

John Ole Morken

På tvers av taktslagene

Om en type buestrøk i rørospolsen som gikk av moten



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

<http://www.usn.no>

© 2021 John Ole Morken

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Denne oppgaven er en gjennomgang og en undersøkelse av bueføring i tradisjonelt felespill fra Rørosdistriktet, konkret et bestemt fraseringsmønster, en såkalt strøkfigur, som nesten har gått ut av bruk. Enkelt forklart kan en si at i dette fraseringsmønsteret kommer buestrøkene på tvers av taktslagene, og at denne måten å binde tonene sammen på, bryter med de ordinære buestrøkene som en finner i dagens pols-spell. Gjennom å ha undersøkt et stort og omfattende kildemateriale fra Rørosdistriktet, viser det seg at denne måten å binde tonene sammen på, var hyppigere brukt i tidligere tider.

Målet med oppgaven har vært å søke i kildemateriale etter eksempler på denne måten å binde tonene sammen på, si noe om hvor stor utbredelse den har hatt i Rørosdistriktet, om hvordan den opptrer i feleslåttene, og noe om hvorfor dette fraseringsmønsteret nærmest ble borte. Resultat av undersøkelser og svarene jeg har søkt i hvert spørsmål, har vært tilnærmet oppgaven ved hjelp av analyser, faglitteratur, muntlige utsagn, diskusjoner og egen utøving. Undersøkelsene viser at en finner dette fraseringsmønsteret igjen i hele Rørosdistriktet. En analyse av fire slåtter forteller noe om hvordan denne måten å binde sammen tonene på opptrer i en feleslått. Som en del av oppgaven har jeg også arbeidet med dette fraseringsmønsteret i egen utøving. Oppgaven ser også nærmere på en rekke hendelser og forandringer i samfunnet som mulige årsaker som førte til at dette fraseringsmønsteret nærmest ble borte.

Oppgaven har som hensikt å skape bevissthet og interesse rundt denne måten å binde tonene sammen på, og at jeg kan vise til et stiltrekk som har vært brukt i rørospolsen, men som i dag er sjelden å høre.

Abstract

This thesis is an investigation into and an analysis of bowing in traditional fiddling in the Røros district (Norway), specifically a particular bowing pattern that has almost fallen out of use. In this bowing pattern, strokes come counter to beats in the measure. This approach to phrasing and tying tones together breaks with the standard bowing pattern in today's playing of Røros Pols tunes. A thorough, systematic investigation of a large, extensive source material from the Røros district reveals that this way of tying tones together was more frequently used in the past.

The thesis has sought to examine source materials for examples of this bowing pattern in order to find how widespread it has been in the Røros district, to learn how it functions in the fiddle tunes and to speculate as to why this phrasing pattern has almost disappeared. Conclusions presented here, and the answers I have sought for each question, have been drawn on the basis of analyses, literature, oral statements, discussion and my own musical practice. The investigations show that this phrasing pattern is found in the entire Røros district. An analysis of four fiddle tunes illustrates how this way of tying tones together functions in a tune. As part of the thesis, I have worked with this phrasing pattern in my own fiddling. The thesis also examines a number of events and changes in society that may have contributed to near disappearance of this phrasing pattern.

The thesis intends to create awareness and interest in this way of tying tones together, and to shed light on a style of playing Røros Pols tunes that is rarely used among fiddlers today.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	13
1.1 Bakgrunn og formål	14
1.2 Problemstilling.....	16
1.3 Praktisk/utøvende arbeid	18
1.4 Disposisjon	19
2. Metoder	21
2.1 Tidligere forskning	23
2.2 Kildematerialet	24
2.2.1 Gjennomgang og beskrivelse av kildematerialet.....	24
2.2.2 Oppfølgende innsamling	25
2.2.3 Spor etter strøkfiguren i kildematerialet	26
2.3 Analyser	27
2.4 Hvorfor ble denne strøkfiguren nærmest glemt?	28
2.5 Transkripsjoner	28
2.5.1 Om notasjon av pols	29
2.6 Strøkfiguren i egen utøving	31
3 Historikk	32
3.1 Rørosdistriktet som tradisjonsområde - rørospolsens nedslagsfelt.....	32
3.2 Buestrøk i rørospolsen.....	34
3.3 Polstyper	36
3.4 Felespill i Rørosdistriktet.....	37
3.4.1 Den første tiden.....	37
3.4.2 Storhetstiden	38
3.4.3 Jernbanetiden.....	39
3.4.4 Foreningstid	40
3.4.5 Etterkrigstid	41
3.4.6 Ny vår	43
3.5 Anders Haugens spillestil, notenedtegnelser og pedagogikk	43
3.5.1 Anders Haugen spillestil og buestrøk i polsen	44
3.5.2 Haugens nedtegnelser	45
3.5.3 Pedagogikk	46
4 Funn av strøk på tvers av taktslagene i polspell i Rørosdistriktet	48
4.1 Kriterier for funn av strøk på tvers av taktslagene.....	48

4.2 Funn av strøk på tvers av taktslagene i de forskjellige tradisjonene	48
4.2.1 Ålen, nord	49
4.2.2 Ålen, sør	50
4.2.3 Hessdalen	53
4.2.4 Haltdalen	55
4.2.5 Bergstaden Røros.....	56
4.2.6 Galåen	57
4.2.7 Glåmos.....	58
4.2.8 Brekken.....	60
4.2.9 Eksempler fra tilgrensende områder	62
4.2.9.1 Tydal kommune	63
4.2.9.2 Nord-Østerdal.....	63
4.2.9.3 Gauldalen	64
4.2.10 Strøk på tvers av taktslagene i andre områder	65
5 Analyse	67
5.1 Om Hans Haugens nedtegninger	68
5.1.1 Ohyrleken	68
5.1.2 Når ponsen kjem	72
5.1.3 Rytmikken i STT	74
5.1.4 Observasjoner i Hans Haugens nedtegnelser	74
5.2 Ohyrleken og Når ponsen kjem i forskjellige versjoner	75
5.2.1 Ohyrleken	75
5.2.1.1 Ohyrleken, første del	76
5.2.1.2 Ohyrleken, andre del	77
5.2.1.3 Ohyrleken, tredje del	77
5.2.2. Når ponsen kjem	78
5.2.2.1 Når ponsen kjem, første del	79
5.2.2.2 Når ponsen kjem, andre del	80
5.2.3 Observasjoner	81
5.3 Eksempler på strøkfiguren i andre slåtter.....	81
5.3.1 Jomfru jisken	81
5.3.2 Vil du høre nytt?/Snar å ta åt	84
5.4 Oppsummering av analysene	86
6 Egne erfaringer med strøkfiguren i egen utøving	87
6.1 Innspilling av de fem polsene	88

6.2 Matnøa, se vedlegg 11.2 og vedlagt innspilling.....	88
6.3 Hass Per Aspås, se vedlegg 11.2 og vedlagt innspilling	89
6.4 Polsdans, se vedlegg 11.2 og vedlagt innspilling	90
6.5 Når alle sover, se vedlegg 11.2 og vedlagt innspilling.....	91
6.6 Hass Sulhus-Ola, se vedlegg 11.2 og vedlagt innspilling.....	93
6.7 Bruk av kort og lang bue.....	95
6.7.1 Bruk av kort bue i rørosdistriktet.....	95
6.7.2 Tønnebue eller barokkbue.....	95
6.7.3 Erfaringer med barokkbue på de fem polsene	96
6.8 Tunge eller luftige strøk?	98
6.9 Mine buestrøk?	98
7 Diskusjon og oppsummering	99
7.1 De fremste representantene	99
7.2 STT - musikalsk kontekst	100
7.3 Ble ikke strøkfiguren lært bort?	101
7.3.1 Brutte tradisjoner?	102
7.3.2 Anders Haugen som læremester	104
7.3.3 Andre årsaker	106
7.4 Oppsummering.....	107
7.4.1 «STT» i Rørosdistriktet.....	108
7.4.2 Hvordan strøkfiguren opptrer i slåttene	109
7.4.3 Hvorfor strøkfiguren nærmest ble borte	110
7.4.4 Strøkfiguren i egen utøving	111
7.5 Videre arbeid	112
7.6 Sluttord	113
8 Referanser/litteraturliste	114
9 Oversikt over figurer.....	117
10 Opptak på lydband og video, og notesamlinger	118
10.1 Opptak på lydband og video.....	118
10.2 Notesamlinger fra rørosdistriktet og nedtegninger etter spellmenn fra rørosdistriktet.....	125
11 Vedlegg	127
11.1 Videoopptak	127
11.2 Transkripsjoner	127

Forord

Fra jeg begynte å spille fele i 12-13 årsalderen, har alltid historien om folkemusikken fra Rørosdistriktet fascinert meg. Tidlig i leken ble jeg presentert for et fargerikt persongalleri av spellmenn og et stort antall slåtter. Både om spellmennene og slåttene var det egne historier som ble levende formidlet av dem som spilte fele i hjembygda mi, Ålen i Trøndelag. Som vitebegjærlig og kunnskapstørst ungdom sugde jeg til meg alt. Kunnskapen og erfaringene jeg har tilegnet meg gjennom årene, har inspirert, og vært den store drivkraften etter å finne ut mer om denne fantastiske kulturarven fra Rørosvidda.

I Ålen og bygdene rundt sto fela og musikken sterkt i min oppvekst. Her var det flere spellmannslag, der felespillere møttes jevnlig, og på fritiden var det flere uorganiserte «spellmannstreff og møter». Her ble det diskutert hvordan den og den spilte slått, og at den ene eller den andre spellmannen hadde sine egne vrier på slåtter. Her ble det delt stor kunnskap om detaljer, som blant annet rytme, dobbeltgrep og buestrøk. Dette var ei gullgrube å øse av for en interessert ungdom! Det var også i denne tiden jeg fikk presentert to nedtegnelser gjort av organisten, dirigenten, folkemusikksamleren og ålbyggen Hans Haugen, som i sin generasjon holdt sammen et helt kulturliv i Ålen. På notemarket sto polsene Ohyraleken og Når ponsen kjem, og buestrøkene som Haugen hadde notert, skilte seg veldig fra buestrøkene jeg var opplært til å bruke i pols-spell.

Da det ble til at jeg valgte å gyve løs på en masteroppgave, var det et naturlig valg å undersøke særegenheter ved buestrøket i rørospolsen slik de er notert av Hans Haugen. For et par år før jeg begynte med denne oppgaven, hadde jeg vært med på å skrive en bok om Anders Haugen, Hans Haugens far, som var en av dem som benyttet dette fraseringsmønsteret. I skriveprosessen med boka ble disse buestrøkene et tema, men det ble aldri mulighet for å gjøre en større undersøkelse.

Å vise at dette fraseringsmønsteret i pols-spell var vanligere tidligere, har vært mye av inspirasjonen for å skrive en slik oppgave, da denne måten å binde tonene sammen på, er ukjent for mange felespillere i regionen i dag.

Tiden oppgaven er skrevet i, har vært spesiell på mange måter da verden har vært i en pandemi. Dette har selvfølgelig preget arbeidet noe da det var flere ting jeg hadde planlagt å undersøke, men som ikke lot seg gjøre. Blant annet hadde jeg planer om å undersøke om hvordan dagens polsdansere opplever å danse til polser som har disse buestrøkene. Også intervjuer til oppgaven har vært vanskelig å gjennomføre da flere av kildene har vært i risikogruppen. Derfor har jeg løst det slik at jeg har delvis tatt utgangspunkt i samtaler med viktige kilder har som funnet sted flere år tidligere. I alle år har jeg hatt som rutine å notere ned opplysninger om folkemusikktradisjonen i Rørosdistriktet når jeg har snakket med folk. I denne sammenheng har dette vært en viktig kilde, og som jeg i teksten refererer til som «personlig meddelelse».

