

En, to, tre...?

Om inkonsekvenser, variasjon og endring i springar- og polstakt i Norge

Per Åsmund Omholt

The article addresses deviations from articulated norms regarding the placement of bar lines in Norwegian triple metre *springar* and *pols*. The great variation within these genres has played a major role as a marker of what has been regarded and perceived as musical dialects and dialectical boundaries. This concept has had a great impact within the Norwegian folk music and dance environment. A common understanding is that the *springar* and *pols* material in Southern Norway is divided into two regions regarding the placement of the barline. The article problematizes this border by referring to examples of vocal and *langeleik* (Norwegian dulcimer) material that do not comply with established norms. The study is relevant to the larger field of traditional music studies by raising questions of *change* in tradition. The discussion of this concept is based on observable developments found today in the region of Valdres. This change, concerning beat patterns, foot stamping and so on, can be described within a context of, and as a consequence of, the marking of identity.

Keywords: Springar, Pols, Triple Time Dances, Hardanger Fiddle, Langeleik, Barline, Stamping, Musical Dialects, Inconsistency and Change.

Musikk og dans av typene springar, pols og polska har – eller har hatt – en utbredelse i store deler av Norden. Så også i Norge, som vil være i fokus i denne artikkelen. Innenfor denne materien finnes en flora av lokal variasjon i utførelsen både av dansen og musikken hva angår takt og rytme, steg- og motivbruk, struktur, organisering, oppbygging og så videre. Med bakgrunn i denne brede variasjonen har springar- og polsformer fått en særlig rolle som markør av folkemusikalske dialekter og lokale identiteter. Dette aspektet er knyttet til framveksten av folkemusikk- og folkedansbevegelsen og spiller fortsatt en sterk rolle i diskursen omkring sjangrene, ikke minst i det norske folkemusikkmiljøet. Springar og pols (eller runnom, springleik, springdans, polsdans etc.) – uttrykt som musikk og dans – demonstrerer kulturell grensesetting mellom ulike lokaliteter og regioner. Nyanser har blitt studert og regler og systematikk formulert. Til dels sublim likheter og forskjeller har blitt belyst, dyrket og gjort til gjenstand for dialoger og forhandlinger om særpreg. Delvis glemte og «svake» tradisjoner har blitt blåst nytt liv i gjennom «redningsaksjoner», ofte som et samarbeid mellom lokale ildsjeler og faglig ekspertise i miljøet. I forbindelse med slike innsamlings-, opplærings-, og rekonstruksjonsprosjekter har det vært formålstjenlig og nødvendig å artikulere antatte særtrekk og

distinksjoner. Den litt særnorske konkurranseformen «kappleik», som inkluderer vurdering og sanksjonering av uttrykkene, har utvilsomt spilt en viktig rolle med tanke på det kartet som etter hvert har blitt tegnet av distribusjonen av varianter. Disse prosessene har pågått ut gjennom 1900-tallet og fram til i dag. Retorikken omkring emnet eskalerte ytterligere i det norske folkemusikkmiljøet fra 1970 og framover, da det nasjonale fokus i folkemusikken måtte vike for det lokale (Blom 1993:13).¹

Retter man et kritisk blikk mot den konkrete materien, finner man dog grunnlag for å stille spørsmål om kartet i dag stemmer med terrenget. Det viser seg at deler av kildematerialet ikke gjenspeiler den postulerede systematikken. Enkelte observasjoner av musikk og dans, det være seg i levende live, på lyd- og videoopptak eller på noter, er sammen med skriftlige kilder egnet til å reise usikkerhet omkring en del vedtatte sannheter. Her tenker jeg på oppfatninger om og beskrivelser av systematikk og sammenhenger omkring taktstrekproblematikk, telling, markering i form av fottramp, bevegelsesmønstre i dans et cetera; beskrivelser som ikke bare kan knyttes til lokale musikk- og danse miljøer, men som også har fått plass i vitenskapelige publikasjoner og lærebøker. I tillegg er det mulig å observere *endring* i uttrykket innenfor denne materien, også endring som skjer i dag. Slik endring blir etter min mening fort underkommunisert i miljøet, kanskje fordi uttrykksformene har en tendens til å bli sett på som noe bestandig og uforanderlig, men trolig også fordi det i en moderne opplæringskontekst kan oppleves som problematisk å videreføre musikk og dans når kildematerialet spriker. Mangel på entydighet i materialet kan fort bli et pedagogisk problem.

Denne artikkelen har to hovedformål: for det første vil jeg belyse eksempler hentet fra det norske materialet der springar og pols ikke framstår som forventet ut i fra etablerte forestillinger i spelemannsmiljøer og eksisterende forskning; tilfeller der kildene reflekterer endring og/eller mangel på den entydigheten som «dialektretorikken» gjerne legger opp til.

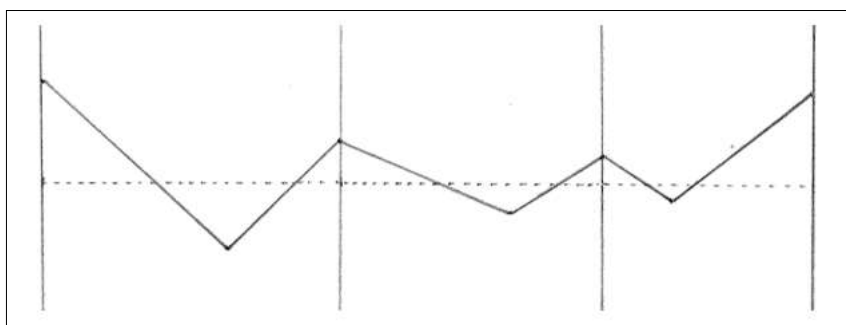
For det andre vil jeg vise at både inkonsekvenser og endring i utførelse og oppfatning av springar- og polstakten likevel kan innlemmes i en moderne, lokal konsensus om dialektmarkering. Her vil jeg rette et spesielt blikk mot regionen Valdres.

Hovedfokus vil være rettet mot grensesetting innen springar- og polsmaterialet på Østlandet, og innenfor denne konteksten snakkes det her ofte om såkalt «kort ener» versus «kort treer». Dette er gjerne framstilt som en prinsipiell og systematisk distinksjon i materialet, og ofte referert til i debatten omkring markører og skillelinjer – og konkret om taktstrekproblematikk. Denne artikkelen vil i liten grad handle om (grad av) asymmetri, men fortrinnsvis om oppfatninger og beskrivelser av hvor tunge og lette taktdele befinner seg i det musikalske forløpet. Jeg vil vise avvik og endring i denne materien, eksempelvis hvordan det tilsynelatende har oppstått et skille mellom vokal- og langeleikmaterialet kontra feletradisjonene.

1. Danseforskeren Egil Bakkas artikkel «Dans og spel» (1985) gir for øvrig et godt bilde av at lokale forskjeller hadde langt mindre betydning den gang springaren var allemannseie midt på 1800-tallet.

Litt om metodisk tilnærming og tidligere forskning

Til grunn for denne studien ligger egne studier, observasjoner, tolkninger og refleksjoner basert på nær omgang med dette stoffet som pedagog, forsker og utøver gjennom mange år. Det empiriske materialet det refereres til er et strategisk utvalg i fra en rekke ulike kilder i ulike formater hovedsakelig i fra hardingfeledistriktene i Sør-Norge. Noteoppskrifter fra de to standardverkene for hardingfele og vanlig fele utgjør en basis, det jeg videre kaller *hardingfeleverket* og *verket for vanlig fele* (Gurvin et. al. 1958–81, Sevåg & Sæta 1997–2005), ved siden av andre skriftlige kilder. Dernest har jeg studert eldre innspillinger i form av opptak fra lokale arkiv og Norsk folkemusikksamling samt diverse nyere CD-innspillinger og video-/filmmateriale. Materialet har således et eklektisk preg: Det handler om noter der ulike nedtegnere har gjort sine tolkninger, det handler om klingende musikk der også markering med bue og tramp med foten – hørbart og/eller synbart – er viktige ingredienser og det handler om danseres tolkninger og bevegelser på gulvet. Å kunne ha diskusjoner og gjøre felles refleksjoner omkring alt dette sammen med kollegaer og studenter har vært en stor styrke i arbeidet.



