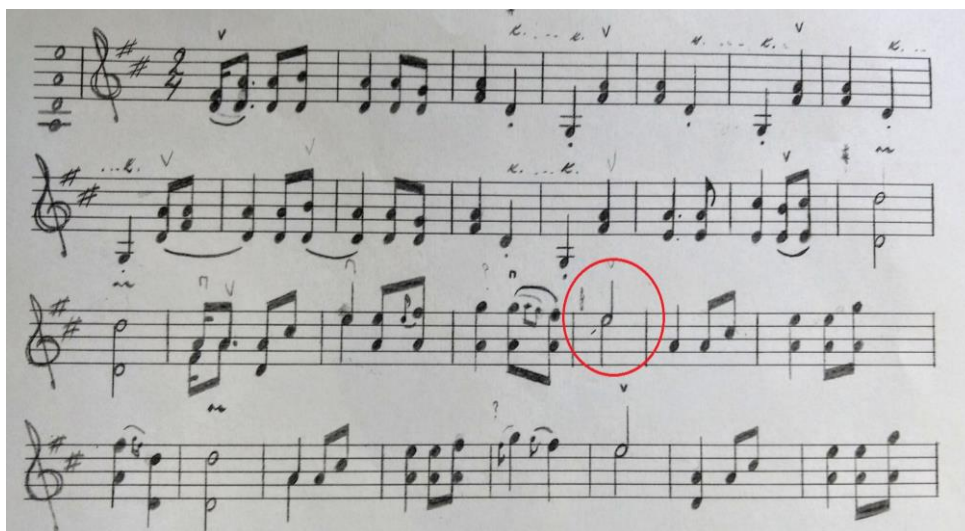
Hva informant 1. mener i sitatet over, om at glissandoene ofte kommer i slutten av et ornament er ikke lett å forstå, da glissando selv er å regne som et ornament. I tillegg kommer glissandoene i Åkrogjen etter «rene toner», altså toner som spilles uten ornament av noe slag. Derimot kommer det ofte en trille på samme tonen han bruker glissando på. Først kommer en glissando, så kommer trillen. Dette kan vi se i takt fem og åtte i transkripsjonen over, (trillene er notert som «tr.»). På denne måten kan vi faktisk si at glissandoene i Åkrogjen ofte kommer *før* et ornament, ikke etter.

Et eksempel på at glissando og forslagstoner er knyttet sammen, som Nyhus og Aksdal nevner i sitatet over, finner vi et sted i «Fipp Vêret». Innenfor den røde ringen ser vi et forslag med en glissando som strekker seg opp mot hovedtonen:



Figur 29

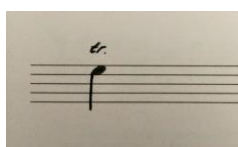
I reinlenderen «Den litle vene styggingen», finner vi eksempel på at Trygve bruker glissando når han skal plassere fjerdefingeren på A-strengen. Han lar også den løse E-strengen klinge med, (fjerde finger på A-strengen tilsvarer tonen E). Som informant 1 beskriver i sitatet over, gjør disse miniglissandoene at oktaven noen ganger kan bli litt høy, og det er nettopp det som skjer i eksempelet her. Han strekker tonen akkurat litt for langt så den blir litt høyere enn den løse E-strengen som klinger med:



Figur 30

5.5.2 Triller

«Trille betyr en hurtig gjentatt veksling mellom hovedtonen og nabotonen over» (Benestad, 2012, s. 94). I transkripsjonseksemplene nedenfor er trillene notert slik:



Figur 31

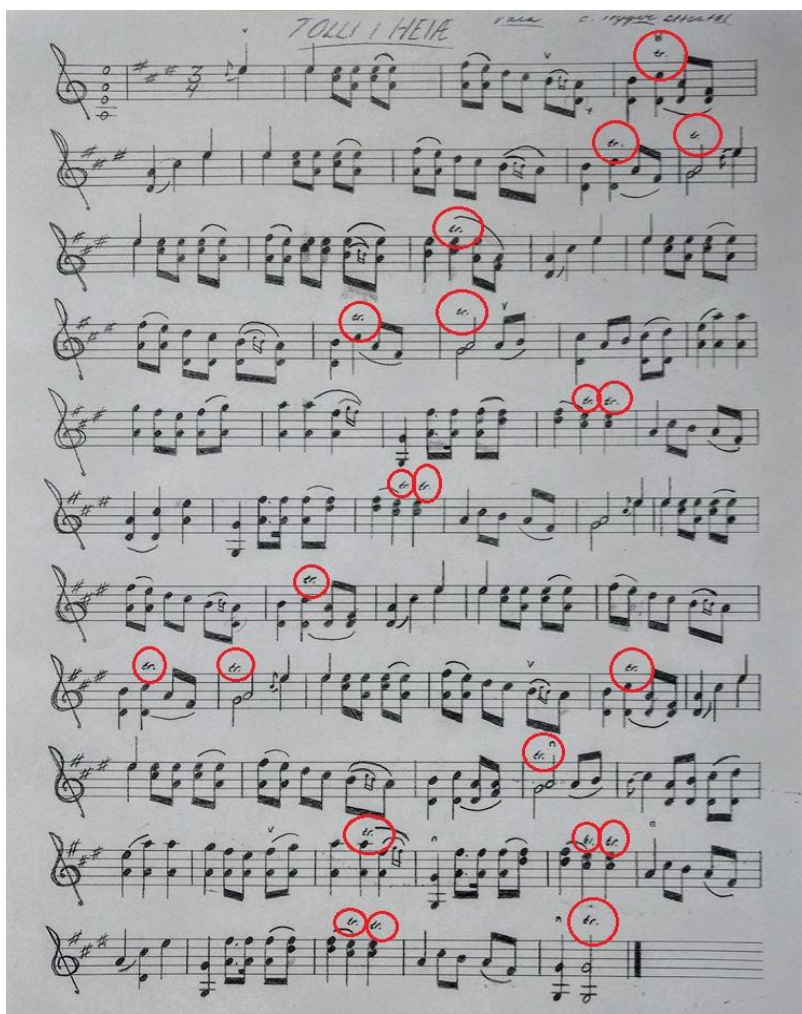
Når det gjelder ornamentikk er det som sagt trillene som står aller høyest på lista som viktige trekk i stilen til Trygve. Det mener selv de informantene som ikke spiller fele: «Trillane - eg har jo ikkje så peiling på felespel, men trillane på brudemarsjane og visene hans synast å vera karakteristiske ... trillane, fleirstrengsspelet er òg ein del av det som gjer soundet» (Informant 2). Det at trillene blir særlig utpekt av noen som ikke spiller fele, beviser at dette er et godt hørbart trekk selv for noen som ikke har samme

utgangspunktet som en felespiller, og kanskje forholder seg til musikken på en annen måte. Informant 1 snakker også om trillene i spillet til Trygve:

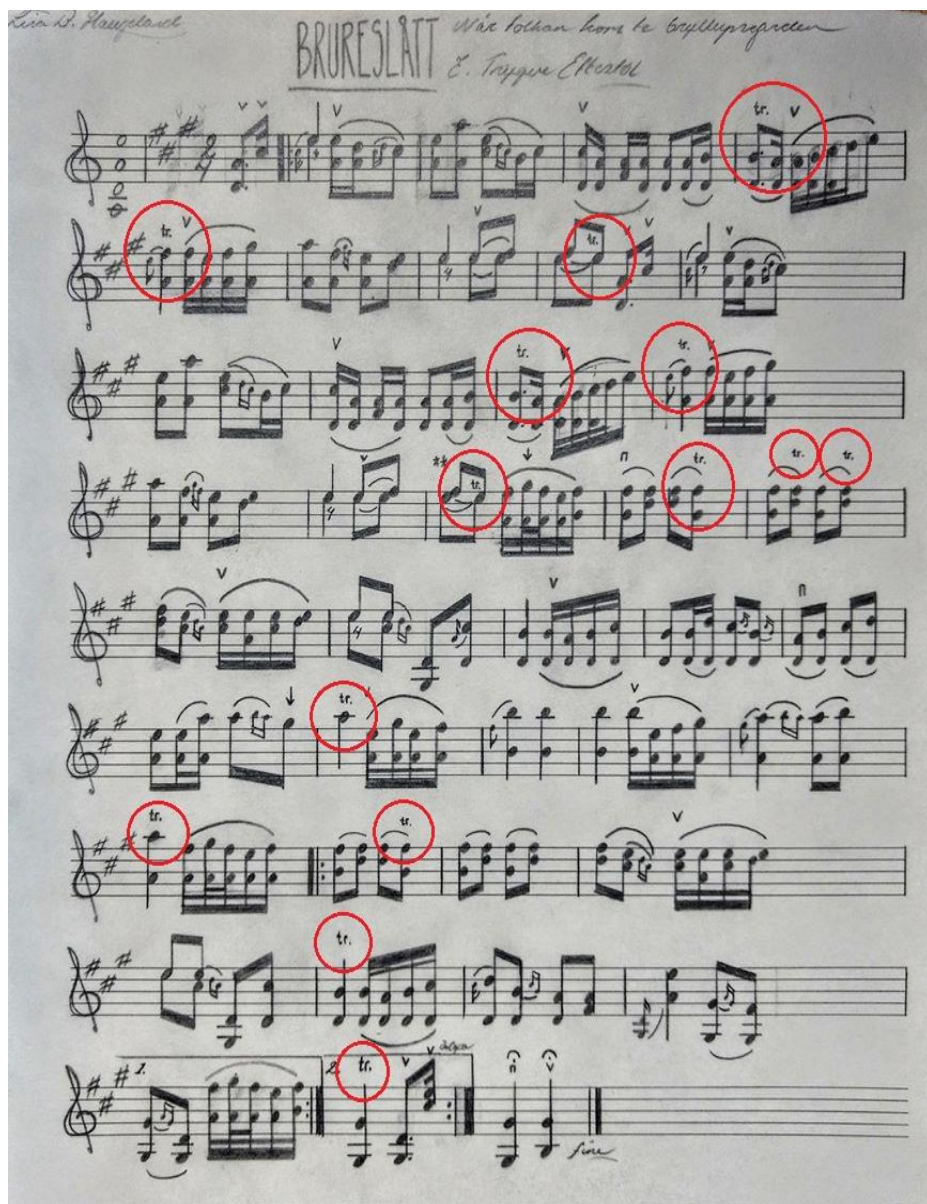
Ornamentikk: Han bruker mye triller, og det er artig at de første forslagene på en tone kan være litt treige – for så at trillen som kommer etterpå er rask som bare det. Når disse første forslagene inn til trillene er litt treige, så blir det også en slags miniglissando her også – og er et kjennetegn ved spillet hans (Informant 1).