Oppgaven hadde ikke vært mulig å gjennomføre, om ikke det var for en del personer som har vært velvillig, og vært behjelpelig i mitt prosjekt. Først vil jeg takke veilederne mine, Leiv Solberg som har fulgt prosjektet gjennom ett år og Per Åsmund Omholt som har fulgt prosjektet gjennom begge studieårene. Begge har bidratt med konstruktive kommentarer og raske svar, og ikke minst utfordret meg til å gjennomføre dette prosjektet. Spesielt vil jeg takke Omholt for å ha stilt spørsmål ved mine tanker og teorier, rettledet meg gjennom alle mine ideer og ikke minst for å ha hjulpet meg til å holde motivasjonen oppe. Takk også til Mary Barthelemy for hjelp med engelsk oversettelse av sammendraget. En stor takk går også til spellmannen Anders J. Reitan fra Ålen for fantastisk hjelp, korrekturlesning, inspirasjon og gode samtaler gjennom hele prosjektet. Anders har bidratt med tradisjonskunnskap og vært min viktigste støttespiller og kilde. Uten ham hadde det ikke vært mulig å gjennomføre prosjektet. En takk går også til Sven Nyhus fra Glåmos som gjennom sin store erfaring som spellmann og med sin store faglige kompetanse, har gitt gode råd og innspill.

Mange i spell- og dansemiljøet i Rørosdistriktet har også bidratt med opplysninger og tanker inn i prosjektet. Takk til dere! Også takk til arkiver som har stilt materiale til rådighet, og spesielt Senter for Norsk folkemusikk og folkedans, ved Ivar Mogstad, som har hjulpet til med kildemateriale, noe som har vært uvurdelig i denne sammenheng. En stor takk går til min familie for uvurderlig støtte, inspirasjon og motivasjon gjennom mine masterstudier.

Til slutt ønsker jeg å takke alle felespillere, dansere og folkemusikkinteresserte i Rørostraktene, og i særdeleshet medlemmene i Ålen Spellmannslag, som holder tradisjonene i hevd. Uten dere hadde ikke vi alle hatt vår unike og fine tradisjon.

Åmot 12.05.2021

John Ole Morken

1. Innledning

Rørspolsen er en populær dans med gamle røtter. Selv om den kan knyttes til et avgrenset geografisk område, har rørspolsen - både musikken og dansen - blitt noe en møter i hele Norge. De fleste spillmenn har en pols på repertoaret. Med sin suggererende takt som er tredelt, og gjerne en tanke asymmetrisk der første slag er noe kortere enn de andre, har musikken og dansen fenget folk i alle aldre gjennom flere hundre år. Musikken og dansen følger hverandre. En pols består normalt av to deler, lokalt under navnene «første og andre vending». Hovednormen er at hver vending/del består av åtte takter som er repetert. Dansen består av fire turer som er tilpasset musikken.

Gjennom årene har det utviklet seg noen standardiserte buestøk. Mange betegner dette som «pols-strøkene», der første taktdel faller på et nedstrøk, andre taktdel på et oppstrøk og tredje taktdel som består av to toner som gir et nedstrøk og et oppstrøk. Det finnes selvfølgelig andre strøkformer som er benyttet, men denne er den mest vanlige.



Figur 1: Ordinære pols-strøk.

Ved flere anledninger har jeg blitt presentert for en strøkmodell, et bestemt fraseringsmønster, en såkalt *strøkfigur*, i rørspolsen som få bruker i dag. Den kan kort forklares at buestrøkene kommer på tvers av taktslagene.¹



Figur 2: Buestrøk på tvers av taktslagene (STT).

Denne strøkfiguren bryter med de standardiserte pols-strøkene. Som vi etterhvert skal se, kan det være grunn til å argumentere for at denne strøkfiguren kanskje tilhører en

¹ Denne setningen «strøk på tvers av taktslagene» forekommer mye i teksten. Derfor har jeg forkortet dette til STT (Strøk på Tvers av Taktslagene).

eldre måte å spille slåttene på. I mitt masterprosjekt har jeg sett nærmere på dette spesielle fenomenet i rørospolsen.

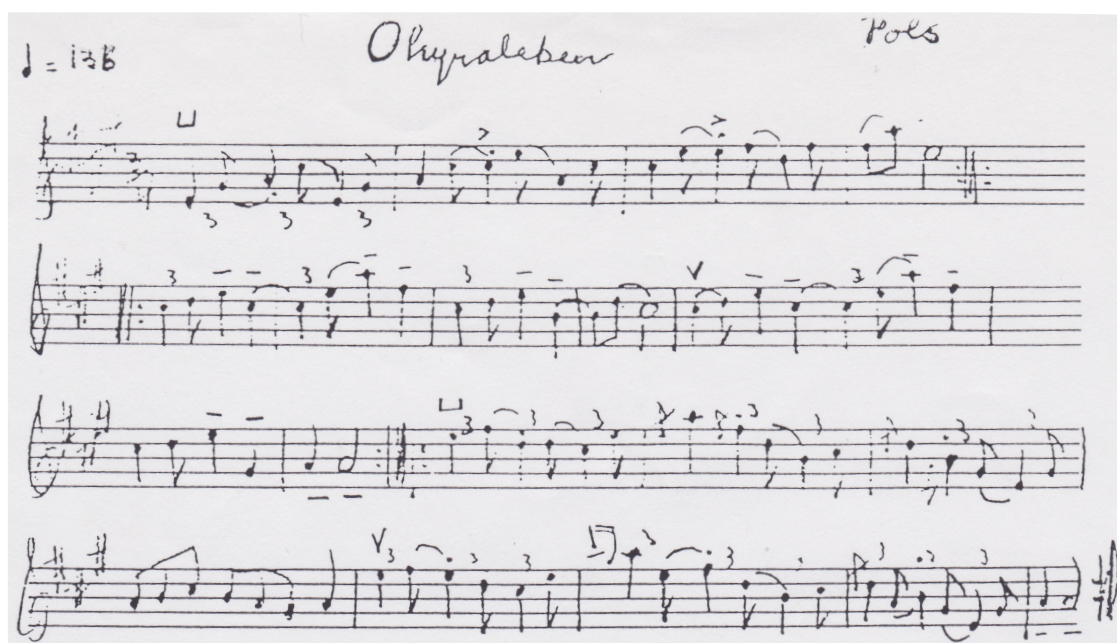
1.1 Bakgrunn og formål

Jeg er oppvokst i en levende folkmusikktradisjon i Rørosdistriktet. I bygda Ålen der jeg kommer fra, har fele og dens musikk stått sterkt i mange hundre år. Gjennom tidene har det vært mange sentrale utøvere som har gitt viktige impulser til sine samtidige spellmenn. Den viktigste er kanskje Anders Haugen som levde fra 1852 til 1927. Jeg ble tidlig kjent med navnet hans og ble fortalt at han var mesteren. Haugen samlet lokal folkemusikk, lærte opp over 70 spellmenn, komponerte, arrangerte musikk og dirigerte kor og orkester. Ja, han var en av dem som holdt sammen et helt musikkliv i sin generasjon i Ålen. Hans navn ble også nasjonalt kjent da han ga ut pols-samlingen «*100 Norske Polskdanse fra Røros og omegn*» i 1884, ofte kalt «100-an». Samlingen var en av de første i sitt slag som hadde slåtter for fele. Tidligere utgitt slåttemusikk var gjerne med pianoarrangement, som i boka til Ludvig M. Lindeman: *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*. «100-an» hadde noter for bare fele. Samlingen ga Haugen nasjonal anerkjennelse, noe han fortsatt har.

Det var ikke mange årene etter at jeg hadde begynt å spille fele at jeg fikk presentert en note med to polser som Haugens sønn, Hans, hadde skrevet ned. Nedtegningene skulle vise slik Anders Haugen spilte polsene. I sine utgivelser har Anders Haugen utelatt mange særtrekk, som blant annet dobbeltgrep og buestrøk. Derfor var det spennende å få en note som viste hvordan Haugen selv spilte slåttene. Det som forbauset meg var at strøkfigurene i polsene brøt fullstendig med det ordinære pols-strøket som jeg møtte blant annet i Ålen Spellmannslag. Allerede da stilte jeg meg spørsmålet om hvorfor ikke spellmenn i Ålen spilte slik som Haugen idag? Anders Haugen var jo mesteren, og da var det vel naturlig at han ble referansen? Ingen kunne gi noe eksakt svar på hvorfor. Inntrykket mitt var at dette var en spillestil som virket fremmed da jeg spurte flere spellmenn om denne måten å binde tonene sammen på.

Der det var naturlig spurte jeg spellmenn i min læreperiode fra Ålen og Rørosdistriktet om de var kjent med denne strøkfiguren. Det var spesielt ett møte der jeg var sikker på å finne rester av denne. Spellmannen Johannes Reitan fra Ålen som levde fra 1919 til

2003, var sønn av Andreas Reitan, som igjen var søskenbarn med Anders Haugen. Siden Johannes hadde lært felespill og slåtter av sin far Andreas, og Andreas var opplært i felespill av Anders Haugen, var det naturlig å tro at Johannes spilte i samme stil som Anders Haugen, og hadde denne strøkfiguren i sitt pols-spill. Da jeg besøkte Johannes spurte jeg ham om han hadde noen polser etter sin far som hadde spesielle buestrøk som var annerledes enn det ordinære pols-strøket. Johannes svarte at det hadde han ikke. Han spilte polsene slik de fleste spilte dem i hans generasjon, noe jeg opplevde da Johannes spilte slåtter han hadde lært i ungdommen. Jeg kom til å demonstrere polser som hadde disse spesielle buestrøkene for Johannes, men for ham virket dette fremmed. Derfor har dette temaet blitt hengende som et stort spørsmål gjennom mange år: Hvorfor spiller ingen slik idag, og hvorfor hadde denne strøkfiguren gått ut av bruk?



Hans Haugens nedtegning av polsen Ohyraleken. De spesielle buestrøkene finner en allerede i første takt. Kilde: N-AJR



Slik første del av Ohyraleken normalt blir spilt av de fleste i Ålen.

Mange år senere ble jeg medforfatter i en bok om Anders Haugen. I skriveprosessen fikk jeg tilgang på den enorme notesamlingen som han og sønnene hans etterlot seg. Da jeg begynte å bla meg nedover notebunkene fant jeg mange noter som viste at

Hans Haugen hadde notert flere slåtter med denne strøkfiguren. Dette pirret nysgjerrigheten. Videre da jeg arbeidet med notesamlingen etter Anders Haugen, fant jeg flere slåtter som Haugen laget i sine siste leveår, deriblant en del polser. I disse slåttene har han også notert inn den samme strøkfiguren. Videre fant jeg flere transkripsjoner som Hans Haugen hadde gjort etter spill av andre spillmenn fra Rørosdistriktet. Også her fant jeg eksempler på strøkfiguren. Videre i skriveprosessen med boka, lyttet jeg meg gjennom flere intervjuer og lydband med felespillere som lærte direkte av Haugen. Deriblant Jenny Grønli Farestveit. Jenny var en av Haugens siste elever, og hun benytter denne strøkfiguren i flere av polsene hun har spilt inn. Siden fikk jeg høre opptak med andre spillmenn i Rørosdistriktet. Her fant jeg også spor etter denne strøkfiguren.