Figur 1: Eksempel på sviktkurve – her over en syklus på tre taktslag (en taktskyklus) fra de asymmetriske områdene i Sør-Norge med «kort treer». Danserne har den dypeste svikten på det første, lange taktslaget. (Se Blom 1993:180 eller Kvifte 2000:48)

Beskrivelser og systematiseringer av utførelsen av springar- og pols i Norge har etter hvert blitt gjort i en lang rekke musikk- og dansefaglige publikasjoner. Dette innbefatter både utgivelser av mer lokal(historisk) karakter og forskningslitteratur. Av mer overordnet karakter nevnes særlig arbeider av Egil Bakka, Jan Petter Blom, Tellef Kvifte og Mats Johansson (Bakka 1978 a og b, Bakka 1985, Bakka et. al. 1992, Bakka 1993, Blom 1960, 1981, 1993, 2003, 2006, Kvifte 1999, 2000, Johansson 2010 a og b og 2017). I forordene til *hardingfeleverket* og *verket for vanlig fele* gis også generelle beskrivelser (Sevåg 1979:13–14 og Sæta 1997:38–43). Selv har jeg diskutert springar- og polstakt i Omholt 2007b, 2009 og 2011.

For det utøvende miljøet sin del har særlig arbeidene til Blom og Bakka med fokus på dansesvikten og sviktskykluser hatt mye å si for dagens forståelse av grenser og ulike uttrykk, og da spesielt via organisert opplæringsvirksomhet i dans.

Sviktmønsteret, de sykliske, vertikale «ned-og-opp»-bevegelsene danserne produserer gjennom et danseforløp, og som kan leses av som en profil, har siden sosialantropologen og danseren Jan-Petter Blom beskrev fenomenet på 60-tallet (Blom 1960) blitt et kjernepunkt i distinksjoner mellom ulike dansetradisjoner, og et velbrukt redskap i danseopplæringen.

I framstillingen brukes hyppig ordet «takt» og i noen tilfeller «rytme» og «rytmisk», men jeg legger ikke en fagspesifikk eller avgrensende betydning i disse begrepene. Her vil ordene, som i dagligtale, brukes både helt generelt om musikkens organisering i tid, men «takt» vil også, i tråd med vanlig musikkteori, vise til en syklus der vi teller slag eller taktdeler (f.eks. 1-2-3). I tillegg viser jeg til Tellef Kvifte (2000:40), der han bruker taktbegrepet som «noe i retning av 'det typiske rytmiske livet' som gjør at vi skiller en vals fra en springar, og ulike springartyper fra hverandre», altså mer i retning av «dansegroove». Eksempelvis handler dette om taktslagenes ulike betoning og innbyrdes lengde, om typiske, formelaktige fraseringer i melodiføring og kadenser, og om markering med buen eller føttene. Det vil forhåpentligvis tydelig gå fram av sammenhengen hva som menes.²

Opplevelse og bevegelse

Før jeg kommer til de konkrete eksemplene, er det nødvendig å kunne sette det empiriske inn i en ramme. I det følgende vil jeg derfor gjøre noen refleksjoner omkring generelle sammenhenger mellom det fysiske (lyden), tolkning og utførelse.

Artikkelen har en grunnleggende erkjennelse som utgangspunkt: Selv om takten i tradisjonsmusikken gjerne blir beskrevet ut i fra kriterier som kan framstå som objektive og fysiske, er det vel liten tvil om at sammenhengen, logikken og strukturen i den rytmiske flyten er en *opplevd*, og dermed subjektiv kategori (se Blom & Kvifte 1986). Men den subjektive opplevelsen står i forhold til et kollektiv. Kollektivet forvalter oppfatninger om tyngde og betoning som vil virke styrende på individet, og i et kulturelt fellesskap som eksempelvis et lokal folkedansmiljø, kan vi da også snakke om *bekreftelse* innenfor kollektivet. Musikken og dansen blir «kodet» i tråd med dette, selv om de aktuelle mønstre faktisk ikke nødvendigvis fysisk lar seg påvise i den klingende musikken.

Ulike aspekter i musikken og dansen vil framstå som markører for dette fellesskapet, herunder inkludert markering av takt. Vi kan også beskrive denne markeringen som uttrykk for kommunikasjon og *tolkning*: Musikkerne gir uttrykk for sin tolkning gjennom tramping og eventuell annen gestikulering som f.eks. en «husk» med kroppen, danserne kommuniserer sin tolkning ved å bevege seg i steg- og sviktmønstre. Når musikken blir tolket av musikere og dansere, gir det også lytteren/tilskueren grunnlag for opplevelser. Dette vil

2. Her anbefales Jan-Petter Bloms diskusjon av rytme-begrepet i boka *Fanitullen* (Blom 1993:161–163) og Mats Johanssons artikkel «What is Musical Meter?» (Johansson 2010b)

igjen avstedkomme ny tolkning, og slik kan dette beskrives som en dynamisk, kollektiv prosess der mening oppstår og vedlikeholdes. (Jamfør Johansson 2010a:16-22)

Slike mønstre i utføringen av dansen kan altså betraktes som eksempler på en markør og en tolkning av musikken. For å si det enkelt, danserne viser gjennom sitt bevegelsesmønster – steg, svikt, motivbruk og framdrift – hvordan de opplever takten. Det er imidlertid ikke slik at sviktprofilen entydig kan gi et bilde av tyngdefordelingen mellom taktslagene fra et analytisk ståsted. Det er nokså åpenbart at bevegelsesmønstre som kan observeres er et produkt av læring; læring over tid og i et kulturelt fellesskap. Ut over helt grunnleggende markeringer av opplevde betoning, kanskje assosiert med elementære kroppslige funksjoner som hjerteslag og vanlig gange (Blom 1993:164 ff), er det på et mer overordnet nivå neppe noe i musikken som avspeiles systematisk i det mønsteret av nyanser som framtrer i utføringen av ulike springar- og polsformer på dansegulvet. Snarere bør vi se på forholdet dans-musikk som at de tillærte bevegelsene i dansen påvirker vår måte å høre musikken på. Det er altså ikke musikken som styrer bevegelsen, men bevegelsen som tolkes inn i musikken med utgangspunkt i en kollektiv modell for hvordan dette skal gjøres. Norges ledende folkedansforsker Egil Bakka uttrykker det slik:

Eg trur ei musikkform kan tolkast i rørsle på uendeleg mange måtar. Musikken har så langt eg kan skjøna lite i seg som kan framkalle bestemte rørslemønster. Det er først når dansaren har valt eller forma seg eit rørslemønster han eller ho brukar til musikken, at musikken verkar inn på dansen. (1985:106)

Så vil normalt dette kollektivet, i alle fall i våre dager, i noen grad ha artikulerte oppfatninger om takt, taktslag, fottramp, telling og tyngdefordeling. Selv om en sviktsyklus kanskje helst bør betraktes som en sirkel uten start- og sluttpunkt, er det jo i et lokalmiljø uttalt og en noenlunde konsensus om hvor startpunktet i syklusen er, med andre ord hva som er en, to og tre. Oppsummerer vi disse ulike lokale beskrivelsene, viser det seg likevel at det ikke er noen entydig sammenheng mellom profilen på dansesvikt og oppfatning av for eksempel ener i takten, og dermed også plassering av taktstrek. Det kan eksempelvis ikke sies å være noe én-til-én forhold mellom antatt/ opplevd tyngde i musikken og størst eller dypest bevegelse (Omholt 2011:52, jamfør Blom 2003 og 2006). På Røros er den dypeste svikten på det som miljøet selv beskriver som lett toer.