O. M. Sandvik var innsamler og reiste blant annet til Vest-Agder for å studere musikken der. Han skriver en del om musikken i Fjotland og påpeker dette: «I Fjotland er serlig trillen anvendt» (Sandvik, 1925, s. 151).

Trillene forekommer mer eller mindre i hele repertoaret til Trygve. Her er tre av slåttene hans brukt som eksempler. De røde ringene markerer hver plass hvor Trygve triller i slåttene:

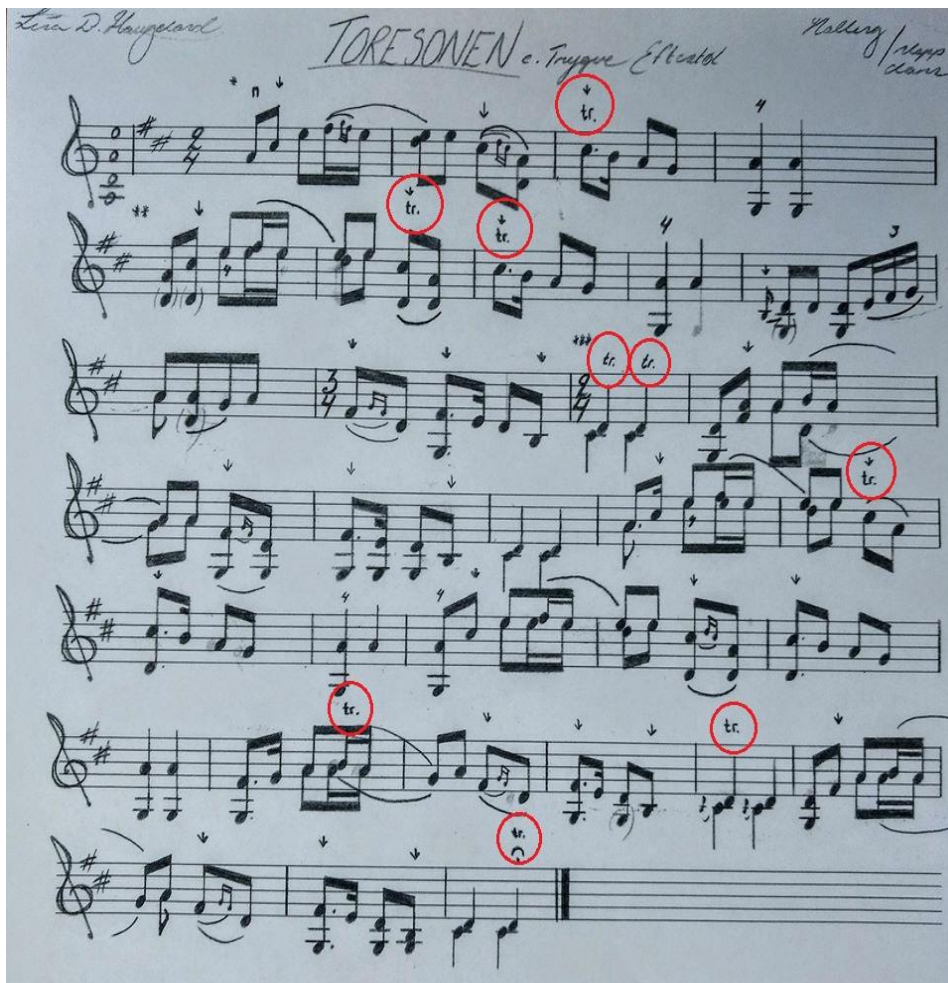


Figur 32



Figur 33

Denne bruerslått skal ha vært veldig populær i brylluper i Fjotland. Denne finnes det flere opptak av, og i et av dem forteller Trygve om et sagn knyttet til denne slått. Sagnet vil ha det til at det var to felespillere som begge var forelsket i samme jente. Faren til jenta sa at den av dem som kunne komponere den beste bruerslått skulle få gifte seg med henne. Det skulle være denne bruerslått her som viste seg å bli den beste. Også her er alle trillene markert med røde sirkler. Trillene forekommer for det meste på de lengste tonene.



Figur 34

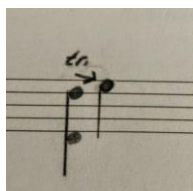
Denne hallingen/sleppedansen som går under navnet «Toresønen», er kun kjent fra Vest-Agder og Vest-Telemark. Den har også et slåttestev knyttet til seg: «Tek du bort biten min som eg la burt i skåpe, tek eg att ein kyss frå deg, um so du ligg å glåpe. Tek eg att ein kyss frå deg, um so du ligg og glåpe» (Furholt, 2016, s. 71).

Ånon Egeland forteller at stamfedrene til spilemannen Håvard Gibøen fra Telemark, var spillemenn fra Knaben (Som ligger tett opp i Fjotland). Egeland påpeker at ettersom slåtten kun er kjent fra disse to områdene, og med tanke på dette slektsforholdet, så er nok «Toresønen» mest sannsynlig importvare fra indre Vest-Agder.¹²

¹² Mer om dette slektsforholdet kan du lese om i boka «Haavard Gibøen – Soga um ein meistarspilemann» (Berge, Myhren, Groven, & Fjalestad, 1972).

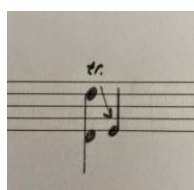
Etter min oppfatning er det mest vanlig blant felespillere i Norge å trille med første-, andre-, og tredje finger. Trygve triller både med andre- og tredje finger, men jeg vil påstå at det mest spesielle med trillene hans, er at han ofte triller med fjerde fingeren (lillefingeren) der hvor mange i stedet ville trillet med første fingeren (pekefingeren).

Det vil si at om han spiller meloditonen med tredjefingeren, triller han med fjerdefingeren på samme strengen, mens bordunstrengen (enten over eller under) klinger med slik som dette:



Figur 35

Alternativet ville i stedet være å trille med første fingeren på den klingende bordunstrengen (enten over eller under) slik som dette:



Figur 36

Denne karakteristiske måten å trille på kan man se i videoopptakene med ham. Vi kan ikke være helt sikre på hvorfor han gjør det på denne måten, men en mulig forklaring er at han med et uhell klarte å kappe av første leddet av pekefingeren på ei sag. Dette kan ha gjort det vanskelig å utføre triller med pekefingeren, og at han derfor gikk over til å trille med fjerdefingeren. Men i videoopptakene med ham så kan vi også se at han noen ganger bruker første fingeren å trille med, så helt umulig var det ikke. - Uansett hvorfor han triller mest med fjerdefingeren, gjør det lydbildet litt annerledes enn om man bruker førstefingeren.

5.5.3 Forslag

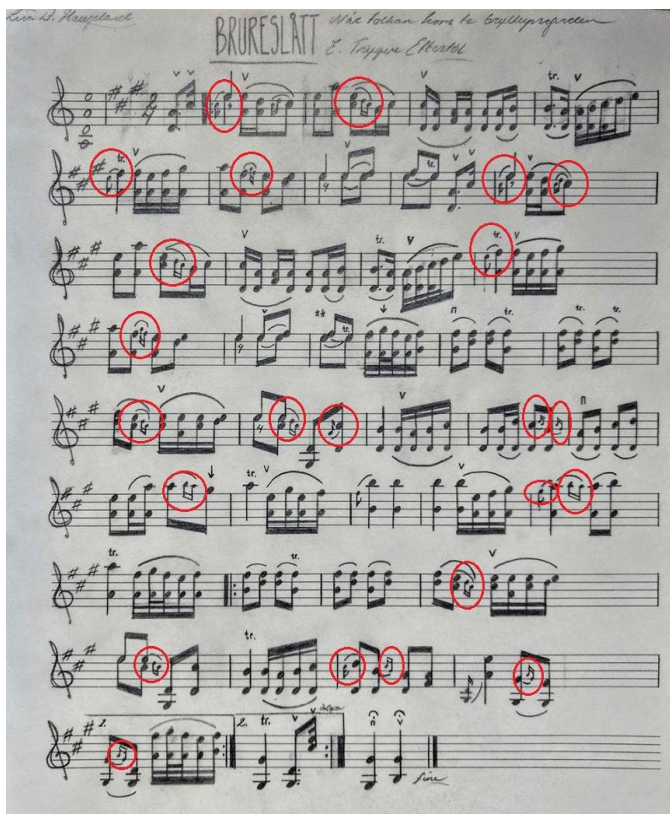
«Jeg vil også si at de langsomme forslagene ... er noe som sjelden høres hos andre»

(Informant 1). *Forslag* kan beskrives som en eller flere toner som setter an hovedtonen.

Vi skiller gjerne mellom korte- og lange forslag, eller forslag med flere toner. De korte forslagene utføres med raske noteverdier, mens de lange spilles saktere, og kan lettere forveksles med hovedtonen (Benestad, 2012, s. 90–91).