Funnene i notesamlingen etter Haugen, opptak og andre noter ga en del indisier på at Anders Haugen med flere virkelig benyttet slike buestrøk i polsen. Dette har reist en del spørsmål som jeg ønsket å finne ut av.

1.2 Problemstilling

Det overordnede målet med prosjektet er å avdekke mindre kjent kunnskap om min egen tradisjon. En av mine ambisjoner er å demonstrere alternativer til dagens konvensjoner/stil.

Sentrale spørsmål er: Var denne type buestrøk mer utbredt tidligere, og hvorfor ble denne strøkfiguren nærmest glemt? For å kunne gi et svar på dette, om tidligere praksis, fenomenet som sådan og de ulike antatte årsakene til at strøkfiguren ble borte, må det søkes på et bredt grunnlag. Hva finnes av spor i kildematerialet, og vil det være mulig å avdekke endringsprosesser knytta til denne praksisen? Hva kan i så fall ligge bak? Hvilke mekanismer gjør at nye strøkfigurer blir mer populære og fortrenger det gamle, slik en kan anta det gjelder figuren vi ser i nedtegningen til Hans Haugen?

En kan i Haugens etterlatte skrifter og tradisjoner etter ham, forhåpentligvis finne noen svar. Haugen var mesteren, og i mine øyne ble han en mal for sine samtidige. Derfor er det besynderlig at denne måten å binde tonene sammen på ble «borte» med ham. Å gi noe eksakt svar på dette vil være vanskelig, men en kan diskutere og argumentere om

hvordan dette kan ha skjedd. For å finne noen «svar» må en se på Haugens liv og impulsene han fikk. En hypotese jeg har, er at Haugen sjelden spilte for sine elever i sine senere år. Han underviste mest i teknikk og noter. Dermed var det en del essensielle særtrekk elevene ikke fikk med seg. For å finne ut av dette må en se litt på Haugens pedagogikk. Flere av elevene etterlater seg notebøker fra den tiden og slik kan en finne ut hva Haugen lærte bort.

Et annet spørsmål er nok om dette generelt var en eldre spillestil som gikk ut på dato, og at en annen type buestrøk ble mer populær. Som tidligere nevnt, har jeg funnet spor som viser at måten å binde tonene sammen på som Anders Haugen skulle ha gjort, var mer brukt tidligere. Derfor vil det være naturlig å søke i opptak og notenedtegninger fra hele Rørosdistriktet for å finne flere eksempler på strøkfiguren.

En grunn til at dette ble borte, kan være fra da en gikk over fra kort til lang felebue. Dette skal ha skjedd rundt 1850. Den lange buen ga andre muligheter og kanskje en annen spillestil for å tilpasse et nytt redskap. I den forbindelse vil jeg bruke en del tid på å forske ut gjennom min egen utøvelse, å legge om spillestilen tilnærmet slik Anders Haugen skal ha spilt. Jeg vil da bruke vekselvis kort og lange bue, og forske ut hvilke muligheter den korte buen gir med denne rytmikken og buestrøket som den lange buen ikke gir. Det er gjort lite forskning på området, så Siri Dyviks artikkel i tidsskriftet *Musikk og tradisjon 2020, Kortbuen - hvordan låt det?*, vil være et naturlig utgangspunkt for denne delen av oppgaven.

Her vil det også være naturlig å se litt på tempo i fremførelsen og hvordan en bruker buen. I spillefilmen *Eli Sjursdotter* (Bornebusch, 1938) er det en sekvens med polsdans fra Brekken. Spellmenn på opptaket er Steffen og Magnus Ingebrigtsvold. I en av slåttene de spiller, benytter spellmennene denne strøkfiguren på flere sekvenser i slåtten. Ved å studere tempoet til slåtten, og måten danserne danser på, ser en tydelig at dette henger sammen. Danserne bruker kroppen på en annen måte enn dagens dansere. Det er tydeligere at danserne på spillefilmen, som består av personer bosatt i Brekken, har en større svikt enn dagens dansere som har en mer flatere stil.



Sekvens i en av polsene Steffen og Magnus Ingebrigtsvold benytter i spillefilmen Eli Sjursdotter.

For å summere opp, vil jeg dele problemstillingen i fire deler, der jeg vil:

1. dokumentere utbredelsen av strøk på tvers av taktslagene i Rørosdistriktet i tilgjengelig arkivmateriale.
2. finne ut hvordan strøkfiguren opptrer i slåttene og i arkivmaterialet.
3. gi forklaringer på hvorfor strøkfiguren har gått ut av bruk.
4. prøve ut strøkfiguren i egen utøving.

Jeg har valg å angripe oppgaven etter de fire hovedpunktene som er satt opp. Jeg har skaffet meg en oversikt over alt tilgjengelig kildemateriale i offentlige arkiv og private samlinger. Disse har vært gjenstand for videre søk. Når det gjelder søk i arkivmaterialet jeg har hatt til rådighet, har jeg laget noen kriterier som jeg kan karakterisere som funn av strøkfiguren. Det har også vært viktig for meg å prøve å skape et visuelt bilde av funn av strøkfiguren på eldre innspillinger gjennom transkripsjoner. I transkripsjonene har jeg valgt å fokusere på buestrøkene. I og med at transkripsjonene står som visuelle resultater på hva jeg oppfatter i arkivopptakene, gir de et fint bilde på STT. Disse har vært et fint verktøy sammen med eldre nedtegnelser og transkripsjoner som har denne strøkfiguren. Videre har jeg prøvd å se strøkfiguren i litt større sammenheng i Rørosdistriktet – om det er i enkelte miljø/spelltradisjoner denne strøkfiguren opptrer.

1.3 Praktisk/utøvende arbeid

For mitt eget vedkommende håper jeg at kunnskapen jeg vil tilegne meg med prosjektet, vil gi meg ny innsikt i min egen musikktradisjon. Et av målene er å kunne demonstrere alternativer til dagens konvensjoner/stil i enkelte slåtter. Ved å se på et historisk lag i musikken håper jeg å se hvordan felemusikken i Rørosdistriktet har utviklet seg gjennom tidene.

Å sette seg selv og min rolle inn i et tradisjonsområde er ikke enkelt, men jeg vil tørre å påstå at jeg er en av dem som gjennom årene har brukt mye tid på å forske og finne ut

av tradisjonsmusikken i Rørosområdet. Gjennom min søken har jeg alltid samlet, og jeg vil betegne meg selv som en «samler».

I min utøvende virksomhet som felespiller har jeg alltid brukt mine «funn» som et verktøy for videre arbeid. Derfor håper jeg at dette prosjektet også vil tilføre meg mer kunnskap og igjen være til inspirasjon for andre. Gjennom flere år da jeg er har bodd utenfor Rørosdistriktet, har jeg registrert en tendens til et mer standardisert pols-spill. Med arbeidet i denne oppgaven håper jeg at dagens utøvere, og kommende, vil oppdage at det er stor variasjon i pols-spillet fra Rørosområdet. Dette gir felespillerne større handlingsrom og flere valgmuligheter da de kan fordype seg i de mange variasjonene i pols-spillet fra Rørosvidda.

1.4 Disposisjon

Denne oppgaven består av sju kapitler: innledning, metoder, historikk, funn av STT i pols-spill i Rørosdistriktet, analyse, egne erfaringer med strøkfiguren i egen utøving, og til slutt, en oppsummerende diskusjon og sluttord.

Oppgaven starter i første kapittel med en innledning som handler om formålet med- og motivasjon for prosjektet. I metodekapitlet, nummer to, har jeg gjort rede for mine fremgangsmåter for å oppnå resultat, samt teoretiske perspektiv jeg har lagt til grunn og om tidligere forskning fra Rørosdistriktet. I kapittel tre tar jeg for meg tradisjonen for felespill i Rørosområdet. Jeg har delt historien opp i bolker der jeg nevner de viktigste trendene i hver bolke og noe om utviklingen av feletradisjonen i Rørosdistriktet. Jeg skriver også i samme kapittel om buestrøk i pols-spillet fra området, og om det en vet om Anders Haugens spillestil, buestrøk i polsen, notenedtegnelser og pedagogikk. I det fjerde kapitlet redegjør jeg for funnene av denne strøkfiguren i kildematerialet fra Rørosdistriktet. Her har jeg dokumentert «avvik», det vil si slåtter som inneholder denne strøkfiguren. Kapittel fem har en analyse der jeg beskriver hvordan strøkfiguren opptrer i fire utvalgte slåtter, der jeg ser nærmere på blant annet rytmikk, utførelse og hyppighet. I sjette kapittel tar jeg for meg denne strøkfiguren i min egen utøving der jeg har valgt ut fem slåtter jeg har tillagt denne strøkfiguren. Her har jeg også benyttet kort felebue, og prøvd å finne ut hvilken effekt den gir. Til slutt kommer kapitlet sju der jeg har en oppsummerende diskusjon om temaene jeg har behandlet, der jeg summerer

opp funnene av STT i Rørosdistriktet - hvem de fremste representantene for STT er, der jeg gir forklaring på hva som kan være årsaken til at strøkfiguren nærmest ble borte og en oppsummerende diskusjon om hvordan strøkfiguren opptrer i slåttematerialet. Videre gjør jeg en felles oppsummering, om videre arbeid og til sist, noen sluttord. Jeg har brukt noteeksempler gjennom hele oppgaven og de er vedlagt som fullstendige transkripsjoner.

2. Metoder

En stor del av arbeidet med denne oppgaven har vært å gå igjennom et omfattende skriftlig og klingende kildemateriale, noe som har vært helt sentralt for min tilnærming til oppgaven. Gjennom mine egne erfaringer som felespiller har jeg også hentet kunnskap til oppgaven gjennom en kunstnerisk/utøvende/praksisorientert forskning.

Jeg har også etterstrebet å ha et reflekterende og nyanserende syn i min tilnærming til stoffet. Mine refleksjoner og syn vil nok være farget av mitt eget forhold til materialet. Innfallsvinkelen på dette prosjektet vil i stor grad bestå av at jeg selv er utøver av den folkemusikktradisjonen som det skrives om. Ved siden av å være en utøver, kombineres dette med musikkanalytiske tilnærminger, litteraturstudier og samtaler.

I boka *Musik, medier, mångkultur – förändringar i svenska musiklandskap*, nevnes begrepene *görare*, *vetare* og *makare* (Lundberg, Malm, & Ronström, 2000). De to første vil være naturlige utgangspunkt for denne oppgaven. Begrepet *görare*, ligger det at man er en utøver/praktiker, mens i begrepet *vetare*, så har man kunnskap om noe. Som i dette tilfellet er min kunnskap om min egen tradisjon. Begge begrepene kan brukes om innfallsvinkelen til denne oppgaven, og den utøvende delen vil være grunnlag for kunnskapen.

I denne oppgaven har en stor og viktig del av arbeidet vært å stable empiri, der jeg først og fremst har vært opptatt av å lete fram, avdekke og formidle konkret empiri. Dette for å vise at denne strøkfiguren har vært mye mer utbredt og brukt i Rørosdistriktet en tidligere antatt. Ved en systematisk gjennomgang av tilgjengelig kildemateriale, har jeg hatt mulighet til å si noe om hyppighet og bruksområde. Slik har jeg ikke gjort de teoretiske aspektene med oppgaven sentrale. Sammen med at jeg parallelt har arbeidet med den utøvende delen av oppgaven, fremstår arbeidet som empirisk-praktisk.