For forskeren sin del vil det åpenbart være viktig å skille mellom fysiske egenskaper ved lyden, artikulerte lokale oppfatninger og egne opplevelser. Selv er jeg klar over at jeg utover i teksten i noen tilfeller viser til eksempler uten at jeg egentlig kan dokumentere tung, lett, lang eller kort. Jeg forsøker å avgrense dette til tilfeller der det vil være mulig å etterprøve, men jeg ser det kan være en fare for at jeg har latt meg

styre av etablerte sannheter eller at jeg tar mine egne opplevelser for gitt. Det er i så måte lov å være rasende uenig i mine utlegninger og konklusjoner.

Kort treer versus kort ener

Begrepene «kort ener» og «kort treer» er knyttet til springar- og polsformer med såkalt asymmetrisk tretakt, der fottramp, dansesvikt, melodisk struktur og frasering peker ut sykluser med tre slag, men som er innbyrdes ulike i lengde. Den vanlige forståelsen i Norge er at de asymmetriske formene grovt sett har to undertyper som på sett og vis deler det sørøstlige Norge i to, der den ene beskrives som lang, middels (lang), kort (og tung, tung, lett), eller «kort treer», forkortet LMK. Denne har utbredelse i et sørlig område fra Agder i sørvest til sør i Hedmark på østsiden. Den andre beskrives som kort, lang, middels (og tung, lett, tung), «kort ener», forkortet KLM, og finnes i et nordlig område på Østlandet fra Hallingdal og østover mot Røros og nordlige deler av Hedmark. Sviktmønsteret og graden av asymmetri innafor disse underkategoriene vil imidlertid variere en god del. Noen tradisjoner har to mens andre har tre svikter i takten (Blom 1993:179–181, Kvifte 2000: 47–48). Det er videre nokså åpenbart at det også innenfor områdene som ofte omtales som asymmetriske, er lett å peke på både arkivmateriale og levende praksis som ikke gjenspeiler asymmetri; takten kan være mer eller mindre jevn.

Dikotomien knyttet til de asymmetriske formene henger sammen med – men er ikke nødvendigvis det samme som – en gammel diskusjon om plassering av taktstrek. Helt siden ca. 1700 kan man i Skandinavia spore to tradisjoner for tolking av tretakt, dvs. det har rot i såkalt «proportio», omskriving av to- eller firetakt til tretakt. Fenomenet er knyttet til beskrivelser av polsens (polskans) historie og utvikling, og aktualiseres når en promenerende fordans blir omgjort til en livligere tretaktsdans på samme melodi (Gustafsson 2016, Gustafsson 2003:102–103, Egeland 2016:40, Omholt 2009:69–70, Hov 1994). Når fire taktslag skal «kondenseres» til tre, vil eksempelvis to av fjerdedelene kunne bli omgjort til åttendeler, og med tanke på hvor i takten det kondenserte slaget havner, har dette vist seg å framstå i to hovedretninger: «Proportio peritiorum», den «dannede» måten å gjøre det på, som sammenfaller med plasseringen av taktstreken i KLM, og som også tilskrives en «polsk» og lærd måte å utføre tretakt på:



Eksempel 1: Proportio peritiorum.

«Proportio plebeiorum» er da beskrevet som en mer folkelig, «tysk» måte å utføre tretakt på og tilsvarer plasseringen av taktstrek i LMK:

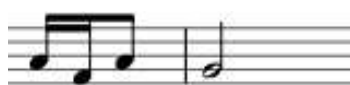


Eksempel 2: Proportio plebeiorum.

Det understrekes at denne eldre distinksjonen ikke handler om asymmetri, men om plasseringen av taktstrek, hvilken takt del i den tredelte takten som skal oppfattes og utføres som den tunge, og som følgelig har taktstreken foran seg. Med rytmiske formler som er mer kjent fra pols- og springarmaterialet kan det se slik ut:



Eksempel 3: «Polsk» plassering av taktstrek.



Eksempel 4: «Tysk» plassering av taktstrek.

Det er vanskelig å komme bort i fra at denne eldre praksisen har vært med å danne et grunnlag for hvordan vi i dag plasserer taktstreken og skiller mellom «kort treer», LMK, og «kort ener», KLM, men det er likevel underlig at det skulle ha gitt slike utslag som grensene på «dialektkartet» gir et bilde av. Analysene nedenfor vil i så måte vise at bildet trenger justering.

Taktslagenes melodiske kontekst

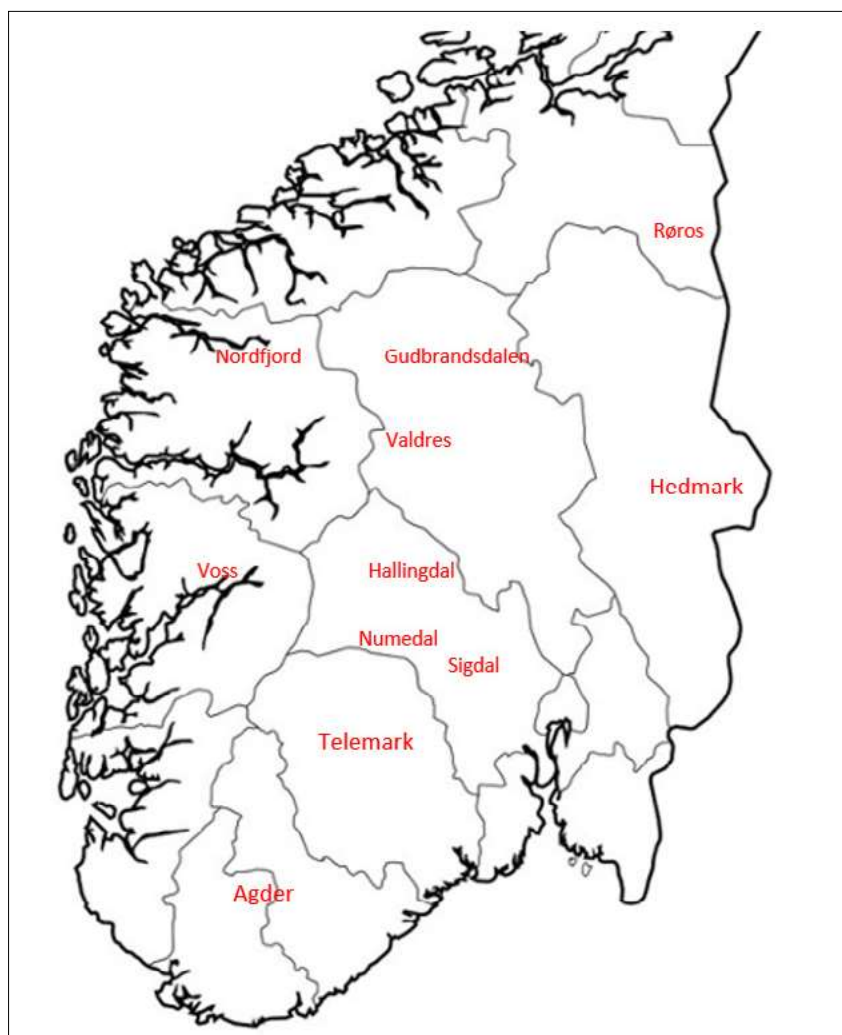
For å kunne gjøre beskrivelser og sammenligninger av materialet, er det nødvendig at taktbeskrivelser og sviktmønstre kan relateres til – om mulig – en konkret rytmisk/tonal fellesnevner i materialet. Normalt har dette blitt gjort via den såkalte «kadensformelen», den formelaktige sluttfrasen som realiseres på ulike måter, men som opptrer ved fraseslutt i de langt fleste springar- og polsslåtter (Blom 1993:179, Blom 2003:126, Omholt 2007b:74, Omholt 2009:56–57). Standardutgaven av kadensformelen ser slik ut:



Eksempel 5: Standard kadensformel.