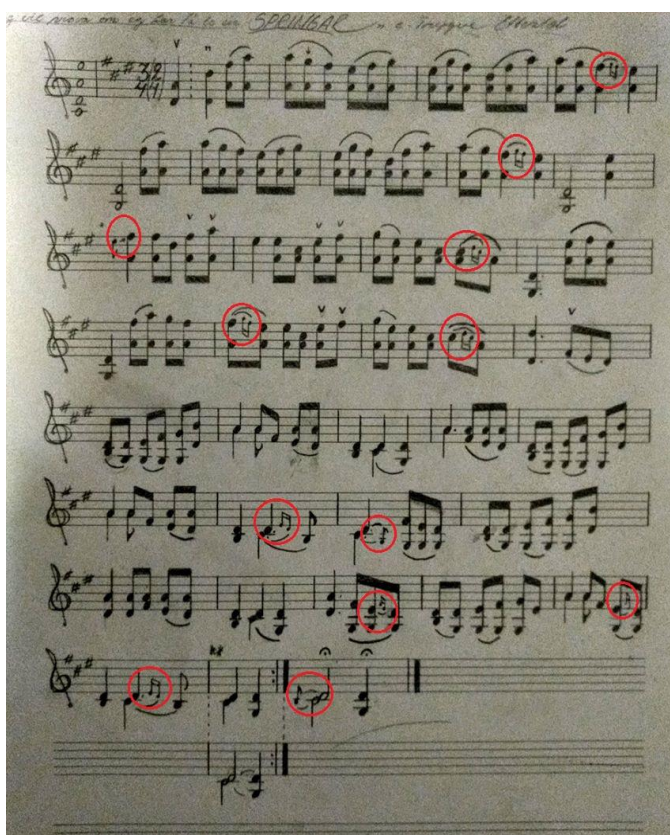
Forslagene i spillet til Trygve blir ikke nevnt av stort flere enn informant 1. Allikevel så synes jeg det er et viktig element i stilen hans. Vi finner mange av dem i slåttene hans, og da spesielt i sammenheng med korte noteverdier. Det kan virke som at der hvor det ikke er «plass» til en trille, bruker han forslagstoner i stedet, – for å få mest mulig ornamentikk på melodien. Dette, i tillegg til trillene, gjør melodien veldig «fyldig». Som informanten forteller, er det spesielle med disse forslagene at de er veldig langsomme. Det kan til tider gjøre det vanskelig å høre hva som er den egentlige melodien, og hva som er forslag, og jeg mener personlig at det gir et spennende preg på melodien.

Som informant 1 forteller, bruker Trygve langsomme forslag når han spiller. I de følgende transkripsjonseksempelene er ikke noteverdiene, altså lengden på forslagene, tatt hensyn til under transkribering. Enkelte steder er også forslagene notert etter hovedtonen. Dette skylder mangel på kunnskap om forslagstoner når transkripsjonene ble gjort.



Figur 37

Et godt eksempel på en slått med mye forslagstoner er denne bruerslått, som nevnt tidligere. Her ser vi at Trygve bruker mye forslag når han spiller. Han bruker både doble og enkle forslag, og noen steder kommer først ett forslag, etterfulgt av en trille på samme tone.



Figur 38

Et annet eksempel er denne springedansen her. Så vidt jeg vet, finnes det ikke noe navn på denne slått. I opptaket med denne slått begynner Trygve med å si dette før han starter å spille: «Eg vil prøva om eg kan få te ein springar». Jeg har derfor valgt å bruke dette utsagnet som tittel på slått, (Se repertoar-tabellen på side 29). Her bruker Trygve nesten bare doble forslag når han spiller.

5.5.4 Alderdommelig ornamentikk

«Det fyrste eg tenkjer er at slåttane berer preg av alderdom. Både tonalitet og spelemåte. ... det eg tenkte her var ... triller ...» (Informant 4). I spillet til Trygve er det mye bruk av ornamentikk. Han bruker både bordun, triller, forslag mm. i samme slåttan når han spiller. Finn Benestad (1929-2012) skriver her at ornamentikk var et av flere kjennetegn på eldre felespill på midten av 1800-tallet:

De eldste bevarte lydopptak av slåttemusikk på vanlig fele, som trolig kan fortelle om en spillestil fra midt på 1800-tallet, røper et sett av felles stiltrekk over store geografiske områder, som danner en ganske ensartet basis for gammel framføringsmåte:

- Mye bruk av bordun (melodiklingende streng ved siden av melodien)
- Svært tydelig markert danserytme
- Melodigang som er krydret med ornamentikk (småfigurer)
- Melodigang med tydelig variert tonalitet (svevende tonalitet).

(Benestad, Grinde, Herresthal, & Schäffer, 2000, s. 135–136)

«Unlike later practices, typical ornaments, such as trills and mordents, were often written out, not indicated by signs, in the early seventeenth century ...» (D. Boyden, 1965, s. 176). *Triller* blir særlig sett på som alderdommelig, slik informant 4 påpeker, og ut ifra det Boyden skriver, kan vi antyde at dette er et ornament som i hvert fall har vært i bruk på fele siden starten av 1600-tallet. Med tanke på at han skriver «unlike later practices», forteller dette også at det var enkelte ornamentter som var nyere enn trillene. Han forteller derimot ikke hvilke ornamentter det er snakk om.

5.5.5 Barokken og ornamentikken – og dens tilknytning til Norge

Barokktiden på 1600- og 1700- tallet regnes som en storhetstid for ornamentikk i musikken («Ornament (Music)», 2020). I boka: *Entire New and Compleat Tutor for the Violin* av John Preston (?-1798), som er utgitt i 1699, er det et helt avsnitt om ornamentikk og dens viktighet for musikken. Preston skriver:

Graces are notes added to those set in the tune, in order to make the melody smooth and pleasing to the ear, they may very properly be called the ornament or dress, as the music would be naked and bare without them ... (Bannister, 1699, s. 9).

«The amount of ornamentation in a piece of music can vary from quite extensive (it was often extensive in the Baroque period, from 1600 to 1750) to relatively little or even none» («Ornament (Music)», 2020). Som det står i dette sitatet, ble det brukt svært mye ornamentikk i musikken, spesielt fra 1600-1750-tallet. – Men kan ornamentikken fra barokken knyttes til ornamentikken i felespillet i Norge?

Det er noe usikkert når den moderne fiolinen kom til Norge, men det blir påstått at den kom til landet senere på 1600-tallet, og ble etter hvert svært populær i bygdeområdene rundt 1700: «The modern violin entered Norway during the later 1600s, and was enormously popular in rural areas by the 1700s» (Goertzen, 1997, s. 13–14). – Er dette tilfelle, var fiolinen i ferd med å utbre seg i landet under barokken, og som nevnt over, var barokken en storhetstid for ornamentikken innen musikk. Som sagt var det bruk av *mye* ornamentikk fra 1600-1750. Her er det vel hovedsakelig snakk om kunstmusikken, men om fiolinen ble introdusert i Norge og etter hvert for folk i bygdene, gir det grunn til å tro at noe av ornamentikken må ha nedfelt seg i den folkelige musikken også. Måten dette kan ha skjedd på, har trolig noe å gjøre med at forpaktere og stadsmusikanter, som senere på 1700-tallet, fikk råderett over større bygdeområder. Kort fortalt vil dette si at de var de eneste musikerne som fikk spille mot betaling, og hver musiker dekket store områder. Stadsmusikantene var gjerne utenlandske, klassisk-skolerte musikere mens forpakterne nok oftest var nordmenn, i alle fall de utover bygdene, og dette kunne også være musikere som i utgangspunktet var selvlærte bygdespillemenn. Disse så sitt snitt til å få forpakting og monopol i sitt distrikt. For noen av dem var det nok aktuelt å få opplæring slik at de kunne spille på «kondisjonert manér», som vil si opplæring i «klassisk» stil, for å kunne spille for overklasse og borgere av bedre stand. På denne måten blir den forpaktende bygdespillemannen et bindeledd mellom «felespill» og «fiolinspill», og slik kan ornamentikken fra det klassiske spillet ha nedfelt seg som en ny impuls i folkemusikken (Sevåg, 2006).

5.5.6 Nye impulser – igjen.

Ornamentikken som trolig nedfelte seg i folkemusikken på 1600-1700-tallet, kan i dag sies å være gammel på to måter; først med tanke på at den har, så langt det lar seg spore her, eksistert i folkemusikken i minst 300-400 år. Det andre er at ordet «gammelt» først får liv når man kan snakke om noe «nytt», og i siste halvdel av 1800-tallet kom det nye impulser som bidrog til endringer i musikken:

I andre halvdel av 1800-tallet var samværsformene- og hele bondesamfunnet- i kraftig endring. De stabiliserende elementene ble færre, og nye musikalske impulser bidrog til endringer i slåttemusikken, eller til at forutsetningene for denne musikken ble svekket. Dels skyldtes dette at skoling og klassiske idealer også mange steder i bygdenorge kanaliserte folkemusikken bort fra det tradisjonelle, dels at durspillet, dansemotene og nye samværsformer gjorde fela mindre sentral (Benestad et al., 2000, s. 137).

Som et resultat av disse nye impulsene, argumenterer Benestad et al. for at stilutviklingen for spill på vanlig fele, særlig innenfor runddans, gikk i denne retningen: «... – tydeligere vektlegging av melodiklang (mindre bordunbruk) – slåtter med større melodiomfang, også posisjonsspill – nye effekter med buen (strøkformer som krever moderne bue) – mindre bruk av ornamentikk – tilløp til bruk av vibrato» (Benestad et al., 2000, s. 137).

Kort oppsummert kan det se ut som om ornamentikken i felespillet kan spores tilbake til barokktiden på 1600-1700-tallet, da den hadde en storhetstid, og det ble brukt svært mye av den i musikken. *Triller* kan spores tilbake til starten av 1600-tallet, og blir av Boyden omtalt som eldre enn andre ornamentter. Det er noe usikkert når den moderne fiolinen kom til Norge, men mye tyder på at det skjedde i løpet av barokktiden en gang på 1600-tallet. Om dette stemmer, gir det mening å anta at det store ornamentikk-fokuset på denne tiden må ha nedfelt seg i den norske folkemusikken, og trolig ved hjelp av forpaktere med en fot innenfor både «fiolinspillet» og «felespillet». Ornamentikken som kom med fiolinen på 1600-tallet, blir på denne måten en «ny impuls» i den norske folkemusikken, hentet fra det «kondisjonerte», klassiske spillet. - Man kan i dag

se på denne ornamentikken som «gammel» på grunn av nyere impulser senere på 1800-tallet, som visket bort deler av den nå «gamle» ornamentikkbruken. Når det snakkes om ornamentikk i barokken, skal det sies at det ikke spesifiseres tydelig i disse kildene hvilke trekk det er snakk om, annet enn at det ble brukt svært «mye» ornamentikk. Det blir heller ikke nevnt noe om hvordan folkemusikken hørtes ut før fela ble introdusert i landet, og vi kan heller ikke være sikre på hvordan den tidlige folkemusikken har påvirket felespillet.