Til å trekke de store linjene til slutt, har jeg sett på hva som danner grunnlaget for en stil som denne strøkfiguren representerer. Om hvordan en stil formes, hvilke elementer stilen består av, og hvordan en kan beskrive og forstå endringsprosesser på et mer generelt plan. For å svare på slike spørsmål har jeg valgt å ta utgangspunkt Mats

Johanssons teorier om stilbegrepet (Johansson, 2004, 2009a, 2009b), og Per Åsmund Omholts artikkel *Tradisjonsområder, konstruksjon eller realitet?* (Norsk folkemusikklag (nå Musikk og tradisjon), 2006).

En stil kan sees på som et rammeverk som omfatter hvordan en opplever og vurderer musikken, sammen med hvordan den skapes og utøves. Rammeverket handler om holdninger og forventninger, som omfatter hva som er viktig og mindre viktig i stilen i forhold til hvor den generelle interessen i miljøet er. Hva som er rammen for en stil kan variere. I den daglige samtalen rundt musikken i et miljø, er det enigheten om stilen som avgjør om hva som verdsettes, og som igjen skaper rammene. For å forstå hva som oppfattes som «rett og galt», må noen krysse grensene, altså noen må gjøre noe som oppfattes som annerledes av miljøet. Dette igjen skaper diskusjon, rundt hva som er annerledes, før en igjen blir enig om hvor grensene går. Dette er en prosess som pågår kontinuerlig, og miljøet selv kontrollerer grensene. Miljøet bestemmer rammene for hva som er stilen, og disse grensene opprettholdes ved at noen prøver å krysse dem.

Det är det ständigt skiftande förhållandet mellan olika stilar som aktualiserar förhandlingar om gränser och som därigenom föder processen som skapar avgränsning» og «konstitueras dialogiskt genom de relationer till angränsande genrer som gör sig gällande i olika historiska sammanhang. (Johansson; 2009a: 36, s.45-46)

Med utgangspunkt i artikkelen *Tradisjonsområder, konstruksjon eller realitet?* (Omholt, 2006), har jeg prøvd å se prosessen med egen utøving som emisk/etisk, det vil si innenfra/utenfra. Der en fra en emisk synsvinkel ser tradisjonen innenfra, som vil si at jeg i min egen utøving skaper en følelse av som er «riktig og galt». Og fra en etisk synsvinkel, der jeg ser tradisjonen utenfra - «ett nivå opp», der jeg observerer min egen utøving opp mot kunnskap som er tilegnet gjennom en lang periode som utøver av en bestemt tradisjon, sammen med perspektiv som finnes i tidligere forskning.

2.1 Tidligere forskning

En del tidligere forskning og innsamling, særlig med vekt på Rørosdistriktet, har vært sentrale kilder for meg. En kan nevne Sven Nyhus' bok *Pols i Rørostraktom* (1973), som tar for seg en bestemt feletradisjon i Rørosdistriktet, og hovedoppgaven *Når gammellekan set dansaran på prøve* (1994) skrevet av Eva Hov fra Trondheim som har tatt for seg fenomenet «toer-pols, polser som begynner på det andre taktslaget i første takt og som har skapt en del hodebry for dansere, spellmenn og forskere. Videre har Mads Kuraas (2016) skrevet en mastergrad der han tar for seg tre tradisjoner fra Brekken: *Tri gren, tri spellmenn - en systematisk undersøkelse og sammenligning av tre stilbærende spellmenn i Brekkentradisjonen*. Han har i hovedsak sett på buestrøk og tonalitet. Likeså har Bjørn Aksdal sett nærmere på en bestemt spellmann, tiden han levde i og hans repertoar i boka: *Spelemann og smed: Smed-Jens fra Røros 1804-1888: et bidrag til forståelsen av rørosmusikkens historie på bakgrunn av hans håndskrevne notebok* (1988). Ole M. Sandvik har også skrevet om Rørosmusikken i forskjellige tidsskrift og bøker. Fra hans hånd nevnes artikkelen *Rørosmusikken* fra 1942 som er en del av bygdebøkene for Røros, og bøkene *Springleiker i norske bygder* (1967) og *Østerdalsmusikken* (1979). Andre har også skrevet om forskjellige tema der felemusikken fra Rørosdistriktet har hatt en plass, men ikke fremtredende. Videre har hardingfelespilleren Siri Dyvik (2020) skrevet om hvordan bruk av kortbue kan ha påvirket strøket. Den vil være til god hjelp med tanke på bruk av en kortere felebue i delen som handler om egen utøving i prosjektet.

Det må også nevnes at jeg var medforfatter i boka *Anders Haugen - Spellmann på Rørosvidda* (Gjærevold 2018 (red.)), sammen med Einar Gjærevold og Anders J. Reitan. Der tok vi for oss Anders Haugen i tekstdelen av boka i tre perspektiver; tiden han levde i, Anders Haugens liv og virke, og om Anders Haugens innsamlinger - et dypdykk i hans musikalske aktivitet, og en del som tar for seg bakgrunnen og historiene til polsene som presenteres i boka. Den siste tekstdelen sto jeg for. I notedelen av boka er det en faksimile av «100-an» samt 100 «nye» polser fra Rørosvidda som er samlet av undertegnende. I forarbeidet til boka hadde jeg tilgang på et stort materiale etter familien Haugen som består av noter, dagbøker, brev med mer. I tillegg har jeg siden midten av 1990-tallet samlet folkemusikkmateriale fra Rørosdistriktet. Slik har jeg i denne oppgaven hatt et enormt og bredt materiale å forske i.

2.2 Kildematerialet

For å gjøre en tolkning av kildematerialet jeg har hatt til rådighet, har jeg tatt utgangspunkt i problemstillingens første, andre og tredje punkt:

- der jeg beskriver hvordan jeg har gått frem for å kartlegge det aktuelle buestrøket.
- der jeg viser hvordan jeg har gått frem for å analysere hvordan strøket opptrer.
- der jeg beskriver kildematerialet som kan gi svar på hvorfor buestrøket nærmest ble borte.

2.2.1 Gjennomgang og beskrivelse av kildematerialet

Det meste av materialet jeg har undersøkt, lydopptakene og notematerialet, er hentet fra offentlige arkiv, men en del av kildematerialet som jeg har benyttet, er materiale jeg selv har samlet gjennom årenes løp. Dette er materiale som er stilt meg til rådighet, og noe jeg kan benytte fritt i mitt arbeid. Av materialet jeg har undersøkt, er det først og fremst lydopptak og notemateriale. Men jeg har også benyttet meg av annet skriftlig materiale som spellmenn har etterlatt seg, som brev, notater og lignende. Jeg har hatt som mål om å søke i alt tilgjengelig materiale, slik har jeg hatt et så bredt grunnlag som mulig å søke i.

Jeg erfarte fort at for å holde oversikten over et omfattende kildemateriale, trengte jeg et system som sorterer materialet. Det finnes ingen komplett liste over alle arkivopptak og notesamlinger fra Rørosdistriktet. Derfor har jeg utarbeidet en liste, en videreføring av systemet Eva Hov utarbeidet i sin hovedoppgave (1994), som jeg har brukt som verktøy for å sortere opptakene og notesamlingene. Jeg har også laget egne referansekode. Som referanser til lyd- og video-opptakene, har jeg brukt bokstavkoder (initialer) for ulike spellmenn, og bokstavkoder for forskjellige opptak med dem (A, B, C, osv). For eksempel: opptak med Anders Bekken fra 1952 blir **AB-A**, se vedlegg 10 for fullstendig liste. Når det gjelder referanser til notesamlinger og nedtegninger etter spellmenn fra Rørosdistriktet, har jeg også utarbeidet en egen oversikt, se 10.2. For eksempel: Notesamling etter Anders Haugen blir **N-AH**.

Lyd- og video-opptakene består av både felespill og intervjuer. Disse har jeg gått systematisk igjennom der jeg har søkt etter opplysninger om og eksempler på STT.

I notesamlingene har jeg undersøkt bare polsene etter eksempler på STT. En privat notesamling en spellmann har etterlatt seg, består av mange komponenter. I de eldre samlingene er det først og fremst håndskrevet materiale og trykt materiale. Når jeg har arbeidet med notesamlinger etter spellmenn som var aktive på 1970-tallet og utover, finner en også en del kopier fra andre samlinger og noter som andre har skrevet. Selv om noe av notematerialet er skrevet av en annen penn enn den samlingen har tilhørt, har jeg regnet disse notene til ham som har eid samlingen. Jeg har også støtt på samme slått i flere av samlingene, både i det håndskrevne materialet og i papirkopier. I noen tilfeller har det vært vanskelig å definere hva som er eldst og hvem som først skrev denne ned. Dette har jeg valgt å ikke ta hensyn til. For jeg oppdaget fort at der det var vanskelig å si hva som er «første generasjon», så hadde det ikke hadde noe betydning for resultatet i denne oppgaven, da jeg uansett har regnet dette som et funn.

I det andre skriftlige materialet jeg har benyttet meg av, er først og fremst brev og notater som spellmenn har etterlatt seg. Det gjelder først og fremst materiale etter familien Haugen. Det er brev som far Anders og sønnene Hans og Olav har fått og sendt, samt notater de har gjort om folkemusikken i Rørosdistriktet.

2.2.2 Oppfølgende innsamling

Kildematerialet jeg har hatt til rådighet, er stort og omfattende. Det har også gjennom årene vært skrevet en del om felemusikken fra Rørostraktene. Likevel har det vært behov for å gjøre en oppfølgende innsamling. Dette for å få et enda mer nyansert bilde av kildematerialet.

Den oppfølgende innsamlingen har bestått av kontakt med slektninger til avdøde felespillere for å søke i materiale de har etterlatt seg, som noter og lydopptak. Likeså har jeg hatt flere samtaler med kilder og aktive felespillere fra Rørosdistriktet som har vært med på å belyse enkelte spørsmål som har dukket opp. Det er spesielt to kilder

som har vært sentrale, Anders J. Reitan fra Ålen og Sven Nyhus fra Glåmos, bosatt i Oslo.

Spellmannen og ålbyggen Anders J. Reitan (f. 1936), ble i sin tid kjent med STT gjennom onkelen Hans Haugen. Hos Haugen fikk Reitan lære om måten strøkene ble brukt på. Anders har også vært den fremste i alle år til å formidle historien om Anders Haugen. I tillegg har han vært aktiv i Ålen Spellmannslag siden starten i 1962. Anders har også møtt de fleste som har spilt fele i Ålen i hans levetid og har derfor stor tradisjonskunnskap om slåtter, spillemåte og spellmenn.

Sven Nyhus fra Glåmos (f. 1932), og har gjennom en årrekke vært en av de fremste til å formidle tradisjonsmusikken fra Rørosvidda helt siden begynnelsen av 1950-årene. Nyhus er også en av dem som har størst kompetanse på transkripsjon av feleslåtter i Norge. Nyhus, sammen med Jan-Petter Blom og Reidar Sevåg, står blant annet bak de to siste bindene i serien *Norsk Folkemusikk. Serie I. Slåtter for hardingfele*, best kjent som «Hardingfeleverket». Sven Nyhus har også møtt de fleste spellmenn som levde rundt 1950 i Rørosdistriktet. Med sin faglige tyngde og erfaring har han vært til god hjelp.