Triolen har en «omsluttende» bevegelse, mens den lange tonen som regel representerer et tonalt sentrum, grunntonen eller kvinten. Som det går fram av eksempel 3 og 4, vil taktstreken i den «polske» måten å tolke tretakt på, stå foran, altså til venstre for, triolen, og denne vil da være definert som ener og tung. I den «tyske» tolkningen derimot, vil taktstreken komme etter triolen, og denne takt delen tolkes da som treer i takten, mens tung ener er første del av den lange tonen.

Figur 2: Kart over Sør-Norge med aktuelle regioner og stedsnavn.



Musikk eksempel 1.
[Helje Tresk \(Hellik Juveli\).](#)
[\(Lenke til Spotify\)](#)



Musikk eksempel 2. Gamle
[Anne Vik \(Jan Beitoaugen\).](#)
[\(Lenke til Spotify\)](#)

Som en hovedregel ut i fra framstillingen så langt, innebærer dette at om den samme slåtten blir spilt i ulike områder (i praksis en lokal versjon av den samme slåtten), vil eksempelvis den taktdelen som er ener i Telemark (LMK, kort treer, «tysk» takt), være toer i Valdres (KLM, kort ener, «polsk» takt).³ En videre implikasjon er at når det er snakk om asymmetri, vil triolen i kadensformelen alltid falle på den korte taktdelen, og den første delen av den lange tonen på det lange slaget. Flere av arbeidene det er referert til, framstiller dette som en lovmessighet (Sevåg 1979:13, Blom 1993:179–180).

I doktorgradsarbeidet mitt (Omholt 2009:243–247), gjorde jeg en kvantitativ analyse av sammenhenger mellom skalatrinn og rytmisk plassering, altså hvorvidt det er noen trinn ut i fra et definert tonalt sentrum som typisk faller på visse taktslag i forløpet. Undersøkelsen viste at det tonale mønstret fra kadensformelene til en viss grad også gjenspeiles generelt gjennom melodiforløpet. Dette kommer til uttrykk på den måten at taktdelen der triolen i kadensene faller i større grad har toner som svarer til et «kontrastplan» (Huldt-Nystrøm 1966:82–83, 217–218), eller til dominantakkorden om man vil (særlig andre trinn), mens taktdelen som tilsvarer den første halvdel av den lange tonen i

3. I «Hardingfeleverket» (Gurvin et. al. 1958–1981) finner vi en rekke eksempler på dette. Se f. eks. nr. 527 i bind sju, slåtten «Kåte-Reiar» / «Hølje Tresk» / «Anne Vik». På nett: <http://app.uio.no/hf/imv/feleverk/detalj.php?id=1712>

større grad har toner som svarer til et «grunnplan» eller tonikaakkorden (første, tredje og femte trinn). Dette innebærer eksempelvis at det vil være en viss overvekt av toner som hører til kontrastplanet på treere i Telemark, men på enere i Valdres og Hallingdal. Følgelig vil telemarkslåttene ha overvekt av toner tilhørende grunnplanet på enere, mens disse vil falle på toere i Valdres/Hallingdal. Det må understrekes at dette kun er en tendens som framkommer statistisk når man studerer et relativt stort materiale, men det er likevel nok grunnlag til å hevde at slåttemusikken bærer med seg en tonal-rytmisk dypstruktur, et formelspråk som blant annet kommer til uttrykk i visse typiske distribusjoner av toner/trinn på visse taktdeler. Mitt poeng med å fokusere på dette er for det første at den melodiske progresjonen utvilsomt er med å styre opplevelsen av tung/lett og organiseringen i tid. Dernest gir det et redskap for å analysere og sammenligne både nedtegnet og klingende materiale med tanke på plassering av taktstrek.

Å bruke begrep som «ener, toer og treer» som generelle størrelser om taktdelene, slik som det er gjort over og i de refererte arbeider, vil fort kunne skape forvirring, i og med at det ofte ikke vil stemme med lokale oppfatninger av hva som er en, to og tre. Det vil derfor være en fordel å bruke mer nøytrale betegnelser på de tre taktdelene. Jeg velger derfor å ta i bruk begrepene «innledningsslag» og «hviletone» (i samsvar med Sevåg 1979:13). *Innledningsslaget* er taktdelen som innleder kadensformelen, altså den kontrastplanorienterte, omsluttende taktdelen der triolen faller. *Hviletonen* er den lange, grunnplanorienterte tonen. Videre i denne framstillingen bruker jeg dette forkortet slik at Is = innledningsslaget, mens H1 og H2 er de to slagene som har den lange tonen i formelen, og da med *generell gyldighet for alle slagene i et melodisk forløp*, og ikke bare spesifikt for kadensene, selv om det er denne man må «sikte» etter. Dette innebærer at «polsk» tolkning av tretakt vil kunne uttrykkes slik:

| Is H1 H2 | Is H1 H2 | Is H1 H2 | osv.

«Tysk» takt vil bli slik:

Is | H1 H2 Is | H1 H2 Is | H1 H2 Is | osv.

Det kan også illustreres gjennom følgende noteeksempel, som er et forenklet utsnitt av den velkjente springaren «Stårøyguten». Den er også brukt som slåttestev, for eksempel «Inn kom han Ola, galen og full...»:



Eksempel 6: «Stårøyguten» med nøytrale taktlagsbenevnninger; Is, H1 og H2.

Denne slåttten og slåtttestevet er et godt eksempel på usikkerhet om hvor taktstrekken skal plasseres, og der det vil være divergens mellom ulike

versjoner (hardingfeleverket bind 5, nr. 352, verket for vanlig fele bind 1, nr. 102a-d og bind 3, nr. 13). Samtidig understreker jeg at det ikke alltid er åpenbart eller logisk å kategorisere de tre taktdelene Is, H1 og H2 i enkelttilfeller på denne måten, eksempelvis i slåtter som mangler tydelige kadensformler.⁴ Her forsøker jeg likevel å bruke det som et komparativt redskap. Det er nyttig med tanke på å kunne gjøre et stort og uensartet materiale sammenlignbart.

Avvik mellom vokale og instrumentale versjoner

Flere springarslåtter har tekst knyttet til seg gjennom slåttestev. Går man inn i dette materialet, viser det seg at den postulerte «regelen» om taktstrek ikke følges i de vokale versjonene når disse forekommer på begge sider av grensen mellom «tysk» og «polsk» takt.

«Vesle Kari Rud» er en velkjent springar med varianter mange steder. En del versjoner står i hardingfeleverket (nr. 505 i bind 6). I Telemark er slåtten mer kjent som «Gaute Navarsgard», også her med slåttestev. Det melodiske stoffet griper til dels inn i andre slåtter, eksempelvis den slåttetreksen som kalles «Kåte Reiar» i Telemark, «Anne Vik» i Valdres, nr. 527 i bind 7 i hardingfeleverket, som jeg har vist til tidligere.

En forenklet versjon av «Gaute Navarsgard», og som både melodisk og metrisk⁵ stemmer overens med instrumentale versjoner fra både Numedal og Sigdal, kan se slik ut på noter:

Eksempel 7: Gaute Navarsgard i LMK-versjon.



[Musikkseksempel 3.](#)
[Talleiv Røysland.](#)
[\(Lenke til Spotify\)](#)

Rent tekst-metrisk svarer telemarkstevet til teksten i Hallingdal (tung stavelse på H1 («lokal ener» i Telemark) er markert med uthevet skrift):

«**G**aute Navarsgard, **d**et va trøll te kar, **h**an skaut firotjtjuge **r**ein ar på ein dag»
 «**H**uttemegtu, **V**esle Kari Rud, **k**om ska du få danse **m**etta di du»

På et konsertopptak fra Gol 1990, som finnes på en video utgitt av Buskerud folkemusikkarkiv,⁶ skal en vokal utøver demonstrere slåttetralling til dans, «låte på kjafte» som det heter i Hallingdal. Slåttestevet blir framført nettopp slik, med «Hutt-» (H1) på en tydelig, og med kroppen markert, tung takt del. Poenget er at dersom «regelen» om flytting av taktstrek hadde vært fulgt, skulle H1 og «Hutt» ha vært på lett takt del («lokal toer») i KLM-området Hallingdal.