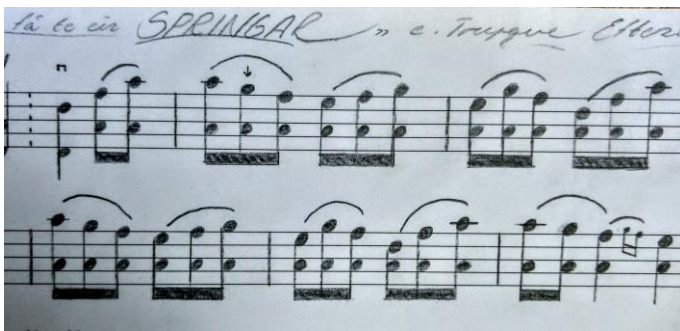
5.6 Flerstrengs-spill

I forhold til mange andre i Vest-Agder så er det mye bruk av dobbeltgrep. Han spiller nesten konsekvent på to strenger, og det gjør at han både har (overraskende mye) kvintparalleller (kvelertak) og unisoner (fjerdefinger mot løs streng). Han liker at den løse strengen bare henger med, uten at den får veldig mye makt – altså at den ikke påvirker melodien (Informant 1).

Det er få slåtter hvor Trygve spiller uten dobbeltgrep og bordunspill, og slik som informant 1 påpeker, spiller han nesten konsekvent på to strenger. – Enten det er bordunspill eller dobbeltgrep.

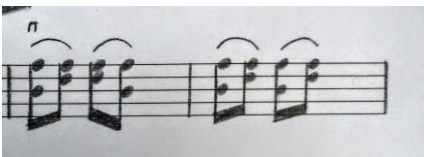
Bordunspill (...) utføres ved at en løs (åpen) streng – over under melodistrengen – strykes med. Med dobbeltgrep mener vi derimot kombinasjoner av grep som med fingersetninger forkorter begge strengene samtidig. Et gjennomført bordunspill gir flere dissonerende samklanger, men det er grunn til å anta at bordunmønsteret har vært blandet opp med en rekke dobbeltgrep – kombinasjoner, I det minste siden tidlig på 1800 – tallet. (Nyhus & Aksdal, 1993b, s. 86).

Slik Aksdal og Nyhus forklarer over, er *bordun* noe som klinger med melodien. På ei fele spiller man gjerne på to strenger slik at strengen, enten over eller under melodistrengen, klinger med, f.eks. slik Trygve gjør i denne springedansen her (figur 39). Her ser vi melodilinjen øverst og den løse A-strengen som klinger med under:

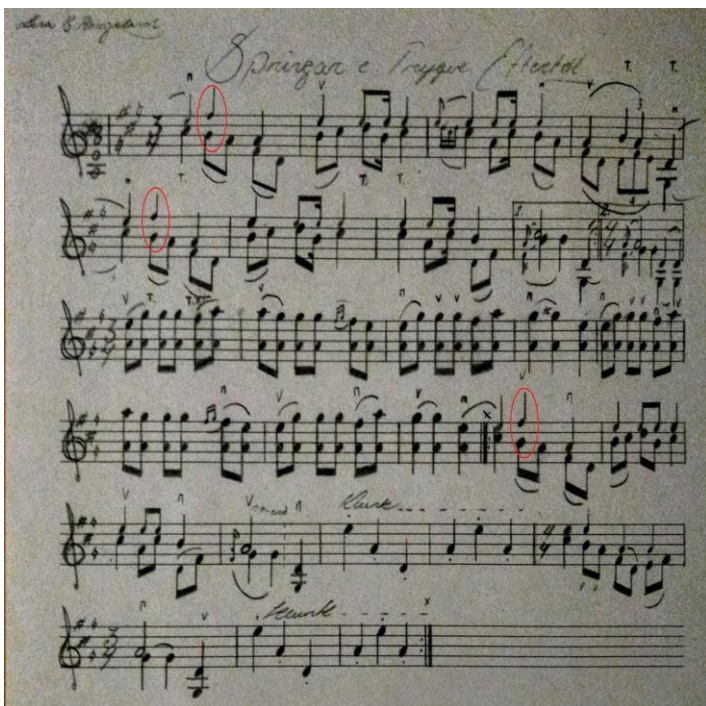


Figur 39

Dobbeltgrep kan også forklares som «ekstra» toner til melodien. Men til forskjell for at strengen klinger løst, forekommer dobbeltgrep når man også spiller på strengen som klinger med, slik som i dette utdraget fra bruerslått, som nevnt tidligere. Her ligger melodilinjens nederst, mens linjen over blir spilt med førstefingeren. Han holder da altså førstestefingeren på strengen hele tiden, mens melodien veksler mellom første og tredje finger. Dette er også et eksempel på det informant 1 mener med kvintparalleller eller «kvelertak», som er et kjent begrep i folkemusikken. Det vil si at Trygve setter, i dette tilfellet, pekefingeren på to strenger samtidig, slik at toneavstanden mellom de to strengene blir en kvint.



Figur 40



Figur 41

Slike «kvelertak» finner vi eksempler på i denne springedansen her. Denne springedansen er kun en av to slåtter på repertoaret til Trygve hvor han bruker trollstilt fele (A-E-A-C#). Navnet på slåttens er ukjent. I tillegg til kvelertak, er det også mye bruk av bordunspill.

5.6.1 Hvor gammelt er bordunspillet?

«Bordunspill er etter hva man vet, den eldste formen for tostemt slåttespill ...» (Nyhus & Aksdal, 1993b, s. 86). Aksdal og Nyhus påstår her at bordunspillet er den eldste formen for tostemt slåttespill vi har, men hvor gammelt er det egentlig?

I artikkelen «Hardingfele-Fele» (Sæta, 2005), argumenterer Olav Sæta (1946-) for at bordunspillet på vanlig fele var et av flere elementer som representerte en eldre, mer tradisjonell bruk av fela, slik også Benestad argumenterer for, (se s. 62):

«Løsstrengsklang (vekselbordunen) er mye brukt for å gi de rette klanglig-tonale rammene for musikken. Ved rytmisk bogebruk gir den ekstra markering av dansetakt» (Sæta, 2005, s. 109). Sæta mener videre at denne eldre måten å spille på holdt stand helt frem mot starten av 1800-tallet. Her skjedde det nemlig en utvikling, som jeg allerede har snakket om tidligere (se S. 64), både for den vanlige fela og for hardingfela, hvor en brytning mellom eldre og ny bruk av fela fant sted: «I feleområdene gikk utviklinga dels i en annen retning. Rett nok må de første tiårene av 1800-tallet ha vært preget av bred tradisjonell bruk av fela ...» (Sæta, 2005, s. 114).

Reidar Sevåg argumenterer for at før denne utviklingen fant sted, representerte fiolinen og hardingfela en felles spillestil, men at denne utviklingen skapte en større kontrast mellom disse instrumentene, hvor bordunspillet på vanlig fele mange steder ble mer erstattet av enkeltstrengs-spill (Sevåg 2006). Dette gjorde en kontrast mellom den vanlige fela og hardingfela, da hardingfela fortsatt var svært preget av bordunspill.

I likhet med ornamentikkbruken, blir bordunspillet antatt å være en del av en eldre spillemåte som holdt stand frem til de første tiårene av 1800-tallet. – Men fra når?

5.6.2 Bordunspill fra middelalderen?

Fiolinen er den mest utbredte representanten for den nye familien av strykeinstrumenter som ble utviklet i Italia på slutten av 1500-tallet. Utgangspunktet var eldre instrumenttyper som rebec, gige og lire. Fiolinen tok antagelig opp i seg trekk fra flere av sine forgjengere («Norges musikkhistorie. 1», 2001, s. 164).

Arvid O. Vollsnes (1945-) argumenterer i sitatet over for at den moderne fiolinen fikk utgangspunktet sitt fra eldre instrumenttyper, og må ha fått noen av trekkene sine fra disse instrumentene. I sin masteroppgave *Med Piber og Basuner, Skalmeye og Fiol* (Aksdal, 1982), forteller Aksdal om eldre strykeinstrumenter fra middelalderen:

Fidla er sannsynligvis synonymt med den europeiske fidel, et flatbunnet instrument med rett sarg, fra 1500 innsvinget, med 3-5 strenger, hvorav 1-2 bordunstrenger. Gigja er mer problematisk, men betegner trolig middelalderens rebek, med hevet bunn, halvpære – eller klubbeformet korpus uten avsatt hals og 2-3 strenger, hvorav 1-2 bordunstrenger. ... Fiolinfamilien utviklet seg trolig fra middelalderens fidel mot slutten av 1400-tallet (Aksdal, 1982, s. 40,45).

Både Vollsnes og Aksdal argumenterer for at den moderne fiolinen, slik vi kjenner den i dag, trolig er en videreutvikling fra eldre strykeinstrumenter fra middelalderen. Det interessante her er at flere av disse strykeinstrumentene var utstyrt med strenger som skulle fungere som bordunstrenger. Dette tyder på at bordunspillet ble benyttet på eldre typer strykeinstrumenter langt tilbake i tid, med det forbeholdet at vi vet lite om spillestil og hvordan musikken egentlig hørtes ut på denne tiden. Som Vollsnes argumenterer for, har flere trekk ved de eldre strykeinstrumentene blitt tatt med videre til fiolinen. - Spørsmålet her blir; er bordunspillet ført videre fra middelalderens instrumenter til fiolinen? Denne tanken presenteres også av Reidar Sevåg: «Er det noen mulighet for at det i vår folkemusikk går en stryketradisjon tilbake til middelalderens fidla og gigja?» (Sevåg, 2006). Sevåg konkluderer dette spørsmålet slik:

Det er neppe noen dristighet å anta at 1500-tallets biederfidlere fortsatte middelalderens bordunspill i dansemusikken, heller ikke at felespillere på et lignende sosialt nivå førte det videre etter 1600. Dette behøver ikke stå i strid med tanken om at instrumentskiftet fant sted innenfor denne perioden, for violinen har visstnok overalt vist en merkelig evne til å dekke hele det sosiale spektrum fra kongens sal til den simple kneipe når det gjaldt dansemusikk ... (Sevåg, 2006).