2.2.3 Spor etter strøkfiguren i kildematerialet

I problemstillingens første del stiller jeg meg spørsmålet om hva som finnes av spor etter denne strøkfiguren i kildematerialet fra Rørosdistriktet. Her har jeg prøvd å dokumentere «avvikene», det vil si slåtter som inneholder denne strøkfiguren, STT. For at jeg kan karakterisere noe som et «funn», har jeg arbeidet ut i fra noen kriterier. Et funn i denne sammenheng er forekomster av dette buestrøket der en takt primært inneholder tre grupper med åttendeler, der buestøket kommer mellom taktslagene, se eksempel.



Figur 3: Eksempel på funn (STT).

Jeg har også tatt med en variant av denne figuren, som jeg kaller et funn, der første taktdel består av en åttendel og to sekstendeler, etter fulgt av to grupper med åttendeler, se eksempel.



Figur 4: Eksempel på funn (STT).

Noen steder er det også forekomster av STT der en takt inneholder to grupper med åttendeler som kommer etter hverandre, se eksempel.



Figur 5: Eksempel på funn (STT).

Det finnes også en tredje variant som jeg kaller for et funn. Her kommer bestrøket mellom første og andre taktslag, se eksempel.



Figur 6: Eksempel på funn (STT).

2.3 Analyser

Som et verktøy for å finne ut av punkt to i problemstillingen; å finne ut hvor og hvordan STT opptrer i slåttene - der jeg forsøker å belyse mønstre i måten STT opptrer på i den musikalske sammenhengen, har jeg gjort en analyse av nedtegningene til Hans Haugen, der jeg videre sammenligner disse med øvrige versjoner av de samme slåttene fra Rørosdistriktet. Her har jeg sett på hvordan rytmikken er, der det er eksempler på STT. Likeså har jeg gjort en analyse av to andre slåtter som er felles for hele Rørosdistriktet, der er finner eksempler både på STT og de ordinære polsstrøkene. Gjennom en analyse og sammenligning av variantene, kan en si noe om hvor og hvordan STT opptrer i slåttene. I kildematerialet finner en også eksempler på forskjellige spillestiler og historiske lag, og gjennom analysen kan en plassere strøkfiguren inn i en historisk

sammenheng. Samtidig sier analysene også noe om hvordan STT blir utført av kildene som benytter denne strøkfiguren.

2.4 Hvorfor ble denne strøkfiguren nærmest glemt?

I problemstillingens tredje punkt spør jeg om hvorfor denne strøkfiguren er sjelden å høre i dag. Her har jeg først og fremst søkt svar i intervjuer og i samtaler, men også i skriftlige kilder. Generelt kan en si at det er ikke ett svar på dette spørsmålet, men flere. Jeg har også søkt i utviklingen i pols-strøkene ved hjelp av kildematerialet jeg har hatt til rådighet, for å finne tendenser og svar. Generelt kan en si at dette handler om stil og endring, kontekst og og historiske lag i polsen. Jeg har i denne sammenheng sett nærmere på hvilken betydning utgivelsen av noteheftet «100-an» har hatt for at strøkfiguren ble nærmest borte, spesielt i Ålen.

2.5 Transkripsjoner

Et viktig hjelpemiddel har vært transkripsjon av feleslåtter der en finner eksempler på STT. I og med at transkripsjonene står som visuelle resultater på hva jeg oppfatter i arkivopptakene, gir de et fint bilde på denne strøkfiguren. Disse har vært et fint verktøy sammen med eldre nedtegnelser og transkripsjoner som har denne strøkfiguren.

Transkripsjonene er gjort med basis i mine egne notekunnskaper og tolkninger av lyd materialet. Men det er klart at en må også være av den oppfatning at andre kan tolke lyd materialet annerledes og komme frem til et annet resultat. Transkripsjonene har i denne sammenheng ikke hatt som mål av å gi et konkret og nøyaktig bilde av det en hører på opptakene. Det gjelder først og fremst rytmikken. Likevel har jeg etterstrebet å få med så mye som mulig av hver spellmanns særpreg. Til hjelp i transkripsjonene har jeg brukt lydprogrammet Audacity, der jeg har hatt mulighet for å spille av opptaket i den hastighet jeg ønsker.

Jeg har ved tidligere prosjekt hatt god hjelp av Sven Nyhus til transkripsjon av feleslåtter, og jeg plasserer meg selv i samme tradisjon som han når det gjelder

transkripsjon. Hans utgivelser og notebilde har vært en mal for mine transkripsjoner. Sven Nyhus har i boka *Hurven – en polska och dess miljö* beskrevet sin arbeidsmetode:

Mitt arbeidsgrunnlag har alltid vært det innspilte lydbånd. Herfra spiller jeg av takt for takt – eller bare deler av denne – til jeg har notert på notepapiret det som skjer, eller oppfattet av det som skjer. I feleslåtter tar jeg også med samtlige buestrøk etterhvert, og avmerker straks tegnangivelsen for opp- og nedstrøk. Avspillingen under selve oppteigningsarbeidet lar jeg gå på halvparten av den innspilte hastighet. (Ramsten, 1971, s. 42).

Her er min arbeidsmetode og Nyhus' sammenfallende. Flere av arkivopptakene jeg har arbeidet med har tildels dårlig lyd, og i full hastighet har det noen ganger vært vanskelig å avgjøre hva en hører. Med halvt tempo kan en lettere skille ut tonene fra hverandre, og for å enklere oppfatte alle detaljene. Jeg har tatt takt for takt, og motiv for motiv. Jeg har også valgt skrive notene med grepsnotasjon, hvilket betyr at der det benyttes scordatura, slik gir ikke notebildet et klingende bilde.

2.5.1 Om notasjon av pols

I mine transkripsjoner av polsene har jeg lagt meg på omtrent det nivået av detaljer som feleverkene bruker. Likevel er det et par punkt jeg vil forklare nærmere.

Buestrøk:

Buestrøket er en viktig del av felespillet, og er kanskje det stiltrekket som avgjør feleslåttens preg, Og, i denne sammenhengen, det helt sentrale parameter som jeg bygger oppgaven på. På lydopptakene jeg har transkribert fra, har det stort sett vært greit å oppfatte hva som blir spilt. Men noen ganger har det også vært utfordringer. Av og til har det ikke latt seg gjøre å høre hvilke strøk som blir brukt, og en må tilslutt bare foreta et valg. Når det gjelder transkripsjonene, har det vært til god hjelp at jeg selv er utøver av denne tradisjonen, og kjenner stilen godt. Jeg har også søkt kunnskap om strøkdetaljer hos andre kilder underveis i arbeidet.

Forslag/ornamentikk:

Her har jeg prøvd å få med det meste av forslag og ornamentikk av det jeg hører på lydopptakene. I noen tilfeller har det vært vanskelig å oppfatte forslagene og ornamentikken, men med hjelp av hastighetsreduksjon har en hatt et godt verktøy. Her er det også et spørsmål mange ganger om hva som er forslag og hva som er melodi. For flere steder der det opptrer et forslag, og som kan gjøres om til en del av melodien, oppstår det STT, og dermed har en her et funn, se 5.1.1, side 71.

Åttendels-, duol- eller triol-notasjon?

En utfordring i transkripsjonene har vært rytmiske figurer som har vært skrevet som åttendeler, duoler eller trioler. Å avgjøre hva som er hva er ofte vanskelig, i det rytmen ligger et sted mellom alt dette. Nyhus' diskusjon rundt temaet, i boka *Hurven – en polska och dess miljö*, har vært en god rettesnor. Her skriver Nyhus om de forskjellige duolene lar seg skille når de spilles i den musikalske sammenhengen:

Som oftest praktiseres fra min side den punkterte tegnangivelse. Det hele er tildels beroende på strøkarten hos spillemannen, og om den ikke spiller noen rolle i det enkelte tilfellet, noterer jeg oftest punktert av den grunn at musikkpraksisen sier meg at også eksekutører av faget i relativt høyt tempo utfører noe i retning av triol til tross for den punkterte notering. (Ramsten, 1971, s. 43).

I Hans Haugens optegnelse der han benytter STT, nytter Haugen triolnotasjon i stedet for den mest brukte åttendelsnotasjonen. Grunnen til Haugens valg kan en finne svar på i brev Hans Haugen har sendt til Ole Mørk Sandvik i 1924. Haugen skriver følgende:

Jeg har forsøkt mig litt med optegning av «polsdans» her i distriktet. Nesten bestandig har spørsmålet meldt sig: Hvilke åttendelsnoter skal punkteres og ikke? Punkteringer av mindre verdier og i raskere tempo utføres jo - jeg kan vel si aldri av hjemmelærte spillemenn, og slettes ikke i «vår» pols. Det første taktledd vil bli omtrent dobbelt så langt som det neste (Haugen, 1924).

Videre i brevet skriver Hans Haugen at ved å benytte triol-notasjon, gir den et bedre bilde av hvordan det egentlig låter.

Siden det har til forskjellig tid eksistert forskjellig praksis, har jeg valgt å gjøre transkripsjonene ensrettet, og valgt å notere disse tonene som åttendelsbevegelser. Dette også for å få et visuelt bilde på rytmikken der det er forekomster av STT.

2.6 Strøkfiguren i egen utøving

I problemstillingen har jeg et eget punkt om strøkfiguren i egen utøving. Arbeidet har foregått på følgende måte: Etter å ha studert opptak og nedtegnelser der en finner eksempler på STT, har jeg prøvd å tilegne meg disse slåttene. Det vil si at jeg har prøvd å lære dem som så nøyaktig som mulig. Der jeg har hatt lydopptak har jeg da spilt sammen med opptaket for å få en følelse av hvordan dette fungerer. Som verktøy har jeg også hatt resultatet av mine analyser (se kapittel 5) og mine egne transkripsjoner (vedlegg 11.2).

Samtidig har jeg tatt for meg fem polser der jeg har prøvd ut hvordan de fungerer med denne strøkfiguren. Dette er slåtter jeg har arbeidet med over tid for å finne det som er for meg den beste løsningen. Her har jeg også stilt noen kriterier: at de har en del åttendelsbevegelser etter hverandre siden denne strøkfiguren høver best i den rytmen, og at det er slåtter som er lite spilt i tradisjonen.

Jeg har i begge prosessene vekselvis benyttet lang og kort felebue på denne strøkfiguren, for å finne ut hvilken effekt disse buestrøkene gir.

At jeg bruker meg selv og mine egne erfaringer med å beskrive spillestilen, vil selvfølgelig være preget av min oppfattelse og mitt syn. I og med at jeg er oppvokst i denne tradisjonen og kjenner den godt gjennom mange års arbeid, vil mine betraktninger og erfaringer bære preg av resultatet sammen med mine egne ferdigheter som spellmann.

3 Historikk

Det føles naturlig å gi en kort historisk oversikt over Rørosdistriktet som tradisjonsområde, om buestrøk i rørospolsen, om forskjellige polstyper, om felespill i Rørosdistriktet, og det en vet om miljøet rundt Anders Haugen, om hans spillestil, buestrøk i polsen, notenedtegnelser og pedagogikk.

3.1 Rørosdistriktet som tradisjonsområde - rørospolsens nedslagsfelt

Rørospolsen har med årene blitt et varemerke for folkemusikktradisjonen i Rørosdistriktet. Bergstaden Røros er på mange måter sentrum - slik det var den gang da Røros Kobberverk var i drift. Her bodde ledelsen for kobberverket og her ble det et handelssentrum for et stort område. Først og fremst for bygdene nord og sør for Røros, men svensker, trøndere, østerdøler og gudbrandsdøler fant også veien til byen på Rørosvidda der de søkte arbeid og kom med handelsvarer.