Samme forskyving finner vi hos sangeren Ingvar Hegge fra Valdres, som på et opptak fra 1980 synger samme slåttestev med teksten «Hei Kari Rud, jenta mi du, du ska få danse mettin din du» (CD: Hegge 2000).

4. F. eks. Gurvin et al. 1958-81, bind 4: 120 (nr. 144) (<http://app.uio.no/hf/imv/feleverk/detalj.php?id=0809>).

5. Metrisk= «det som angår versmålet», altså forholdet mellom tunge og lette stavelser.

6. «Bygdedansar frå Buskerud Amt», videopublikasjon fra Folkemusikkarkivet i Buskerud.

Tyngden (ener) er tydelig plassert på «Hei». Hadde «regelen» vært fulgt, skulle «hei» vært på lett taktdel (toer).



Musikk eksempel 4.
[Ingvar Hegge, Hei Kari Rud.](#)

I Hallingdal finner vi både vokal-, langeleik- og durspjel-versjoner av denne slåttten som ikke er i samsvar med den forventede «regelen»; nemlig at taktstrekken skulle ha vært flyttet ett slag til venstre i tråd med feleversjonene. «Kvedarkvintetten» har spilt inn en versjon av melodien på langeleik på CD-plata «Kvedarkvintetten» (Liahagen & Myhr 2016). På tross av en mollpreget tonalitet og en noe annerledes melodiføring, er det enkelt å sammenlikne med Gaute Navarsgard:



Eksempel 8: «Kvedarkvintettens» langeleikversjon av «Vesle Kari Rud».

Ulf-Arne Johannesen, har spilt inn en durspjelversjon av slåttten på CD-plata «Einpikkaren» (Johannesen 2014). Her er melodiføringen et godt stykke i fra versjonene over, men man kjenner greit igjen slåttten gjennom profil og rytmikk:



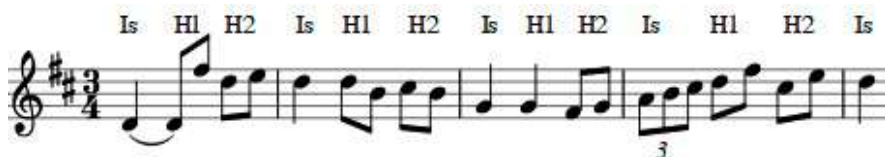
Eksempel 9: Ulf Arne Johannesens durspjelversjon av «Vesle Kari Rud».

Begge disse eksemplene fraviker «regelen», for første tone i åpningsfrasen, den som svarer til første stavelse i «huttemegtu» (H1) kommer på tung taktdel, det som lokalt vil kalles ener i takten.



Musikk eksempel 5.
[Ulf-Arne Johannesen, Vesle Kari Rud. \(Lenke til Spotify\)](#)

«Kari Rud» etter Olav Vestenfor, Hol i Hallingdal, er en av versjonene av springar 527 i hardingfeleverket. Selv om dette i verket er definert som en annen slåttekrets, er det liten tvil om at det handler om samme tematikk. Her fra starten:



Eksempel 10: «Kari Rud» etter Olav Vestenfor.

Her har, som forventet ut i fra «regelen», taktstrekken flyttet seg ett hakk til venstre, eller sagt på en annen måte; Is oppfattes som den tunge taktdelen, som ener. Det hører med i denne diskusjonen at takten i Hallingdal er såpass jevn at «flyttingen på asymmetrien» i liten grad er påvisbar som fysisk forandring; det handler først og fremst om opplevd tyngde. Men hva angår slåttstevener og tekstene, så er det grunn til å hevde at det er noe i retning av ulogisk å følge «regelen»; det strider mot den grunnleggende versefoten, metrikken i teksten.

De tilfellene der det er fulltakt i LMK eller «tysk» tolkning, vil fra et taktmessig utgangspunkt starte med pause med KLM/polsk tolkning, noe som er temmelig rart og ulogisk med tanke på sang/tekstframføring. Nedenfor ser vi noen åpninger (som musikalsk svarer til de fire første taktene) av velkjente slåttestev og viser – og sentrale springarslåtter i feletradisjonene – med utheving hvor tung ener vil havne dersom man skulle følge «regelen» om taktstrek mellom «tysk», kort treer, sørlig område og «polsk», kort ener, nordlig område. Merk at jeg her ikke fokuserer på asymmetri, men om plassering av taktstrek. Det mest åpenbare eksempelet må vel være allemannseiet «Kjerringa med staven» som jeg allerede har diskutert:

Tysk (LMK): **Kjerringa med staven, høgt oppi Hakkadalen**

Polsk (KLM): **Kjerringa med staven, høgt oppi Hakkadalen**

Jeg har vanskelig for å tro at noen ville synge den «polske» versjonen av denne visa, som da får pause på første tunge takt del. De følgende er neppe heller brukt som «polsk»/KLM-versjoner, og hva angår den første har jeg allerede vist at «regelen» ikke blir fulgt:

Tysk: **Huttemegtu, vesle Kari Rud, kom ska du få danse metta di du**

Polsk: **Huttemegtu, vesle Kari Rud, kom ska du få danse metta di du**

Tysk: **Stundo æ mi kjering så god, stundo æ ho so som so**

Polsk: **Stundo æ mi kjering så god, stundo æ ho so som so⁷**

(«Nordfjordingen»)

Tysk: **Inn kom han Ola, galen og full, banna og slo i bordet**

Polsk: **Inn kom han Ola, galen og full, banna og slo i bordet**

(«Stårøyguten»)

Tysk: **No må du være liug og mjuk, eller så tar eg' kastar deg ut**

Polsk: **No må du være liug og mjuk, eller så tar eg' kastar deg ut**

Variasjon, uensartethet og endring i Valdres

Valdres er en region sentralt plassert i Sør-Norge med et rikt og levende folkemusikk- og danse miljø. Her forteller de mange opptakene av eldre feleutøvere om variasjon og uensartethet, både med tanke på taktmarkering i form av fottramp og grad av asymmetri. Det virker som det har skjedd en utvikling i seinere tid. Det som av ulike informanter omtales som «den gamle» trampingen, blir beskrevet som «tramp på en og to». Embrik Beitoaugen (1893–1963) og Lars Wangensteen (1921–1988) er gode eksempler på denne utførelsen, og disse spellemennene plasserer de to trampene på Is + H1. Her må det dessuten skytes inn at på mange av de eldre opptakene i Valdres, slik som hos munnharpe- og feleutøver Embrik Beitoaugen, høres mer eller mindre jevn, symmetrisk takt, også med eksempler på spellemenn som markerer



Musikk eksempel 6.
[Embrig Beitoaugen, Øystre Slidre, Valdres: «Springar».](#)
[\(Lenke til Spotify\)](#)

7. Ingvar Hegge, Valdres, synger denne med «tysk» taktstrek i et opptak fra 1982, altså «mot regelen».

alle tre slagene. Ellers er den sentrale kilden Ola Okshovd (1872–1960) fra Øystre Slidre et godt eksempel på jevn takt.⁸

Yngre felespelemenn i Valdres i dag spiller tydelig asymmetrisk og markerer gjerne tre slag i takten; et markert tramp på Is (kort), et lettere på H1 (langt) og et mer markert igjen på H2.⁹ I og med markeringen av H2, er det fristende å beskrive dette som en dreining mot «tre-en»-tramping som i springleiken lenger øst, eller som i områdene med jevn tretakt nordover og til dels vestover. Man kan kanskje hevde at dette er den mest vanlig måten i dag å trampe tretakt på, som i vals, masurka, rørospols, i diverse jevne springarformer (Trøndelag, Møre & Romsdal, Nordfjord) og i det meste av det svenske polskamaterialet.