Aksdal argumenterer for at de eldre strykeinstrumentene også var i bruk i Norge:

I Norge er strykeinstrumenter omtalt flere ganger i 1500-årenes litterære kilder: Bergen 1520 («Fidlere»), Bergen 1564 («feylere»), Bergen 1571 («fedle»), Bergen 1572 («gigler») (...) Det er neppe fiolinen som skjuler seg bak disse navnene, da denne trolig ikke kom til Norden før mot midten av 1600-tallet (Aksdal, 1982, s. 41).

Kort oppsummert kan bordunspillet, i likhet med ornamentikken, sies å tilhøre en eldre, «mer tradisjonell» måte å spille fele på, og som ble brukt frem til starten av 1800-tallet. På denne tiden kom det nye impulser som gjorde at felespillet bl.a. gikk mer over til enkeltstrengs-spill framfor bordunspill. Tidligere strykeinstrumenter fra middelalderen blir sagt å være forløpere til den moderne fiolinen. Det blir påstått at flere elementer fra disse eldre instrumentene ble ført videre til fiolinen. Flere av disse eldre instrumentene var også utstyrt med strenger som skulle fungere som bordunstrenger i tillegg til melodistrengene. Utfra det Sevåg og Vollsnes argumenterer for, er det grunn til å tro at bordunspillet førtes videre til fiolinen fra disse eldre strykeinstrumentene. Det finnes også flere belegg for at det fantes slike strykeinstrumenter i Norge før den moderne fiolinen, og det gir derfor grunn til å tro at bordunspillet har holdt seg i landet helt siden middelalderen. Det skal likevel sies at vi vet lite om spillestil på de eldre instrumentene, og så langt jeg vet finnes det ingen kilder som bekrefter sikkert at bordunspillet ble videreført fra eldre instrumenter til fiolinen. Det blir allikevel antatt av flere at det har skjedd på denne måten.

6 Hvorfor er «det gamle» så viktig for oss?

Det at noe er «gammelt» i dag blir ansett av mange folkemusikere for å være veldig verdifullt. Dette bekrefter Jan-Petter Blom (1927-) i *Fanitullen* der han diskuterer definisjonsproblematikk:

Det som skal forvaltes, stimuleres og kontrolleres, alt det som er gjenstand for dyrking gjennom organisatoriske tiltak, er musikk som er tilskrevet en særskilt verdi i kraft av å være tradisjon. (...) På denne bakgrunn er det lett å forklare hvorfor spørsmålet om alder, traderingslinjer og kontinuitet er sentrale spørsmål for folkemusikkutøvere (Blom, 1993, s. 14).

Det vi kan lese ut i fra hva Blom skriver, er at musikken får verdi i kraft av å være gammel, i den forstand at tradisjon kan forstås som noe «gammelt» ved at den stadig videreføres fra eldre utøvere til yngre utøvere og på den måten skaper kontinuitet (Rolf, 1991, s. 129). Denne kontinuiteten, som knytter nåtid til fortid, ble i 1954 vedtatt av «The International Folk Music Council» som ett av tre vesentlige punkter for å i det hele tatt kunne definere hva folkemusikk er (Blom, 1993, s. 9).

Men hvorfor er dette «gamle», «tradisjonelle» så viktig for oss?

Jeg spurte to venninner av meg om hvorfor de trodde «det gamle» var så viktig. Da fikk jeg til svar: «Fordi det minner oss om hvem vi er». «Det sier noe om hvem vi er og hvor vi kommer fra». Det skaper «identitet og oppleves trygt». – Jeg stilte spørsmålet på generelt grunnlag, og ikke med tanke på musikk. Jeg tror allikevel det kan ha samme betydning for folkemusikken, spesielt med tanke på *identitet*.

På 1800-tallet hadde Norge en sterk trang til å «finne seg selv» og en felles identitet som var nært knyttet til naturen: «Den materielle moderniseringen av samfunnet gjennom hurtig industri- og byvekst, medførte omveltninger i folks livsvilkår og skapte rotløshet, fremmedgjøring ...» (Blom, 1993, s. 8).

Denne hurtige forandringen og framvekst av det industrielle, førte med seg ideen om å gjenopprette harmonien mellom menneske og natur. Fjellbonden og bygdekulturen ble særlig sett på som «ekte» og «opprinnelig», fordi de levde så tett på naturen i forhold til det moderne industrisamfunnet. Dette førte med seg en økende interesse for blant annet musikken på bygdene, og det som var av størst interesse var «det eldste» bondekulturen hadde å by på:

På jakten etter levninger fra den nasjonale gullalder, var det naturlig at nasjonalromantikeren blinket ut bondekulturens mest særpregede og alderdommelige manifestasjoner som kollektive representasjoner for folkets, det vil si den etniske gruppens og nasjonens historiske og åndelige enhet og fellesskap (Blom, 1993, s. 8).

Dette kan tolkes som at «det gamle» i bondekulturen ble viktig fordi det var det som lå lengst unna den nye industri-kulturen som vokste så raskt. At noe er gammelt vil også si at det er noe som ligger nærme noe som er «opprinnelig». Jo eldre noe er, jo mindre er det påvirket av nye impulser. Når man da på denne tiden skulle finne «det norske», gir det mening å hente fram det eldste materialet på bygdene. Denne forestillingen om at «gammelt er bra» lever fortsatt i dagens folkemusikkmiljø. I «Meir høgtid enn juleftan» (Omholt, 2018), skriver Per Åsmund Omholt (1963-) dette: «Tradisjonisme – i betydningen at noe tillegges særlig verdi i kraft av å representere gammel tradisjon – er en fundamental verdi i folkemusikksjangeren» (Omholt, 2018, s. 12).

Jeg vil tørre å påstå at «det gamle» er viktig for oss i dag, slik det også var under den industrielle utviklingen på 1800-tallet. - Men i dag kanskje av litt andre årsaker. I dagens samfunn har vi tilgang til uendelige ressurser som truer «rotfestet» vårt. Igjennom nettsider som youtube, soundcloud og spotify mm. kan vi høre på musikk fra hele verden. Youtube er proppfull av videoer hvor mennesker lærer oss å spille forskjellig musikk og forskjellige instrumenter. Vi reiser til Storbritannia med fly på knappe to timer. Vi kan gå på konserter og høre musikere spille tradisjonsmusikk fra Afrika. – Poenget her er at vi blir eksponert for så mye forskjellig musikk som er med og påvirker oss, og hvordan vi selv spiller musikken vår. – Er det da rart at vi tviholder på det som er

«gammelt» og «rent» i forhold til vår oppfatning av hva den norske folkemusikken skal være?

En annen side av saken er at folkemusikk er i en evolusjonsprosess hvor vi kan tenke oss at det beste føres videre til neste generasjon musikere. Gammel tradisjon som har overlevd fram til nå vil på den måten ha i seg noen gode kvaliteter rett og slett fordi musikere har valgt ut noe som de velger å føre videre.

Kort oppsummert er «det gamle» viktig i en folkemusikksammenheng, og dette er det flere grunner til. Historisk sett var det «ekte» og «opprinnelige» viktig når man skulle bygge opp en norsk nasjonalkultur på 1800- og 1900-tallet. I dag blir «det gamle» viktig for å skille ut hva som er «det norske» generelt, og norsk folkemusikk spesielt, i et multikulturelt «kaos» der vi stadig bombarderes med inntrykk fra hele verden. «Det gamle» kan også ses på som verdifullt på den måten at det viderefører gode kvaliteter gjennom en slags evolusjonsprosess, der spillemenn aktivt er med i seleksjonsprosessen på hva som går videre.

7 Oppsummering, videre arbeid og sluttord

Gjennom dette prosjektet har jeg oppnådd en større forståelse rundt stilen til Trygve Eftestøl. Å jobbe med transkribering av musikken har vist seg svært nyttig for å legge merke til mindre detaljer man ellers ikke ville gjort om man kun lærer på øret. I likhet med transkriberingen, har også informantene gjort meg obs på elementer i musikken som jeg tidligere ikke ville sett på som like viktig som det jeg gjør nå. Det rytmiske i spillet til Trygve og hvordan det kan knyttes til bueteknikken, er et eksempel på dette. Informantene er stort sett enige om hva som er viktige stiltrekk hos Trygve, og det bekrefter at dette er synlige stiltrekk som skaper særegenhet - nettopp fordi det er mange som peker på det samme. Det er imidlertid vanskelig å definere en stil fordi man alltid vil finne elementer som går igjen i flere andre stiler. Dette gjør at man ikke kan sette klare rammer rundt en bestemt stil. Det man derimot kan gjøre er å se på sammensettingen av de elementene som utpeker seg i en stil, og hvordan lydbildet blir ut ifra dette. Like interessant er det da å se hvordan lydbildet blir dersom man utelater noen av disse karakteristiske elementene. Dette har jeg erfart gjennom et kurs for kulturskoleelever. Jeg lærte bort to slåtter etter Trygve Eftestøl som de fikk på noter. Jeg transkriberte dem uten å ta hensyn til annet enn det jeg oppfattet som melodilinja. Noter har også den begrensningen at de kun viser toner ut ifra et diatonisk system, hvor «skeive» toner ikke lar seg notere. Kulturskoleelevene var alle klassisk skolerte og hadde liten kjennskap til musikken etter Trygve fra før. Resultatet ble, for meg som kjenner musikken, nesten ugjenkjennelig fordi den var strippet for omtrent alt av stilelementer som «skeive toner», bordunspill, karakteristiske rytmiske trekk og triller. Dette gjorde meg oppmerksom på at det er andre ting enn bare melodilinja som er viktig å formidle i en opplæringsammenheng for å videreføre stilen til Trygve. Jeg ønsker derfor i oppsummeringen her å trekke fram det jeg anser som essensielle elementer for å definere hva som er «Trygve Eftestøl-stilen».

7.1 Hva er «Trygve Eftestøl-stil»?

Jeg vil si at stilen til Trygve er fyldig i den forstand at det skjer så mye i musikken. Slåttene er proppfulle av ornamenter, og det er sjeldent at vi hører ei «naken» tone i musikken til Trygve. Han spiller nesten konstant på to strenger, og i tillegg til en intonering - som for mange nesten kan høres «eksotisk» ut - gjør dette at de «enkle» melodiene og de korte slåttene høres veldig avanserte ut.