Det som tradisjonelt regnes som Rørosdistriktet, er kommunene Røros og Holtålen. Røros kommune består av bygdene/tettstedene Brekkebygd/Brekken, Glåmos og Bergstaden Røros. I tillegg er det flere små bygder som en gang hadde egne skoler og butikker, men som i dag tilhører de større tettstedene. Holtålen kommune består av bygdene Hessdalen, Haltdalen og Ålen. Det er også i disse to kommunene en finner de rikeste tradisjonene for Rørospolsen. Men, dansen og musikken har et større nedslagsfelt. I kommunene Selbu og Tydal langs svenskegrensa blir det danset rørospols. Her sier de bare pols eller polsdans (**OS-C**). Likeså blir det danset rørospols i dalføret Gauldalen, nord for bygdene Ålen og Haltdalen. I følge spellmannen Reidar Johnsen i Singsås danset en ikke rørospols nord for tettstedet Støren (**RJ-A**). Sørøver langs Østerdalen danser en rørospols i kommunene Os og Tolga. Her har også uttrykket «Østerdalspols» blitt brukt (Bakka; 1978:208).

I Rørosdistriktet, i likhet med resten av det øvrige «folkemusikk-Norge» er det variasjon i felespillet mellom bygdene. Spellmenn har vært opptatt av å «ta vare på slåttene» slik

de har blitt spilt, og det har vært et krav «om å spælla rett»². Det er derfor stor forskjell på for eksempel «brekk-leka», «glåmos-leka», «hessdalsleka» og «ålbygg-leka», men også innad i hver enkelt bygd og grend (Nyhus; 1973:15). Slik har lokale dialekter blitt godt bevart. I samtale med danseren Toril Jørgensen fra Røros som har lært polsdans i Røros Folkedanslag, karakteriserer hun polsmusikken i området slik: glåmos-lekan er som klassisk musikk, brekk-lekan er som hardrock og ålbygg-lekan er som pop.³

I samtaler med spellmennene Anders J. Reitan og Sven Nyhus, ble et av temaene hvordan de har opplever tradisjonen i Røros og Holtålen kommuner. Begge to har sterk forankring i sine egne tradisjoner og lærte felespill av spellmenn som var født omkring år 1900. Begge har noenlunde samme oppfatning om hvordan de vil «dele opp» Rørosdistriktet som tradisjonsområde, der det er naturlig for dem å skille mellom «brekk-leka», «glåmos-leka» og «hessdals-leka» «ålbygg-leka».

Nyhus karakteriserer «glåmos-lekan» i dag som repertoaret til Glåmos Spellmannslag og repertoaret til Svens far, Peder Nyhus, som også er Svens kjernerepertoar. Dette at et spellmannslag baserer hele sitt repertoar på tradisjonen til en spellmann er unikt. De andre spellmannslagene i distriktet har flere kilder til sitt repertoar. Den dag i dag forsøker Glåmos Spellmannslags medlemmer å videreføre slåttene slik Peder Nyhus spilte dem.⁴ «Brek-lekan» er for Sven Nyhus repertoaret som han møtte hos spellmannen Anders Sjøvold og Ola Skott først på 1950-tallet, og som i dag er en del av repertoaret til Brekken Spellmannslag.

I Ålen har det vært flere stilidealer innen felespillet. I samtaler med spellmennene Ivar Schjølberg og Anders J. Reitan er de helt tydelige på at de vil dele bygda i to, der det er et tydelig skille mellom spillestilen nord og sør i bygda, noe som samsvarer med det tradisjonelle synet på spillestilen i Ålen blant flere spellmenn. Både Schjølberg og Reitan skiller også mellom slåtter fra Haltdalen og Hessdalen fra begge områdene i Ålen.⁵

² Personlig meddelelse Sven Nyhus, april 2020

³ Intervju med Torill Jørgensen, 2016

⁴ Personlig meddelelse Jens Nyplass, mars 2021

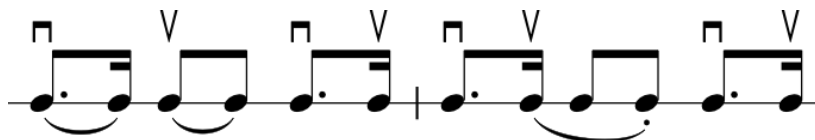
⁵ Personlig meddelelse Ivar Schjølberg, mars 2021 og personlig meddelelse Anders J. Reitan, september 2020

Når en studerer lydopptak med kilder fra hele Rørosdistriktet, og med spesielt fokus på buestrøkene som benyttes, ser en helt klart noen «fellesnevner» i hver tradisjon. En ser også tydelig at «hvem som har lært slår av hvem», spiller en rolle i hvordan spillestilen og tradisjonen har utviklet seg.

3.2 Buestrøk i rørospolsen

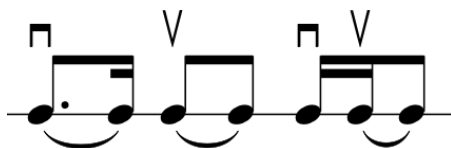
Når en skal si noe generelt om buestrøk i rørospolsen kan en helt enkelt si at strøket enten går opp eller ned, men studerer en opptak med utøvere fra området er det enkelte mønstre som går igjen. En allmen hovedregel i Rørosdistriktet er at hver takt skal begynne med et nedstrøk og slutte med et oppstrøk (Nyhus; 1973:38). Dette er det en kan si er grunnformelen for buestrøket i rørospolsen. Oftest består en takt av fire strøk/strøkskrift.

Hvis en tar for seg en takt som inneholder åttendelsbevegelser, støter en ofte på dette mønsteret: Bindebue mellom tone en og to, og bindebue mellom tre og fire, mens femte og sjette tone har ingen bindebue. En annen måte som også er hyppig brukt er at tone to, tre og fire kommer på samme bue, som regel et oppstrøk. Tone en kommer på nedstrøk og femte og sjette tone har ingen bindebue.



Figur 7: Typiske strøkmønstre i rørospolsen.

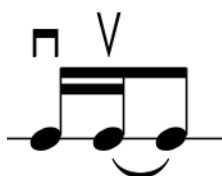
Om det det da er en triol på første eller andre taktdel, bindes ofte alle tre sammen med en bindebue. I noen tilfeller kan de også deles opp. Om det er en triol-bevegelse på tredje og siste taktdel, deles de ofte opp i et nedstrøk og et oppstrøk der den første tonen er på nedstrøk og de to andre på oppstrøk.



Figur 8: Typisk strøkmønster i rørospolsen der «triolen» i tredje taktdel har to strøkskift.

Å gi en fullstendig analyse av alle varianter av buestrøk fra Rørosdistriktet, vil her bli for omfattende. Likevel kan en trekke frem særtrekk som en kan kalle stilmarkører. Lytter en seg gjennom tilgjengelig kildemateriale fra Rørosdistriktet, hører en klart at i det enkelte områder er det en del sammenfallende buestrøk som en kan si er typisk for hele distriktet. Sammen med andre stilmarkører som rytmikk, ornamentikk, dobbeltgrep og bordunspell, utgjør dette detaljer som i sin tur utgjør forskjeller fra andre områder. Jeg vil her nevne noen.

Et spesielt særtrekk i tradisjonen etter Peder Nyhus fra Glåmos er det som blir kalt for «tverr-røkk»⁶, som er en form for en triol-bevegelse. Der er første og andre tonen i triol-bevegelsen den samme. På en måte kan en si at dette er en slektning av en åttendelsbevegelse som består av to toner. Måten den oppleves på av felespillere, er at den første tonen i «tverr-røkket» blir aksentuert og gir et nedstrøk som blir veldig markert.

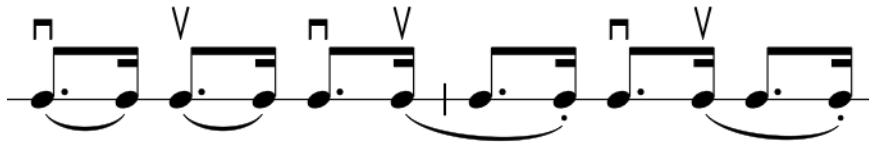


Figur 9: «Tverr-røkk» i rørospolsen.

I mange polser forekommer en slags variasjon i midten av en vending/del som normalt består av åtte takter. Spellmenn har uttrykt at buestrøkene «går da på kryss og tvers».⁷ Det er ofte slik at det melodiske temaet fra takt en gjentas i takt fem. Variasjonen består av at første tone i takt fem kommer fra et oppstrøk som starter i takt fire. Deretter snues buestrøket på flere måter slik at en da får første tone i takt seks på et nedstrøk. Dette kan illustreres slik:

⁶ Personlig meddelelse Harald Gullikstad, februar 2021

⁷ Personlig meddelelse Harald Gullikstad, februar 2021



Figur 10: Takt fire og fem der buestrøkene går «på kryss og tvers» i rørospolsen.

Denne variasjonen som oppleves at buestrøkene «går på kryss og tvers», er annerledes enn strøkfignen Hans Haugen noterte. Der en i en 3/4-dels takt har seks åttendeler, der de er bundet sammen med bindebue over tone to og tre, og tone fire og fem.

Haugens buestrøk gir en mer synkopert følelse da bueskiftene kommer mellom taktslagene.

Et viktig poeng er at hvordan det låter, avgjøres ikke bare av opp- og nedstrøket. Det er også andre faktorer som er med på å avgjøre dette. En kan nevne farten på buestrøket, og for eksempel hvor mye trykk en har ned mot strengen. Dette er oftest personlig. En kan sammenfatte dette med at en sammenbinding av toner og personlige strøkmodeller satt i sammenheng med standardiserte strøkmodeller, vil være med på å gi det generelle inntrykket av rørospolsens «dåm».

3.3 Polstyper

I det enorme store polsrepertoaret fra Rørosdistriktet er det flere typer polser.

Felespillere opererer med flere begrep: «gammel-leka», «gammel-polsa», «triol-leka», «svensk-leka», «trekkspell-leka» og «skit-leka». Begrepene har nok oppstått som en måte å sortere repertoaret på.

Et spesielt trekk ved flere av polsene i Rørosdistriktet er at mange av dem begynner på det andre taktslaget. Dette temaet er grundig behandlet av Eva Hov i oppgaven *Når gammellekan set dansaran på prøve* (1994). Hov kaller en pols i denne kategorien for «toer-pols», men blant utøvere i Rørosdistriktet blir de oftest kalt «gammel-pols», da de blir regnet til det eldre polsrepertoaret (Hov; 1994:10). Uttrykket «gammel-lek» brukes om slåtter som hører til et eldre repertoar, uavhengig om det er en slått som begynner på ener eller på toer. «Triol-lekene» er polser som inneholder flere rekker av trioler etter hverandre. Disse har vært regnet som vanskelig å spille, og flere av dem

har også blitt kalt «stor-polser», da de er krevende og virtuos.⁸ Kategorien «svensk-leka», «trekkspell-leka» og «skit-leka» har blant felespillerne hatt en negativ klang. Dette er slåtter som er enkle å spille, forutsigbare og inneholder en oppbygning som er funksjonsharmonisk.⁹

Om en søker i repertoaret til alle disse «polstypene» med tanke på hvilke buestrøk som benyttes i dem, er det ingen ensbestemt retning. En får inntrykk av at hver bygd og spellmann har «sin stil» uavhengig av disse «polstypene».