Ut i fra arkivmaterialet er det nokså åpenbart at det er glidende overganger mellom asymmetri og jevn tretakt, og at å kalle Valdres for et asymmetrisk område (KLM) langt fra gir et dekkende bilde. Videre, etter å ha lyttet til en rekke utøvere i arkivopptak og på utgivelser, sitter jeg for øvrig igjen med et følelse av at tung-lett-tung-mønsteret de unge i Valdres følger i dag, knapt nok har belegg blant de mange felespillerne fra «forrige» generasjon.¹⁰ Noe virker å ha skjedd relativt nylig.

Det eldre sjiktet av *oppskrifter* etter feleutøvere fra Valdres, gir også et uensartet bilde. Da hardingfeleverket ble utgitt, kom det innvendinger mot notasjonen i bind 4 og 5 som telemarkingen Eivind Groven og vestlendingen Arne Bjørndal hadde gjort i dalføret, og for så vidt også i Hallingdal. Det ble påpekt at taktstrekene i mange tilfeller var plassert feil, eller at nedtegnerne hadde misforstått takten (Myhren 2001:39). Fra og med bind 6 er taktstrekene etter redigering konsekvent plassert foran Is, etter den før omtalte «reglen» og vanlig forståelse i Valdres i dag (Sevåg 1979:13–14). Dette gjelder både Sven Nyhus sine senere oppskrifter og Groven og Bjørndals tidligere oppskrifter. Det virker med første øyekast at det er noe tilfeldig hvor Groven og Bjørndals plasserer taktstrekene i sine oppskrifter fra Valdres. Men studerer man stoffet nøyere, er det interessant å observere at Bjørndal skiller temmelig systematisk mellom noen enkeltutøvere, f.eks. mellom to svært sentrale kilder som Nils Beitohaugen (1863–1927) og Ivar Ringestad (1870–1953). Disse to finnes det ikke lydopptak av. Beitohaugen sine slåtter er notert «polske», med taktstrekene foran Is, mens Ringestads slåtter får taktstrekene plassert «tysk», foran H1. Det er all grunn til å anta at Nils Beitohaugen spilte som sønnen Embrik, altså jevnt med tramp på Is+H1. At Ringestad sine slåtter mer eller mindre konsekvent får «tysk» taktstrek, må jo da tyde på at han spilte annerledes enn Beitohaugen, og det er lett å trekke slutningen at han spilte slik vi kan høre senere kilder i Vestre Slidre gjør, som for eksempel Harald Fylken (1910–1963) og Ola Bøe (1910–1986), spelemenn som tramper og spiller tydelig asymmetrisk. Det samme er tilfelle med Andris Dahle (1925–95), som riktig nok var fra Øystre Slidre, men lærte nettopp av bestefaren Ringestad i Vestre. Groven og Bjørndal oppfattet i så fall den lange takt delen som den tunge i denne stilen. De hørte asymmetri og «tenkte Telemark» slik de var vant til.

8. Opptak med Beitohaugen, Wangenstein og Okshovd finnes i Valdres folkemusikksamling og i Norsk folkemusikksamling, jmfør arkivreferanser. Torgeir Havro (1915–1984, Valdres folkemusikkarkiv) er en av de som tror tre jevne slag. Dette er særlig tydelig hos kilder fra Vang, der ellers Embrik Beitohaugsens far Nils ifølge tradisjonen skal ha hatt mye av sitt spel i fra.
9. Anbefalt lytting er Jan Beitohaugen Granlis CD *Lite nemmar* (Beitohaugen Granli 2003)
10. Rent metodisk er det her grunn til å ta forbehold: Jeg kan ikke underbygge dette med målinger, men baserer tolkningene på det jeg hører – altså min opplevelse, jfr. diskusjonen innledningsvis.
11. I så fall impliserer det at det andre slaget, der danserne går opp i Valdres, beskrives som en tung taktdel, noe som kanskje ikke virker helt logisk.

Figur 3: Knut og Ola Aastad Bråten fra Valdres spiller langeleik. Fotograf: Henrik Kamphus.



Slagmønster på langeleik

Valdres har ellers en levende langeleiktradisjon som markerer seg tydelig i miljøet i dag. Det er mange unge utøvere som står fram med langeleik på kappleiker og konserter, og det etter måten alderdommelige instrumentet har en tydelig identifiserende kraft i den lokale/regionale folkemusikkoffentligheten. Repertoaret på langeleik og fele er til dels overlappende, selv om slåttene av instrumentidiomatiske årsaker aldri vil være helt like. Kildematerialet sammenstilt med observasjoner av dagens unge utøvere gir oss likevel ikke et bilde av et systematisk forhold mellom slagretning, telling og dansesvikt.

I langeleikspelet markeres takten med plekteret («fjørpinn», «snerten», «spretten») i høyre hand. Med instrumentet liggende på tvers foran seg, betyr dette at slagene har – med terminologi hentet fra felespel – to «strøk»retninger; fra seg («oppstrøk») og mot seg («nedstrøk»). Instrumentet, utbredelse, utøvere og teknikk er beskrevet i skriftet *Leve langeleiken!* (Kjeldsberg (red.) 1987:47–48). Her sies det at man markerer grunnslagene i takten med plekteret og at de to slagene mot seg er en og to i springar. I tillegg blir de to retningene/kvalitetene på slagene forklart som at mot seg/ «nedstrøk» er tung, mens fra seg/ «oppstrøk» er lett.¹¹ «Nedstrøk» på en og to er også systematisk beskrevet og oppført i springarslåttene i danske Hortense Panums (1856–1933) noteoppteignelser (Panum 1921). Her er imidlertid taktstrekken satt konsekvent etter Is, som dermed blir treer, og slagene nedover «på en og to» faller dermed på H1 og H2. Jeg har ikke oversikt over all empiri her, men så vidt jeg kan observere, spiller både eldre og yngre klingende kilder nokså konsekvent nedstrøk på Is+H1.¹² Panums notasjon stemmer således ikke med det klingende kildematerialet.


















Musikkemempel 7.
[Oddrun Hegge.](#)
[\(Lenke til Spotify\)](#)

12. Lytt f.eks. til CD'ene «Langeleik» (Snortheim 2011), «Levande langeleik» (Hegge G., K. og O. og Steinsrud, B., M. og K. 1995) og brdr. Aastad Bråtens CD «Til Ragna», (Aastad Bråten K. og O. 2015).

Langeleikutøverne plasserer altså «nedstrøkene» på de samme taktdelene som felespiller Embrik Beitohaugen tramper, Is+H1. Men er dette «en og to»? Observasjoner, både av innspillinger, kappleiksutøvere og dansere i dag, peker entydig i en annen retning: Med felematerialet

og lokal beskrivelse av asymmetri og dansesvikt som referanse, er det åpenbart at to slagene nedover i stedet er *tre og en* i dagens langeleikspill.¹³ Slaget «oppover»/fra seg er (eller tolkes som) lett og langt, og tilsvarende oppoverbevegelsen i dansesvikten. Konservator, danser og spelemann Ingar Ranheim mener at denne tolkningen kan ha rot i spilleteknikken; det første av de to slagene nedover, som skulle være (kort?) ener, blir for langt, fordi man må løfte plekteret i posisjon på nytt. Slaget «fra seg» vil komme fortere, siden plekteret allerede er i posisjon, og dermed blir dette tolket som toer, mens det andre nedoverlaget blir forkortet og dermed tolket som «kort ener» (Personlig meddelelse 15 juni 2018). Om slik tolkning og utførelse av tretakten er et nyere trekk, må her forbli et åpent spørsmål. Tabellen nedenfor forsøker å fange opp og visualisere plasseringen av noen av elementene som det refereres til i de ulike versjonene av tretakten i Valdres med utgangspunkt i kadensformelen/ Is-H1-H2; tramp i felespel i de to øverste radene, slagretning på langeleik markert med piler i de to nederste. Tellingen er enten basert på lokal oppfatning (Beitohaugen, dagens feleutøvere), noter (Panum) og/eller hør- og synbar asymmetri/dansesvikt (dagens feleutøvere og langeleikutøvere):

Utøver/kilde:	Is 	H1 	H2 
Engebret Beitohaugen m.fl.	En, 	To, 	Tre 
Dagens feleutøvere	En,  kort	To,  lang	Tre,  middels
Hortense Panum 1921	Tre 	En, 	To, 
Dagens langeleikutøvere	Tre,  , middels	En,  , kort	To,  , lang

Vi konstaterer at en, to og tre på langeleik i dag ikke er på samme sted som i feletradisjonen. Dog; selv om langeleikmåten ikke er i overensstemmelse med feletradisjonen eller de skriftlige kildene, vil noen kanskje hevde at det er mer logisk at «plekteret fra seg» / «oppstrøk» da faller sammen med dansebevegelsen opp på den lette og lange toeren, mens nedstrøkene faller på nedoverbevegelsene i svikten.