I sin helhet kan stilen til Trygve sies å være resultat av en eldre fremføringspraksis enn det som har blitt mest «vanlig» i dag. En fremføringspraksis som tydelig peker i retningen dansespill. Benestad et al. oppsummerer ganske godt «en slik eldre spillestil», og alle disse elementene er å finne hos Trygve:

- *«Mye bruk av bordun (melodiklingende streng ved siden av melodien)*
- *Svært tydelig markert danserytme*
- *Melodigang som er krydret med ornamentikk (småfigurer)*
- *Melodigang med tydelig variert tonalitet (svevende tonalitet)»*

(Benestad et al., 2000, s. 135–136).

Spørsmål rundt «det gamle» i folkemusikken har også vært en stor del av dette prosjektet, og det at noe er gammelt blir ansett av mange for å være svært verdifullt. Det er flere grunner til dette. Historisk sett var det gamle viktig for å finne det mest «særnorske» i bondekulturen, under byggingen av en norsk nasjonalkultur. «Det gamle» i folkemusikken blir på lignende måte også viktig i dag for å kunne skille ut de mange «unorske» impulsene vi har tilgang til. Folkemusikken er i en stadig evolusjonsprosess, og «det gamle» blir også verdifullt på den måten at det består av elementer som spillemenn har valgt å føre videre, framfor andre elementer med «dårligere kvalitet». Både hos informantene, i det levende folkemusikkmiljøet og i litteratur jeg har lest, er det mye snakk om hva som er gamle stiltrekk i musikken. Det har derimot blitt stilt få spørsmål om hvor gammelt det er, hvor det kommer fra og hvorfor det er så lite brukt i dag. Nedenfor har jeg oppsummert de karakteristiske stiltrekkene hos Trygve og samtidig forsøkt å svare på slike spørsmål.

7.1.1 Rytme og bueteknikk

En stor del av «sjela» i musikken, ligger i det rytmiske. Spillet er luftig, lett og har en tydelig pulsmarkering som gjør musikken god å danse til. Personlig mener jeg dette henger nøye sammen med hvordan Trygve bruker buen når han spiller. Han holder et lett grep med kun et par fingre, et stykke ut på buestokken. Buen ligger derfor friere på strengen, og siden han holder så langt opp på

stokken, betyr dette at han kun bruker den letteste delen av buen. Strøkene blir også kortere av den grunn. Denne måten å bruke buen på gir grunn til å tro at bueteknikken er et resultat av den eldre kortbuen.

Mye tyder på at det rytmiske spillet - i tråd med kortbuen - i hvert fall kan spores tilbake til 1500-tallet, og er trolig eldre enn dette også, med tanke på eldre strykeinstrumenter og deres tilhørende kortbuer. På 1500-tallet var fiolinen stort sett brukt til dansespill og Boyden beskriver spillet som luftig og lett, med godt markert danserytme. På denne tiden var også buene kortere, og hadde vesentlig betydning for den rytmiske stilen. Den rytmiske spillestilen passer ypperlig til dansespill, men gjør samtidig at melodien ikke kommer like tydelig fram, til forskjell fra en teknikk med lange strøk som gir et mer melodisk spill. Dette kan være en av grunnene til at det er få som bruker denne rytmiske stilen i dag, da folk ofte ønsker et mer melodisk spill. Den moderne langbuen førte også med seg andre spilleteknikker som må ha «visket ut» eldre teknikker knyttet til kortbuen. I dag brukes folkemusikken i en konsertsammenheng i mye større grad enn før, og det melodiske spiller derfor en større rolle enn det rytmiske. Musikkens mål blir dermed ikke å skape god dansetakt, men et melodisk spill til et lyttende publikum.

7.1.2 Tonalitet

Tonaliteten hos Trygve skiller seg fra det diatoniske systemet, som det aller meste av musikken vår (klassisk, jazz, pop mm.) bygger på, og blir av den grunn beskrevet som «skeiv tonalitet». Melodyne- analysene viser at Trygve for det meste intonerer med lav andre finger, og høy tredje finger i slåttene sine. Dette er intoneringer som gjentas i musikken, og tyder på et bevisst tonevalg. En diatonisk måte å intonere på bygger på et klart system med hele- og halve tonetrinn. Det er derimot vanskelig å finne et system i «den skeive tonaliteten». Det eneste vi kan si med sikkerhet er at den består av intoneringer vi ikke finner i det diatoniske systemet. Den «skeive» tonaliteten blir også beskrevet som «gammel tonalitet». Det er fordi denne måten å intonere på kommer fra en eldre tonalitetspraksis, og ut ifra hva Sevåg argumenterer for, kan tiden før 1850 regnes som «den eldre tonalitetens tid». Etter 1850 var moderniseringsprosessen med det diatoniske systemet i full sving. Salmodikonet er et eksempel på et instrument som skulle lære folk å intonere «rent». Den diatoniske intoneringspraksisen har gradvis overtatt for den gamle tonaliteten, men helt utdødd er den ikke. Opptakene med Trygve bekrefter dette.

7.1.3 Ornametikk

Trygve bruker mye ornamentikk når han spiller, og det han bruker mest av er mange, raske triller. Et karakteristisk trekk ved trillene hans er at han triller mye med lillefingeren. Jeg synes dette skiller seg fra hvordan andre felespillere triller, fordi de fleste jeg har hørt triller med pekefingeren. Trygve manglet det første leddet i pekefingeren sin på venstre hånda, og det er sannsynligvis derfor han triller med fjerde fingeren. Denne måten å trille på krydrer uansett lydbildet på en litt annen måte enn om han skulle trille med første fingeren. Det er også bruk av forslagstoner, og det spesielle med disse er at de er ganske «treige». Det gjør det vanskelig å skille melodi og forslagstoner fra hverandre. På den andre siden smykker det melodien på en måte som gjør at det nærmest kan høres ut som små variasjoner i melodilinjen i stedet for «pynt» på enkelte av tonene. Som nevnt tidligere, er det sjeldent vi finner ei «naken» tone i slåttene til Trygve. Selv på de korte tonene, hvor det egentlig ikke er plass til triller, kan det virke som at han fyller på med forslagstoner. Et noe mindre brukt, men veldig artig ornament hos Trygve, er glissando. Personlig får jeg en «groovy» følelse av å høre ham bruke denne effekten i opptakene, og det liker jeg veldig godt. Dette er en effekt han spesielt bruker i slåtten «Åkrogjen».

Spesielt trillen blir antatt å være «gammel», og ut ifra hva Boyden sier, kan dette ornamentet minst spores tilbake til tidlig 1600-tall. Han påpeker også at trillene er eldre enn andre ornamentter, men uten at han spesifiserer hvilke. Barokktiden regnes som en storhetstid for ornamentikkbruk i musikken, og i perioden fra 1600-1750 var det populært med «masse» ornamentikk. – Noe som også speiler seg i musikken til Trygve. Det er grunn til å tro at ornamentikken har nedfelt seg i folkemusikken i Norge i sammenheng med at fiolinen trolig kom til landet på 1600-tallet, og ble svært populær i bygdeområder på 1700-tallet. Stadsmusikanter, med en fot innenfor både «fiolinspill» og «felespill», har trolig vært en viktig bro mellom disse to «sjangrene», og på den måten overført fiolinens ornamentikkbruk til felespillet. Nye impulser senere på 1800-tallet medførte endringer i felespillet, deriblant mindre bruk av ornamentikk innen runddansmusikk på vanlig fele. Dette står i kontrast til Trygve, da han bruker mye ornamentikk og bordunspill i både bygdedans- og runddansmusikken. Derfor kan man anta at Trygve har videreført «den gamle stilen».

7.1.4 Flerstrengspill

Trygve bruker mye bordun og dobbeltgrep når han spiller, og sammen med ornamentikken gir det melodiene mye fylde. Personlig synes jeg det i tillegg får de ellers «enkle» melodiene til å høres ganske omfangsrike og avanserte ut.

Bordunspillet blir ansett for å være den eldste formen for tostemt slåttespill i landet. I Norge kan bordunspillet sies å være en del av et «eldre» felespill som holdt stand frem mot de første tiårene av 1800-tallet. Det skulle da komme nyere impulser som resulterte i mindre bordunspill på den vanlige fela, noe som utgjorde en kontrast til hardingfela, som fortsatt er preget av mye bordunspill. Flere kilder argumenterer for at bordunspillet har rot i eldre strykeinstrumenter fra middelalderen, som fidla og rebec. Det argumenteres også for at fiolinen er en videreutvikling av slike instrumenter. Disse instrumentene skal også ha vært i bruk i Norge før den moderne fiolinen kom hit på 1600-tallet. På denne måten har trolig bordunspillet blitt overført fra de gamle instrumentene til fiolinen, og har siden blitt brukt helt fram mot vår tid. – Men som sagt i noe mindre grad nå enn tidligere.

7.2 Videre arbeid

Denne oppgaven kunne tatt flere forskjellige vinklinger. Det jeg ikke har gjort i dette prosjektet, er å sammenligne spillestilen til Trygve med andre spillemenn. Å gjøre en slik sammenligning mellom Trygve og andre spillemenn fra Vest-Agder, ser jeg for meg kan bli et spennende prosjekt senere. Egeland argumenterer for at Vest-Agder representerer noe av den eldste folkemusikken i landet (Bakka et al., 1990, s. 229).

Sandvik snakker også om «Gammelt Vest-Agder-spill» (Sandvik, 1925, s. 155).

En av informantene har en interessant kommentar i tråd med eldre spill i fylket: «Spelet til Trygve skil seg nok ikkje særleg frå det eldre spelet på bygdene i indre Agder ...» (Informant 4). For videre forskning vil det være interessant å se om de gamle elementene i stilen til Trygve er stiltrekk som også finnes hos andre spillemenn i fylket. Hva er det som utgjør «gammelt Vest-Agder-spill», og hvilke fellestrekk og ulikheter finner vi hos de eldre spillemennene i fylket?

I tråd med sammenligning av spillemenn og mulige likhetstrekk, fører dette meg videre til et spørsmål jeg har stilt meg i løpet av denne oppgaven: Kan Trygve ha fått noe av spillestilen sin fra andre musikere enn de han lærte av i familien sin, og i så fall hvem? Det er en kjent sak at Trygve hadde faren sin som lærer og må ha fått store deler av stilen sin der fra. Det blir også påstått at han holdt seg for seg selv med fela og drev med lite slåttestilveksling: «Kanskje det berer preg av at Trygve ikkje har drive med slåttestilveksling, og kanskje vore ein slags einstøing med fela på Risnes?» (Informant 4).