3.4 Felespill i Rørosdistriktet

Når fela ble introdusert for befolkningen i Rørosdistriktet, har en ingen sikre kilder på. Røros Kobberverk ble opprettet i 1644, og sentrum for kobberverket ble etterhvert det vi kaller for Bergstaden Røros. Før kobberverkets tid var det noe spredt bebyggelse i nærheten av Røros. Hovedtyngden av bebyggelsen før Røros Kobberverk ble opprettet i 1644 var i Ålen, som også var tingsted (Tretvik; 1998:118-123). Like etter at kobberverket ble opprettet, soknet Bergstaden Røros til Haltdalen prestegjeld, men befolkningen økte fort og Røros ble etterhvert eget prestegjeld (Tretvik; 1998:119). Dette førte med seg et tett samkvem mellom bygdene i Holtålen kommune og bygdene i Røros, noe som har vedvart til den dag idag. Frem til 1960 ble mye av felemusikken dyrket av enkeltspillmenn og i små grupper, mens etter 1960 har musikken stort sett blitt utøvd i spellmannslagene i regionen.

3.4.1 Den første tiden

Den første «spellmannen» som er nevnt er Oluf Spillemand, eller Spell-Ola (Nyhus; 1973:10). Han nevnes i kildene i 1670 da han ble sendt til kongen i København for å klage på dårlige arbeidsvilkår ved Røros Kobberverk. En annen historie som nevnes fra kobberverkets første tid, er om ei gammel fele som spellmannen Ole C. Prytz (1852-1937) hadde i sitt eie. I familien er det fortalt at denne fela kom til distriktet med den første med navn Prytz; Johan Prysser/Pryszler/Prisser. Han kom til Røros på 1670-

⁸ Intervju med Ivar Schjølberg, 2004

⁹ Intervju med Ivar Schjølberg, 2004

tallet og kom sannsynligvis fra Sachsen i Tyskland (Prytz; 2006:99). Senere er det i første del av 1700-tallet at en finner de første navnene på dem en vet sikkert spilte fele. Det finnes også noe repertoar som tradisjonelt kan knyttes til disse personene.

Tiden fra midten av 1700-tallet og et godt stykke inn i 1800-tallet, er en interessant periode. Det er ikke mange spellmenn nevnt sammenlignet med hundre år etter, men de få som er nevnt, ser ut for å ha hatt stor kontakt med hverandre. I Anders Haugens artikkelserie fra 1925 skriver han om spellmannsmøter og om samkvem mellom spellmenn på Røros, Glåmos og Ålen (Haugen, 1925). Etter disse spellmennene er det bevart slåtter, historier og noter. En av dem var Erik J. Haugen. Han var fra opprinnelig fra Røros, men flyttet med årene til Ålen. Erik kunne noter, og i ei notebok han har etterlatt seg, har han titulert seg som «Musikus ved Røros verk» (Haugen, 1925). Anders Haugen forteller i sine memoarer at Erik skulle ha et godt polsspill (Haugen, 1925). Haugen forteller også at Erik ved anledninger ble hentet til Røros med hest og vogn da «storingene», de kondisjonerte, som tilhørte det øvre sosiale skiktet på Røros, skulle ha en festlig tilstelning. I noteboka han har eid, finnes mange menuetter og engliser som var typiske motedanser for den tiden. Det er også å merke seg at Erik har gjort et forsøk på å skrive ned noen polser. Da under navnene Pols-slot og Polsk Dans (**N-EJH**). Dette er den første og eldste kilden som nevner pols fra Rørosdistriktet. Anders Haugen skriver også at Erik var læremester for neste generasjon felespillere; Jørgen Pedersen Rugelsjøen/Reitan, Iver Christensen Kurås og Ellev Ellendsen Vintervold. Sammen med Jens J. Selboe (Smed-Jens) ble disse fire de viktigste i den neste perioden.

3.4.2 Storhetstiden

Tidsrommet fra første halvdel av 1800-tallet og mot slutten av samme århundre, kan en på mange måter kalle for storhetstiden. For i denne perioden blomstrer felemusikken, og hver bygd i hele Rørosdistriktet kan skilte med mange utøvere. Fela var populær, og de fleste rørospolser kan knyttes mot spellmenn som var aktiv i denne perioden. Nå hadde Røros Kobberverk vært i drift i nærmere 200 år og Rørosdistriktet hadde en innarbeidet kultur med tanke på språk, skikker, klesdrakt, bygnings-skikker og så videre. I eldre bryllupsskikker der felespillet sto sentralt, og som det refereres til i lokale bygdebøker, er slik de ble praktisert i denne perioden. Som før nevnt, var Jørgen

Pedersen Rugelsjøen/Reitan, Iver Christensen Kurås, Ellev Ellendsen Vintervold og Jens J. Selboe (Smed-Jens) de viktigste spellmennene i denne perioden. Alle disse fire utgjør grunnstammen for spellmenn som følger i fotefarene deres, og de var i høy grad med på å utvikle polsrepertoaret som blir brukt den dag i dag (Nyhus; 1973:18). Her ser en også tydelig at de enkelte tradisjonene i distriktet utvikler seg, og at det er oftest familiære tradisjoner. Rugelsjøen/Reitan, Kurås og Vintervold etterlater seg mange etterkommere og slektninger som med årene har blitt ansett som viktige tradisjonsbærere (Nyhus; 1973:17-26). Navn som Sulhusgubben (Ole H. Haugen), Holmen (Ellev Holm), Henning Trøen (Henning Nordbrekken) og Stigers-Anders (Anders Reitan) har blitt viktige referansepunkt, også for dagens spellmenn. Alle disse lærte av hverandre, spilte med hverandre og hadde et felles repertoar som for det meste besto av pols. Det var også i denne perioden at Anders Reitan i 1850-årene begynte i å skrive opp lokale polser på noter.

3.4.3 Jernbanetiden

Siste del av 1800-tallet og første del av 1900-tallet kan en kalle for jernbanetiden. I 1877 ble Rørosbanen åpnet og en kunne nå kjøre tog mot hovedstaden og mot Trondheim. Tiden under jernbanebygginga var preget av mange impulser av tilreisende som tok seg arbeid her. En kan si at denne perioden er preget av utfordringer, men også oppgangstid og blomstringstid for felemusikken i Rørosdistriktet. Anders Haugen skriver i 1925 at i denne perioden kom de «nye dansene», slik som vals, polka, masurka og ringlender. I de foregående periodene var polsen dominerende. De nye dansene ble raskt populære og begynte etterhvert å konkurrere ut den gamle polsdansen. Det ble for «bondsk» å danse pols skiver Haugen. Men Haugen sto på sitt og fortsatte å spille pols til dans for han visste han hadde de eldre på sin side. Anders Haugens redningsaksjon lyktes, og polsen ble igjen populær.

Storparten av dem som bygde jernbanen, var utenbygds folk og de introduserte durspillet for de fastboende. Haugen nevner også dette i sine memoarer, og det er tydelig at han ikke er begeistret for instrumentet (Haugen, 1925). Slik en kan tolke Haugen, fikk ikke durspillet noe stort fotfeste i denne perioden.

I likhet med forrige periode, kan det dokumenteres enda flere felespillere i hele distriktet enn i perioden før. Fra Holtålen kommune kan en si at spesielt i Ålen blir fela populær, og det het seg at det hang ei fele på veggen på annenhver gård.¹⁰ Dette har sin sammenheng med at Anders Haugen begynte nå å ta i mot elever. Haugen var langt på vei den viktigste spellmannen i Ålen i denne perioden. Før hans tid var det heller dårlig med spellmenn, og det var få å lære direkte av, skriver han selv (Haugen, 1925). Haugen var i likhet med sin far, Anders Reitan, veldig opptatt av å samle gamle slåtter, og skrev ned gjennom hele livet det han kunne finne av slåtter fra hele Rørosdistriktet. I 1884 ga han ut en notesamling, *100 Norske Polskdanse (springdansen), for violin, samlede fra Røros og Omegn af A. Reitan og A. Haugen*.

Det er også i denne perioden av fiolinisten Anders Sørensen fra Romedal besøker Ålen for første gang. Sørensen som hadde klassisk bakgrunn, ble med årene en god venn av Anders Haugen. Med Sørensen kom et nytt repertoar til distriktet, som raskt ble populært, og som mange felespillere lærte seg, især i Ålen.

3.4.4 Foreningstid

Den første delen av 1900-tallet i distriktet er preget av foreningsvirksomhet. Hver bygd og grend har nå sine egne forsamlingshus og får etterhvert egne ungdomslag. Dette gir også felespillerne en ny arena. Nå blir det arrangert offentlige fester, og behovet for dansemusikk øker. En skulle tro at dette gjorde fela fortsatt like populær, men i tiårene før andre verdenskrig kommer trekkspillet (tre-raderden og fem-raderen) for fullt. Flere skaffer seg instrumentet og det blir færre og færre felespillere. mot slutten av denne perioden. Gammeldags felespill var sett på som avleggs og nå ville folk ha «noe nytt» (**SR-B**). I denne perioden gjør også grammfonen og radioen sin entre. Mange av dem som er aktive dansespellmenn, har et repertoar som består av slåtter fra Sverige. Trekkspill-slåtter og repertoar som var «i vinden», ble plukket opp fra grammfonplater og senere radio (**SR-B**). Flere skrev også etter noter, og oftest «slagere» (**RM-A**). Når det da var samspill mellom trekkspill og fele var det de enkleste feleslåttene som ble spilt, og helst dem som var lette harmonisk. De fleste trekkspillslåttene har en fuksjonsharmonisk oppbygning og en enklere melodisk oppbygning enn de gamle

¹⁰ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, mars 2021

rørospolsene. Nå ble det også populært med komp-instrument, og i Ålen kunne en høre samspill mellom fele og trekkspill, akkompagnert av en gitar.

Dette resulterte i at flere spellmenn la fela helt bort. Peder Nyhus fra Glåmos forteller at rundt 1915 kom det mange trekkspill, og da fela ble avleggs (Hov; 1994:63). Videre forteller Nyhus at de som lærte seg å spille trekkspill på denne tiden, ikke fikk til å spille de gamle rørospolsene. I stedet spilte de svenske slåtter og nye slåtter som var laget i Norge (Hov; 1994:63). Da Sven Nyhus i 1941 begynte å interessere seg for fela og rørospolsen, var hans far Peder den naturlige læremester. Peder hadde da nærmest sluttet å spille. Han uttrykte for familien at det var liten interesse for den gamle felemusikken og han så liten vits i å bruke tid på felespill. Men sønnens store interesse inspirerte, og med Svens hug etter å lære de gamle polsene, fant Peder igjen frem fela.

Anders Haugen som lever til 1927 får med seg starten av denne perioden og i 1925 er han bekymret for polsmusikken.

Innrømmes skal det at slåttemusikken der borte (Gudbrandsdalen) står temmelig høyt, kanskje høyere enn her. Den er ikke så påvirket av «kulturen». Her hjemme er nok polsen blitt forvansket av de yngre spillemenn, og belgespillet har i høi grad ødelagt mange, fine polser. En feil er det imidlertid også her med de yngre spillemenn; deres danser blir litt for flate, De dansende fører sig ikke slik heller så vakkert som de gamle (Haugen, 1925).