Dermed virker det som om langeleikspillerne i Valdres i dag forsterker en dreining mot tre-en-markering i springaren i tråd med den yngre generasjonen av felespillere, men at tellingen i langeleiktradisjonen er annerledes enn på fela. Det som er ener i feleslåttene er treer på langeleik. Likevel kan dette danne basis for kollektivets samling om et dialektalt trekk: Kort, tung ener der dansesvikten går ned, og lang lett toer, der danserne går opp. At det dialektale trekket ikke avspeiler kildematerialet til fulle er underordnet, så lenge kollektivet er enige om det.

Inkonsekvenser, endring og konsensus

Bevaringsperspektivet er viktig i folkemusikkmiljøets omgang med musikk og dans. Et slikt perspektiv legger klare føringer for måten en

Tabell 1: Forholdet mellom, taktdel, tramp, asymmetri og slagretning hos et utvalg av kilder i Valdres.

13. En lang rekke egne observasjoner på kappleiker og på konsertter i nyere tid gir et entydig inntrykk.

tenker om videreføring av uttrykksformene. Begrep om autentisitet og kontinuitet – og dermed oppfatninger om rett og galt – blir sentrale. Det bør likevel understrekes at en vurdering av rett og galt er en lite fruktbar innfallsvinkel når man nærmer seg denne materien analytisk.

Eksempelene jeg har vist, tydeliggjør at den vanlige kategoriseringen av springar- og polstakten er problematisk. En klar konklusjon må være at vi ikke kan innlemme langeleik- og vokalmaterialet i «regelen» om taktstrek når en melodi opptrer på begge sider av den postulerte grensen mellom «tysk» og «polsk» takt. Noe av grunnlaget for å kalle det en regel og for å trekke en grense faller i så fall bort. Det ser ut som om andre forhold i musikken «overstyrer» den regelen som er formulert på bakgrunn av feletradisjonene. Når det gjelder den vokale siden, slåttestevene, er det tydelig at det er språket og det tekst-metriske som styrer hva som tolkes som tung takt. Feletradisjonens betoning av taktdelene ser ut til å bli ulogiske i de sungne versjonene i Hallingdal og Valdres. For langeleiken sin del virker det som om utøverne har funnet en slagfigur som følger dansesvikten og som dermed føles logisk. Samtidig passer den inn i det (moderne?) asymmetriske mønsteret i Valdres, selv om altså betoningen ikke stemmer overens med feletradisjonen.

I en del områder vil man kunne beskrive musikk- og dansetradisjonene som relativt svake, i den forstand at det er få aktive utøvere, få eldre kilder, lite materiale å basere seg på i arkivene, danseformer som for lengst har gått ut av bruk og så videre. Man kan så tenke seg at dette fort vil kunne føre til utilsiktede endringer gjennom et (for) tynt kildegrunnlag når man ønsker å videreføre uttrykkene. Imidlertid blir det et viktig poeng at endring ser ut til å skje rett foran øynene på oss selv om musikken og dansen er sterk og levende. Dette ser vi i Valdres. Et rikt kildemateriale, mange sterke utøvere gjennom flere generasjoner og et vitalt, aktivt og organisert apparat rundt musikken og dansen ser ikke ut til å sementere uttrykk (jmfør Grambo 2010). Generelt avspeiler mangfoldet vide rammer for hva som fungerer og hva som kan aksepteres, vel å merke når et kollektiv – det være seg lokalt, regionalt eller nasjonalt – blir enige om det. Både inkonsekvenser og endring kan innlemmes i en lokal konsensus. Samme fysiske lyd kan gi liv til helt ulike bevegelser, og samme bevegelse kan assosieres med helt ulike, fysiske, auditive utgangspunkt.

Kanskje er vi her ved et kjernepunkt, nemlig at endring er et uttrykk for at tradisjonen lever. Skjeler vi til det talte språket, ser vi jo nettopp endring hele tiden. Tidene skifter, rammeforutsetningene skifter og brukerne av språk – som brukerne av folkemusikk og -dans – må forholde seg til nye virkeligheter og ta i bruk nye strategier. Dette innebærer i begge tilfeller at prosesser knyttet til identitet i en kontekst av samvær og fellesskap spiller inn. Den daglige bruken av musikken og dansen og diskursen rundt denne inngår i en identitetsdialog med miljøene rundt. Innafor sosiolingvistikken finner vi begrepet «naboopposisjon», der det handler om å understreke identitet ved å overdrive et lokalt trekk for samtidig å markere avstand til tilsvarende

fenomen i tilstøtende områder.¹⁴ Utviklingen i Valdres, med en samling om «tre-en markering», passer godt inn i en slik beskrivelse. Med kappleikene, CD-utgivelser og ellers dagens digitale fora som sentrale arenaer, posisjonerer utøvere seg både i forhold til oppfatninger om sin lokale tradisjon og oppfatninger om andre man vil kontrastere til. Aktørene i et dynamisk miljø forhandler om formen på og innholdet i de forskjellige uttrykkene. Dermed skjer endring på tross av at bevaringsperspektivet hele tiden har vært og er sentralt.

Et lite insitamant til videre forskning på tonal-rytmiske sammenhenger helt avslutningsvis: Jeg vil antyde at det kanskje finnes en intuitiv «tiltrekking», en opplevd attraksjon mellom den taktdelen jeg har kalt H₁ og det vi oppfatter som tung tid. Dette er noe som de omtalte slåttestevene og langeleikmaterialet har felles. Det oppleves som mer logisk at den taktdelen som har mest toner på grunntone/tonikaplanet har tyngde enn at slaget med overvekt av toner fra kontrastplanet, Is, er betont. Den observante leser vil da fort kunne påpeke at jeg kategoriserer dansen og musikken i Hallingdal, Valdres og på Røros og så videre, der Is, det omsluttende, kontrastplanorienterte slaget faller på tung ener (i feleslåttene), som ulogisk. Det gjør jeg ikke, men i dette ligger det at vårt øre nok er tilvendt vestlig funksjonsharmonikk, der den klassiske tonale kadensen, den grunnleggende dominant-tonika – progresjonen, i stor grad bygger opp om tonika som tyngdepunkt. I så måte er det også logisk at en gradvis tilnærming til funksjonsharmonikk for eksempel gjennom impulser fra runddansene kan ha spilt en rolle i utviklingen av springar- og polstakten. «Attraksjonen» jeg kaller det, kan altså være resultatet av en nyere påvirkning, og vil trolig kunne ha endringskraft. ■

Referanser

Utrykte kilder

Arkivopptak:

Norsk folkemusikksamling, Oslo Universitet:

Innspillinger:

Halldor Felde, Td-2592, L 37177.

Wangensteen, Lars NFStr 0605: 25-31, NFStr 0670:49–53.

Valdres folkemusikkarkiv, Valdresmusea, Fagernes:

Innspillinger:

Embrig Beitohaugen 0023, 0024

Torgeir Havro 0050: 18

Fonogram:

Aastad Bråten, Knut & Ole 2015. *Til Ragna* (ta:lik TA121CD).

Beitohaugen, Jan Granli 2003. *Lite nemmar* (ta:lik TA5CD).

Johannesen, Ulf-Arne 2014. *Einpikkaren* (Etnisk Musikkklubb/Musikkoperatørene EM104CD).