Helt «einstøing» kan han ikke ha vært, og dette sitatet her setter spørsmål til om Trygve kan ha drevet med slåttestilveksling likevel: «Trygve Eftestøl var leder for et musikklag med unge deltakere. Musikklaget ble mye brukt på møter, på stevner og på syttendemai» (Alsvik & Alsvik, 1993, s. 513).

Det at Trygve var leder for ei slik musikkgruppe betyr samspill med andre musikere, og det er mulig at dette kan ha hatt påvirkning på stilen hans.

I artikkelen «Fanten og Fenta-Slåttestiltradisjonar med tilknytning til de reisende, sett fra et Agderperspektiv» av Ånon Egeland, skriver han blant annet om stilistiske særtrekk for tidligere tiders reisende spelemenn. Flere av disse trekkene finner vi igjen i stilen til Trygve: variable tonetrinn (skeiv tonalitet), tostemmig spill/bordunspill og pulsmarkering med buen. Egeland skriver også at dette er trekk som ikke bare forekommer i de eldre slåttestiltypene som gangar og springar, men også i den yngre musikken, som vals, reinlender og masurka: «Det interessante her er at de ikke bare opptrer sammen med de eldre slåttestiltypene, men også sammen med de yngre, som f.eks. vals» (Å. Egeland, 1999, s. 66). Dette er også tilfelle i repertoaret til Trygve. «Fantesleng» er betegnelsen Egeland bruker om slåttestil med nevnte stiltrekk. Trygve har også slåttestil på repertoaret sitt som blir påstått å være etter omreisende spillemenn. Reinlenderen «Griffenfelt» er et slik eksempel. – Kan det være at Trygve har fått noe av stilen sin fra omreisende musikere også?

Med tanke på påstanden om at stilen til Trygve ikke skiller seg særlig fra andre eldre spillemenn i fylket og at han kanskje ikke var så «einstøing» som noen påstår, er det mye som peker på slåttestilveksling med andre spillemenn. Det ligger også i «reisende spillemenn» at dette var spillemenn som reiste mye rundt og kan ha «smittet» andre med slåttestil og stiltrekk, og at dette kan være grunnen til påstanden om at Trygve ikke

skilte seg særlig fra andre spillemenn i fylket. På grunnlag av dette ser jeg for meg at det kan bli interessant å gjøre en sammenlikning mellom spillemenn i Vest-Agder.

7.3 Sluttord

Gjennom dette arbeidet har jeg lært utrolig masse. Kanskje mest av alt at man aldri blir «utlært» når det gjelder å studere spillestil. Det er alltid noe nytt å lære. For min del har en av de største oppdagelsene vært å bli klar over hvordan flere av de ulike elementene i stilen til Trygve virker sammen på en funksjonell måte, i tillegg til å bare høres «tøft» ut. For eksempel det at bueteknikk og buetype har stor betydning for at det rytmiske spillet blir slik det blir. Historisk sett viser det seg også at bordunspillet (blant annet) hadde den funksjonen å forsterke danserytmen. Jeg har også blitt klar over elementer i stilen til Trygve som jeg tidligere ikke ville sett på som særlig viktige, hadde det ikke vært for informantene. Forslagstoner og det rytmiske spillet er eksempler på dette. Det å inkludere andre i en slik «stil-tolkning» har derfor absolutt gjort at jeg har oppnådd en større forståelse rundt musikken til Trygve.

Dette arbeidet har vært til stor inspirasjon for meg, og jeg tror fortsatt der er mer å lære både om Trygve, stilen hans og «det gamle» spillet. Jeg vil i hvert fall ikke si meg ferdig utlært. Jeg håper også at dette prosjektet har vært til inspirasjon for lesere som ønsker å fiske fram «gammelt spill» generelt, og i Vest-Agder spesielt, hvor folkemusikken kanskje ikke står like sterkt som andre steder i landet.

Referanser/litteraturliste

- Aksdal, B. (1982). Med Piber og Basuner, Skalmeye og Fiol: Musikkinstrumenter i Norge ca. 1600-1800. I *Musikk*. Trondheim: Tapir.
- Alsvik, M. K., & Alsvik, J. (1993). Kvinesdal-bilder: Fotoglimt fra gamle Feda, Kvinesdal og Fjotland. 2. I *Kvinesdal-bilder*. Hafrsfjord: Hafrsfjord forlag, cop. 1993.
- Bakka, E. (1990). *Dansetradisjonar frå Vest-Agder*. Flekkefjord: Vest-Agder ungdomslag Rådet for folkemusikk og folkedans.
- Bakka, E., Egeland, Å., Vårdal, D., Seland, B., Vest-Agder ungdomslag, & Rådet for folkemusikk og folkedans. (1990). *Dansetradisjonar frå Vest-Agder*. Hentet fra https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2015062508077
- Bannister, J. (1699). *The Compleat tutor to the violin containing very plain & easy directions for young beginners with variety of the newest tunes, particularly those performed at the Ball at St. James on the king's birthday last, all the newest French-dances and minuets now used at the dancing schools, severall new ayres perform'd at both the theatres, and flourishes in every key / by Mr. John Bannister ; to which are added six country-dances never before published ; the whole fairly engraven on copper plates*. Hentet fra <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP253020-PMLP410004-entirenewcomplea00gemi.pdf>
- Benestad, F. (2012). *Musikklære* (4. utg.). Universitetsforlaget.
- Benestad, F., Grinde, N., Herresthal, H., & Schäffer, A. (2000). Norges musikkhistorie. 2: 1814-1870 : den nasjonale tone. I A. O. Vollsnes (Red.), *Norges musikkhistorie*. Oslo: Aschehoug, 1999-2001.

- Berge, R., Myhren, M., Groven, E., & Fjalestad, O. (1972). Myllarguten ; Haavard Gibøen. I *Musikk*. Oslo: Noregs boklag.
- Bjerkestrand, N. E., & Nesheim, E. (1986). *Grunnbok i musikk lære*. Oslo: Norsk musikkforlag.
- Blom, J.-P. (1993). Hva er folkemusikk? I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 7–14). Oslo: Universitetsforlaget.
- D. Boyden, D. (1965). *The history of violin playing—From its origins to 1761—And its relationship to the violin and violin music*. Oxford University Press.
- Egeland, R. (2013). *Trygve Eftestøl—Ei oversikt*. Høgskulen i Telemark, institutt for folkekultur.
- Egeland, Å. (1999). Fanten og Fenta—Slåttetradisjoner med tilknytning til de reisende, sett fra et Agderperspektiv. *Norsk Folkemusikklag*, (13), 63–70.
- Fjotlandsrosa. (u.å.). Hentet 14. mars 2020, fra <http://fjotlandsrosa.no/>
- Furholt, R. (2016). *Folkesong i Vest-Agder* (R. Furholt, Red.). Kristiansand: Vest-Agder Fylkeskommune.
- Glissando. (2018). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <http://snl.no/glissando>
- Goertzen, C. (1997). *Fiddling for Norway—Revival and identity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haugeland, B., Lisa. (2018). *Springedans fra Fjotland - Udelt musikk til tredelt dans eller tredelt musikk til tredelt dans?* (Bachelor). Universitetet i Sør-Øst Norge, Rauland, Vinje.
- Johansson, M. (u.å.). *Nordisk folkemusik som stilkonsept*. 32.
- Kvifte, T. (2000). *Musikkteori for folkemusikk—En innføring*. Norsk musikkforlag A/S.
- Kvifte, T. (2012). «Svevende intervaller»—Og svevende begrep.
- Meyer, L. B. (1996). *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. University of Chicago Press.

- Norges musikkhistorie. 1: Tiden før 1814 : lurklang og kirkesang. (2001). I A. O. Vollsnes (Red.), *Norges musikkhistorie*. Oslo: Oslo : Aschehoug, 1999-2001.
- Nyhus, S. (1993a). Tonale trekk og felestiller. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 193–199). Oslo: Universitetsforlaget.
- Nyhus, S. (1993b). Utøvere og tradisjonslinjer på vanlig fele. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 256–284). Oslo: Universitetsforlaget.
- Nyhus, S., & Aksdal, B. (1993a). *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Hentet fra http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2014013008111
- Nyhus, S., & Aksdal, B. (1993b). Spilleteknikker. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 85–100). Oslo: Universitetsforlaget.
- Ofsdal, S. (2001). Folkemusikkens tonalitet. *Norsk Folkemusikk- og Danselag*, 10, 45–53.
- Omholt, P. Å. (2015). *Mælefføllvisa—Toner i bevegelse—Om intonasjon i vokal folkemusikk*. (29), 29–57.
- Omholt, P. Å. (2018). Meir høgtid enn juleftan. I Ø. Prytz, *Kvalitetsforhandlinger* (s. 235–260). Bergen: Fagbokforlaget.
- Ornament (music). (2020). I *Wikipedia*. Hentet fra [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ornament_\(music\)&oldid=94829445](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ornament_(music)&oldid=94829445)
- 6
- Rice, T. (1994). *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. University of Chicago Press.
- Rolf, B. (1991). *Profession, tradition och tyst kunskap: En studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*. Nya Doxa.

- Ruud, E. (2019). Musikk. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <http://snl.no/musikk>
- Sandvik, O. M. (1925). Norske bygder. 2 1: Vest-Agder Vest-Agder I. I G. Midttun & H. Aall (Red.), *Norske bygder. 2, Vest-Agder*. Bergen: Bergen : John Grieg, 1925-1927.
- Sevåg, R. (1993). Toneartsspørsmålet i norsk folkemusikk. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 342–376). Oslo: Universitetsforlaget.
- Sevåg, R. (2006). Fela. *Norsk folkemusikklag*, (19), 133–155.
- Siri Dyvik. (2019). Kortbuen- Hvordan låt det? *Novus Forlag*, (33), 65–98.
- Stil. (2020). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <http://snl.no/stil>
- Sæta, O. (2005). Hardingfele-Fele—Forskjellige instrumenter-forskjellig kultur? I Hans-Hinrich Thedens (Red.), *Norsk Folkemusikklag* (s. 81–131).
- Thedens, Hans- Hinrich. (2001). Durifisering eller hva? -En reinlender gjennom flere spelemannsgenerasjoner-. *Norsk Folkemusikklag*, (15), 28–49.
- Thorsnæs, G. (2020). Vest-Agder – tidligere fylke. I *Store norske leksikon*. Hentet fra http://snl.no/Vest-Agder_-_tidligere_fylke
- Veggeland, T. (1983). Kultursøge frå Fjotland. I *Norbok*. Kvinesdal: S. n.

Oversikt over tabeller og figurer

Figur 1 Stilmodell.....	13
Figur 2 Stilmodell nr. 2	14
Figur 3 Fjotland på kartet.....	22
Figur 4 Foto: Gutorm Eftestøl	24
Figur 5 Foto: Martin Tolleison Eftestøl	24
Figur 6 Foto: Trygve Martinson Eftestøl.....	Feil! Bokmerke er ikke definert.
Figur 7 Foto: Trygve mottar kongens fortjenestemedalje	25
Figur 8 Foto: Trygve spiller på slektstreff.....	27
Figur 9 Grep om buestokk foran. «Trygve-stil»	33
Figur 10 Grep om buestokk bak. «Trygve-stil»	33
Figur 11 Klassisk grep om buestokk bak.....	33
Figur 12 Klassisk grep om buestokk foran	33
Figur 13 Grep om buestokken med løftet lillefinger og ringfinger	33
Figur 14 Foto: Peder Eftestøl og Trygve Eftestøl spiller sammen	34
Figur 15 Foto: Ungdommer fra Fjotland	35
Figur 16 Foto: Ole T. Høggerud.....	35
Figur 17 Forskjellige buetyper	36
Figur 18 Kortbue og langbue.....	36
Figur 19 Melodyne «Fipp i Vêret»	44
Figur 20 Melodyne «Fipp i Vêret», 2-finger intonerings på A-strengen.....	45
Figur 21 Melodyne «Fipp i Vêret», 3-finger intonerings på A-strengen.....	45
Figur 22 Melodyne «Toresonen», 2-finger intonerings på A-strengen	45
Figur 23 Melodyne «Toresonen», 2-finger intonerings på D-strengen	45
Figur 24 Melodyne «Toresonen», 2-finger intonerings på G-strengen	46
Figur 25 Melodyne «Toresonen», 3-finger intonerings på D-strengen	46
Figur 26 Melodyne «Eg vil prøva om eg kan få te´ein springar», 3-finger intonerings på D-strengen	46
Figur 27 Glissando	51
Figur 28 Glissando «Åkrogjen», Transkripsjon: Lisa Haugeland.....	52
Figur 29 Glissando «Fipp i Vêret», Transkripsjon: Lisa H.....	52

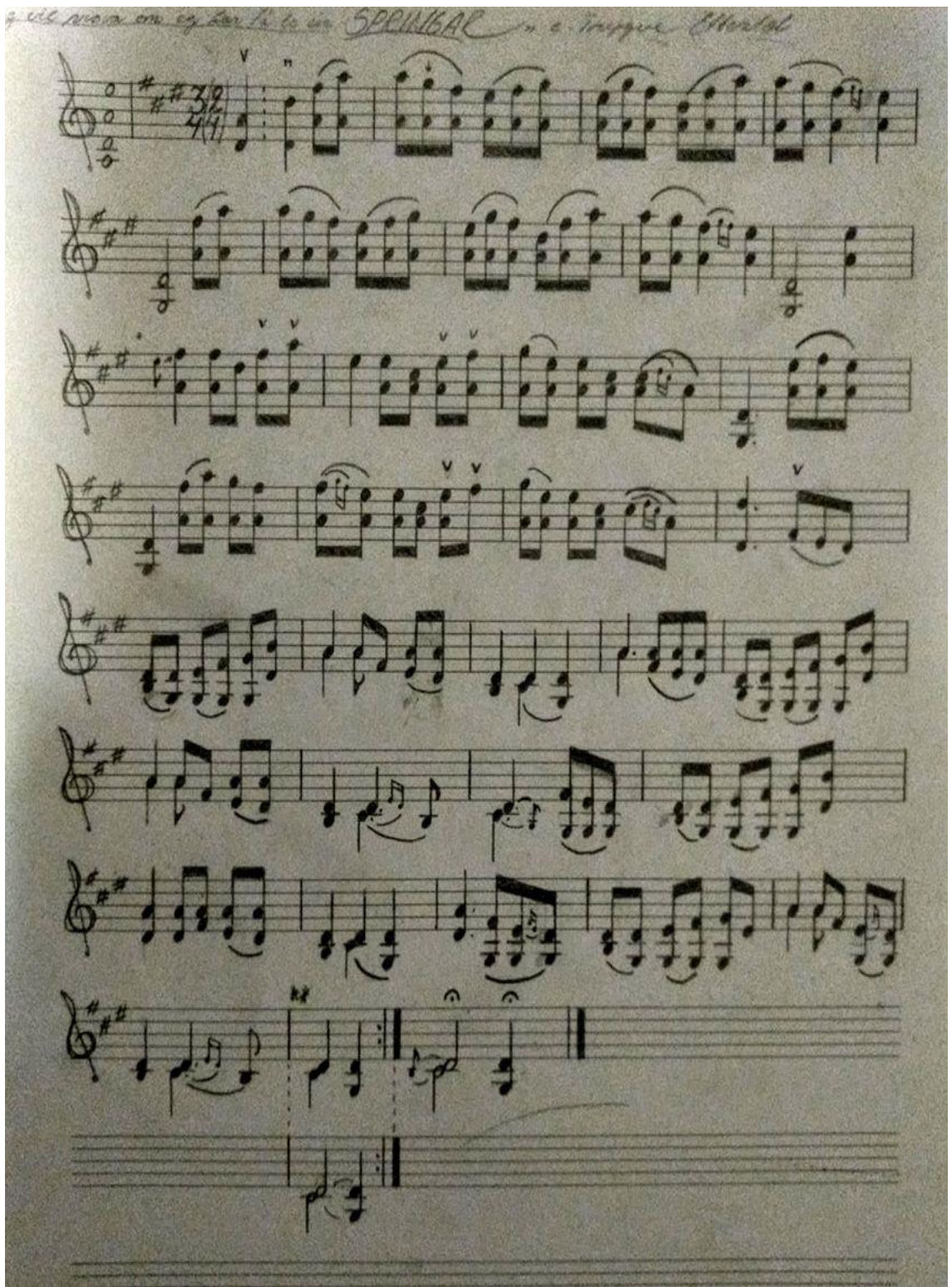
Figur 30 Glissando «Den litle vene styggingen», Transkripsjon: Lisa H.	53
Figur 31 Trille	53
Figur 32 Triller «Tolli i Heiæ», Transkripsjon: Lisa H.	54
Figur 33 Triller «Brureslått», Transkripsjon: Lisa H.	55
Figur 34 Triller «Toresonen», Transkripsjon: Lisa H.	56
Figur 35 Trille 4-finger	57
Figur 36 Trille 1-finger	57
Figur 37 Forslagstoner «Brureslått»	59
Figur 38 Forslagstoner «Eg vil prøva om eg kan få te´ein springar», Transkripsjon: Lisa H.	59
Figur 39 Bordunspill «Eg vil prøva om eg kan få te´ein springar»	64
Figur 40 Dobbeltgrep	64
Figur 41 Kvelertak/dobbeltgrep «Trollstemt springedans».....	64
Tabell 1 Oversikt over repertoaret til Trygve	28
Tabell 2 Forskjeller mellom kortbue og langbue	37

Vedlegg

Transkripsjoner

A handwritten musical score for the piece "TOLLI I HEIÆ". The score is written on ten staves of music. At the top, the title "TOLLI I HEIÆ" is written in a cursive hand, followed by "valse" and "c. 1840-45". The music is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are also rests, slurs, and dynamic markings like "v" (forte) and "tr" (trill). The piece concludes with a double bar line on the final staff.

«Tolli i Heiæ»



«Eg vil prøva om eg kan få te´ ein springar»

Lina S. Hauptland

BRUERSLÄTT *Wie tollhan kora te bapllupregreder*
E. Trappes Ekersted

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "BRUERSLÄTT". The score is written on ten staves of music, all in treble clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music consists of a series of chords and melodic lines, often with slurs and accents. Various performance markings are present throughout the score, including "tr." (trills), "v" (accents), and "n" (natural). The piece concludes with a double bar line and the word "fine" written in cursive at the end of the final staff.

«Bruerslätt»

van D. Haugvard **TORESØNEN** *e. Trygve Elvsted* *Halling / klapp-dans*

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the composer's name 'van D. Haugvard' is written in cursive on the left. The title 'TORESØNEN' is written in large, bold, capital letters in the center, with 'e. Trygve Elvsted' written below it. On the right, the genre 'Halling / klapp-dans' is written. The score consists of seven staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a 4/4 time signature. The music is written in a style characteristic of 19th-century folk music, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills marked with 'tr.' and downward arrows. Some notes have 'n' above them, possibly indicating a natural sign. The piece concludes with a double bar line on the seventh staff. Below the seventh staff, there are three empty staves.

«Toresønen»

FIPP I VÊRET e. Trappu. Musical

Handwritten musical score for the piece "Fipp i Vêret" by Lisa D. Hayward. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The music consists of approximately 18 measures, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The notation includes various articulations such as slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Four empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, positioned below the main score. These staves are currently blank.

Copyright © 2014 Lisa D. Hayward
www.lisadhayward.com

«Fipp i Vêret»

den 3. Kongedans

Springaar e Trygge Eftersol

Handwritten musical score for a piece titled "Springaar e Trygge Eftersol" by den 3. Kongedans. The score is written on six staves of music, featuring various notes, rests, and performance markings such as accents (v), trills (x), and dynamic markings (n). The title is written in a large, decorative cursive script across the top of the first two staves. The composer's name "den 3. Kongedans" is written in the top left corner. The score ends with a double bar line and repeat dots on the sixth staff.

«Springedans»

DEN LITTE VENE STYGGINGEN Kortleider
L. Tregge (Hosel)

* K. Korte på styggingen Sida? Lide valken på rosen er liden her

Bredde er liden

Musikkens Muse Forlag AS
Bredde er liden

«Den lille vene styggingen»