14. Norsk biografisk leksikon: https://nbl.snl.no/Amund_B_Larsen. Se også Blom 1989 og Johansson 2010.

15. Se i denne forbindelse Eva Hovs hovedoppgave (1994), *Når gammellekan sett dansaran på prøve*. Et av hennes poeng er utfordringen (for nybegynnere) med å komme inn i dansetakten når melodiene «starter på to», slik tilfellet er med mange «gammelpolser» på Røros.

- Hegge, Guri, Kari og Oddrun; Steinsrud, Bjørg, Marit og Kari 1995.
Levande langeleik (Heilo HCD7106).
- Hegge, Ingvar 2000. *Lea de'* (Øystre Slidre spel- og dansarlag/
Valdres Folkemuseum CD NO BNS 0001).
- Liahagen, Silje og Tonje Risdal; Myhr, Helga, Margit og Sina 2016.
Kvedarkvintetten (ta:lik TA151CD).
- Snorheim, Olav 2011. *Langeleik*. Arkivopptak NRK (ta:lik. TA99CD).
- Videogram:*
(u.å.): *Bygdedansar frå Buskerud Amt*. Folkemusikkarkivet i Buskerud, Video.

Internetskilder

- Norsk biografisk leksikon. https://nbl.snl.no/Amund_B_Larsen
(besøkt 9 oktober 2018)
- Feleverkene på nett. <http://app.uio.no/hf/imv/feleverk/detalj.php?id=1723>,
<http://app.uio.no/hf/imv/feleverk/detalj.php?id=0809> (besøkt 6 september 2019)

Litteratur og trykte kilder

- Aksdal, Bjørn & Nyhus, Sven 1993. *Fanitullen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakka, Egil 1978a. *Springar, gangar, pols og rull*. Oslo: Rådet for Folkemusikk og Folkedans. Mangfoldiggjort magistergradsoppgave, Institutt for folkelivsgranskning, Universitetet i Oslo 1973.
- Bakka, Egil 1978b. *Norske Dansetradisjoner*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Bakka, Egil 1985. «Dans og spel». I: *Norske tonar. Heidersskrift til Sigbjørn Bernhoft Osa på 75-års dagen*. Red. Ingjald Bolstad, Arnfinn Kyte & Jostein Mæland. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakka, Egil 1993. «Danseformene». I: *Fanitullen*. Red. Bjørn Aksdal & Sven Nyhus. Oslo: Universitetsforlaget, s. 101–129.
- Bakka Egil, Bjørn Aksdal & Erling Flem 1992. *Variasjon, dialekt og alder i springar og pols*. Trondheim: Rådet for Folkemusikk og Folkedans, Rff-senteret.
- Blom, Jan-Petter 1960. «Diffusjonsproblematikken og studiet av danseformer». *Kultur og diffusjon*. Universitetsforlaget, s. 101–114.
- Blom, Jan-Petter 1981. «Dansen i hardingfelemusikken». I: *Norsk folkemusikk - hardingfeleslåttar, springarar i ¾-takt*. Red. Blom, Nyhus & Sevåg: serie 1, bind 7. Oslo: Universitetsforlaget, s. 298–304.
- Blom, Jan-Petter 1989. «Språk og grenser». I: *På norsk grunn: Sosialantropologiske studier av Norge, nordmenn og det norske*. Red. Ottar Brox & Marianne Gullestad. Oslo: Ad Notam, s. 147–159.
- Blom, Jan-Petter 1993. «Rytme og frasering – forholdet til dansen». I: *Fanitullen*. Red. Bjørn Aksdal & Sven Nyhus. Oslo: Universitetsforlaget, s. 161–184.
- Blom, Jan-Petter 2003. «Springar, Pols and Polska Dances of the Scandinavian Peninsula». I: *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*. Red. Märta Ramsten. Stockholm: Svenskt visarkiv, s. 117–144.

- Blom, Jan-Petter 2006. «Making the Music Dance» I: *Play It Like It Is: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic*. Red. Ian Russell & Mary Anne Alburger Aberdeen: The Elphinstone Institute, University of Aberdeen, s. 75–87.
- Blom, Jan-Petter & Kvitte, Tellef 1986. "On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter". *Ethnomusicology* 30 (3):491–517.
- Egeland, Ånon 2016. «Europeiske spor i hardingfelespringaren». I: *Musikk og tradisjon*. Norsk folkemusikklags skrift nr. 30. Red. Sveinung Søyland. Oslo: Novus forlag, s. 31–54.
- Grambo, Ronald 2010. «Tradisjonsbegrepet – innhold og bruksområder». *NFL-nytt* 55. Norsk Folkeminnelags medlemsblad.
- Gurvin, Olav et al. 1958–81. *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar*, serie 1, bind 1–7. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gustafsson, Magnus 2003. "Transformation of Melodies". I: *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*. Red. Märta Ramsten. Stockholm: Svenskt visarkiv, s. 77–116.
- Gustafsson, Magnus 2016. *Polskans historia: En studie i melodityper och motivformer med utgångspunkt i Petter Dufvas notbok*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Hov, Eva 1994. *Når gammellekan set dansaran på prøve*. Hovedoppgave. Trondheim: Rff-senteret.
- Huldt-Nystrøm, Hampus 1966. *Det nasjonale tonefall*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johansson, Mats 2010a. *Rhythm Into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*. Diss. Institutt for Musikkvitenskap. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Johansson, Mats 2010b. «What is Musical Meter?». I: *Musikk og tradisjon*. Red. Gjermund Kolltveit. Norsk folkemusikklags skrift nr. 24. Oslo: Novus forlag, s. 41–59.
- Johansson, Mats 2017. "Empirical Research on Asymmetrical Rhythms in Scandinavian Folk Music: A Critical Review". *Studia Musicologica Norvegica*. 01 / 2017 (Volum 43):58–89.
- Kjeldsberg, Peter Andreas (red.) 1987. *Leve langeleiken!* Trondheim: Ringve Museum.
- Kvitte, Tellef 1999. «Fenomenet 'asymmetrisk takt' i norsk og svensk folkemusikk». *Studia Musicologica Norvegica*. 25:387–430.
- Kvitte, Tellef 2000. *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*. Oslo: Norsk Musikkforlag A/S.
- Myhren, Magne 2001. «Eivind Groven, spelemannen og hardingfela – arv og tileigning, skapande verksemd og granskareemne». I: *Årbok for norsk folkemusikk 2001*. 10.årgang. Red. Tore Skaug. Oslo: Norsk folkemusikk og danselag, s. 20–44.
- Omholt, Per Åsmund 2007b. «Om kadensformlene i springar og pols». I: *Norsk folkemusikklags skrift nr. 21*. Red. Astrid Nora Ressem. Oslo: Novus forlag, s. 73–85.

-
- Omholt, Per Åsmund 2009. *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk*.
Diss. Bergen: Griegakademiet, Universitet i Bergen.
- Omholt, Per Åsmund 2011. «Rytmen i kryllingspringar». I: *Musikk og tradisjon*.
Red. Gjermund Kolltveit. Norsk folkemusikklags skrift nr. 25.
Oslo: Novus forlag, s. 47–65.
- Panum, Hortense 1921. *Langeleken som dansk folkeinstrument*.
Lehmann & Stage (P.Haase)
- Sevåg, Reidar 1979. «Notasjonsmåte og fortolkning av notebildet».
I: *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar*. Serie 1, bind 6.
Red. Gurvin et al. 1958–81. Oslo: Universitetsforlaget, s. 13–14.
- Sevåg, Reidar & Olav Sæta 1992. *Norsk folkemusikk, slåtter for vanlig fele*.
Serie 2, bind 2. Oslo: Norsk Folkemusikksamling/Universitetsforlaget.
- Sæta, Olav 1997. «Notasjon». I: *Norsk folkemusikk, slåtter for vanlig fele*.
Serie 2, bind 4. Red. Reidar Sevåg & Olav Sæta, 1992–2005.
Oslo: Norsk Folkemusikksamling/ Universitetsforlaget, s. 38–43.