3.4.5 Etterkrigstid

Tiden etter andre verdenskrig og frem mot 1960, kan på mange måter deles i to. Før andre verdenskrig kunne en fortsatt høre felespill fra scenen på en dansefest, men etter andre verdenskrig tar trekkspillet større og større plass, og fela ble etterhvert borte.¹¹ Felemusikk var fortsatt å høre i bryllup, men etter 1960 tar danseorkestrene plassen.¹² Selv om fela mistet sin naturlige plass som danseinstrument, ble heldigvis

¹¹ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, september 2020

¹² Intervju Anders J. Reitan, 1984

felemusikken dyrket av spellmennene i hjemmene, og i Ålen var Ålen Musikklag aktivt der spellmenn fikk høve til å spille sammen.

Som resten av Norge opplever Rørosdistriktet optimisme etter gjenoppbyggingen av landet etter andre verdenskrig. I bygdeboka Ålen og ålbyggen har forfatter Aud Mikkelsen Tretvik kalt denne perioden for «sentralisering og fraflytting» (Tretvik; 1998:445). Det gamle bondesamfunnet slik de fleste var kjent med, ble brutt opp. Landbruket ble modernisert, og folk søkte seg til byene etter arbeid. Også innad i bygdene sentraliseres det, da grendebutikker og grendaskoler legges ned og flyttes til sentrum av bygdene. Nå får folk bedre råd. Sammen med musikken som blir sendt i radio og etterhvert fjernsyn, gir dette befolkningen nye impulser fra verden rundt.

I Bergstaden Røros var felespill en tid sett ned på. Spellmannen Annar Gjelten fra Brekken turte i perioder ikke å gå med felekassen i sentrum. Han gikk da omveier for å unngå å møte folk for å ikke ble mobbet. Røros var sentrumet i regionen, og her kunne en oppleve en mer urban livstil. Her var kaféer med jukebox med allverdens nyeste musikk og dermed ble felemusikken i perioder sett på som gammeldags.¹³

Slik så det lenge dårlig ut for felemusikken i Rørosdistriktet, men det er også i denne perioden at de fleste spellmannslagene i distriktet blir stiftet. Glåmos Spellmannslag ble stiftet i 1950, Brekken Spellmannslag først i 1950-årene, Haltdalen Spellmannslag i 1959 og Ålen Spellmannslag i 1962. De fleste medlemmene som startet Ålen Spellmannslag, hadde tidligere vært aktiv i Ålen Musikklag som hadde vært aktivt siden 1927. Musikklagets repertoar besto for det meste av klassisk musikk, men når de en sjelden gang arrangerte konsert og dans, var det felespellmennene i musikklaget som besørget dansemusikken¹⁴. Med spellmannslagene fikk felemusikken en helt ny arena. Der den tidligere var en naturlig del av samfunnet og livssyklusen, ble den nå utøvet i mer ordnede former for dem som var spesielt interessert. Nå blir også folkemusikk fra Rørostraktene mer å høre i norsk radio. Tidligere hadde det vært sporadiske sendinger, men nå kom det mer jevnlig. I første rekke kunne en høre Glåmos Spellmannslag og Sven Nyhus. På 1950-tallet blir det også arrangert en del kappleiker i distriktet. Flere av dem som deltok, hadde ikke vært aktive spellmenn på mange år.

¹³ Personlig meddelelse Jens Nyplass, februar 2021

¹⁴ Protokoll for Ålen Musikklag 1927-1959

3.4.6 Ny vår

Fra 1970-tallet og frem til i dag har interessen for felemusiken hatt sine berg og dalbaner. Det har hele tiden siden spellmannslagene startet, vært aktivitet, og slik har felespillerne hatt sin arena for utøving. Men med organisert lagspill har en del nyanser i felespillet kommet i skyggen. Gjennom lagspill har spellmenn blitt enige om hvilke versjoner av den enkelte slått som skal spilles, og slik har det utviklet seg en mer standardisert måte å spille på. Da spellmenn tidligere oftest hadde sine egne utgaver, får de fleste felespillerne samme utgave av slåtten som de har lært i det lokale spellmannslaget. Flere av lagene har også brukt noter. Lederne i spellmannslagene har også vært forbilder og påvirket spillemåte og spillestil med sine tolkninger. Dette er kanskje noe generalisert fremstilt, for enkelte utøvere i miljøet har samtidig dyrket sine egne stiler og arbeidet med eldre stiltrekk. Men jamt over har ikke rørospolsen så mange nyanser i dag som en kan høre på eldre arkivopptak, der hver utøver har sin egen versjon og spillestil.

3.5 Anders Haugens spillestil, notenedtegnelser og pedagogikk

Med utgangspunkt i Hans Haugens nedtegning av de to polsene slik han mente faren spilte, er det naturlig å beskrive nærmere hva tradisjonen rundt og om Anders Haugen forteller. Hva forteller den om hans spillestil, buestrøk i polsen, om måten han skrev ned slåtter på? Og hva vi vet om Haugen som pedagog?

Anders Haugen var født på Glåmos i Røros kommune i 1852, men flyttet til nabobygda Ålen da han var ni år (Gjærevold 2018 (red.), s. 41). Det var i Ålen han fikk lære felespill først, før han senere kom til å spille med og å lære av de fleste spellmenn i Rørosdistriktet i hans tid. Slik må en anta at Haugen hadde god kjennskap til forskjellige spillestiler i distriktet.

3.5.1 Anders Haugen spillestil og buestrøk i polsen

Siden Anders Haugen samlet lokal musikk og var opptatt av eldre tradisjoner, må en anta at han hadde en polsstil med buestrøk som lignet slik eldre spellmenn i hans samtid spilte. Han skriver selv at:

Buestrøket er jo svært viktig å få med. Skal slåttene få sitt kjente gamle preg; ti det er jo hovedsaklig strøket som skiller mellom den nasjonale og moderne musikk. (Haugen, 1925).

Derfor har flere spellmenn i Ålen spekulert i om strøkene Anders Haugen benyttet tilhørte en eldre spillestil.¹⁵ Haugen skriver også litt om spillestilen til sine elever:

Her er jo mange spillemenn i Ålen, som burde hatt et ord. Ingebrigt Dybdal f.eks er jo en dugande spillemann og har vært meget benyttet på fester og brylluper. Hans polsdansspill ligner adskillig på de gamles. Han er nu 50 år og spiller sjelden. John Grønli, Bjarne Renolen, Erling Saksvoll og Iver Larsuvoll samt Arnliot Østeng m.fl. er nokså ledige spillemenn og lover godt for fremtiden. Den rette preg i deres polsdanser mangler jo ennu, men det kommer nok med tiden, vil jeg håpe (Haugen, 1925).

Ingebrigt Djupdal, som Haugen nevner, var kanskje den av hans elever Haugen spilte mest med, og slik gir Haugen en indikasjon på hva han fremhever som gammelt og godt pols-spill.

En interessant sammenligning av felespillet til Anders Haugen og felespillet på Glåmos finner en i et brev spellmannen Henrik Mølmann sendte til Ole Mørk Sandvik i 1958, brevet er gjengitt i avisa Fjell-Ljom i 1973:

Jeg og Anders Haugen var ofte sammen og diskuterte Rørospolsen, men kunne ikke spille den sammen da Haugen spilte den på en enklere måte enn meg, og han innrømmet da at mitt spill av de gamle Solhus- og Holmslåttene var de riktige. Det var nok vanskelig før i tiden å få ned på noter de gamle slåttene med de mange trioler og dobbeltgrep, de forskjellige buestrøk som frambrakte slåttenes rytme (Mølmann, 1958).

¹⁵ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, september 2020

Her får man en indikasjon på at det allerede i Haugens tid var forskjellige stiler, som en også kan oppleve idag. Slik en kan tolke Mølmann her, så spilte Anders Haugen enklere og mer enstemt enn Mølmann. Det stemmer også godt med utsagnet til Hans Haugen:

Sønnen Hans sier at faren omtrent aldri spilte flerstemmig. Bare en løs streng her og der (Sandvik; 1967:32).

Dobbeltgrep og flerstemmighet er vanlig i rørospolsen. Kanskje var det derfor Mølmann opplevde at Haugen spilte «enklere» i og med at Haugen spilte mer enstemt og at dermed uttrykket ble så forskjellig at Mølmann opplevde Haugens slåtter som annerledes? Haugens buestrøk sier Mølmann ingen ting om.

3.5.2 Haugens nedtegnelser

I Haugen egne utgivelser, spesielt *100 Norske Polskdanse fra Røros og omegn/100 Norske Slåtter og Leker*, (Haugen og Reitan, 1884/1912) gir Anders Haugen oss få opplysninger om buestrøkene. Ole Mørk Sandvik skriver også noe om dette i sin bok *Springleiker i Norske bygder* (Sandvik, 1967). Om Haugens spillestil og om nedtegnelsene i 100-an skriver Sandvik:

Av Anders Haugens noe spartanske notering får en ikke inntrykk av hans eget fortryllende spill. Jeg har et eksempel på det i nr. 442 (Sandvik: 1967, s. 32).

Slåtten Sandvik henviser til er Ohyraleken, en av slåttene som Hans Haugen skrev ned. Sandvik møtte også Anders Haugen personlig, der Haugen spilte fele for ham.

Sandvik har også vurdert Haugens nedtegninger i sin bok *Østerdalsmusikken*. Fra Olav Tryggve Hagen, Haugens nevø, fikk Sandvik tilsendt mange polser tilsendt fra Kvikne. Om disse skriver Sandvik:

Nr. 102-132 er alt sammen Kvikne-polser, opptegnet av den ovenfornevnte Olav Tryggve Hagen, som velvillig har overlatt meg sin samling. Hagen er Reitans dattersønn, og det er vel ikke usannsynlig at

dikteren har kjent og spilt alle disse leikene i sin tid. Gamle Jo Bubak, som jeg besøkte i 1936, og som hadde vært en god spillemann og var godt kjent med Reitan, mente at Reitan var en mester over alle mestere og kunne flere hundre polsdanser. Det er vel da en del av hans repertoire som er kommet med i hans og sønnen Anders Haugens «100 norske slåtter og leker». Et meget velkommet tillegg får vi i Hagens opptegetninger. Disse er også ellers av interesse. Den nevnte Reitan-Haugen-samling er jo i og for seg fortreffelig. Men vi savner gjennomgående de forsiringer o.l. som felespillerene sikkert har utstyrt polsene med. Det slutter jeg blant annet av Anders Haugens eget spill, som jeg av erfaring vet var rikt og levende. Dessuten gir opptegetningene ingen beskjed om buestrøk, så de til dels vil bli noe uklare for dem som ikke har noe spillemannsmønster å holde seg til (Sandvik; 1979, s. 24).

3.5.3 Pedagogikk

Anders Haugen begynte å ta i mot elever i 1879 (Haugen, 1925). Siden hadde han over 70 elever og underviste helt frem til han døde i 1927. Ut ifra Haugens egne notater spilte han mye til dans med sine første elever. Det siste bryllupet han spilte i var i 1910 (Gjærevold 2018 (red.), s. 62, 95-98).

En av Haugens elever var John J. Grønli fra Ålen. Etter Grønli er det en bevart ei notebok som forteller litt om hvordan Anders arbeidet med elevene. Grønli fortalte til sønnen Anders at Haugen sjelden spilte selv på de kveldene undervisningen foregikk. Han kunne demonstrere måter å bruke buen på i enkelte slåtter, men stort sett var det fiolinteknikk og noter elevene lærte. Aller først fikk de kjennskap til toneartene med eksempler i kvintsirkel og kvartsirkel. Den første melodien i Grønli's bok er en enkel sang, og den neste en liten marsj - begge tostemte. Videre kommer en del enkle komposisjoner som Anders laget selv, og en rekke polser hentet fra «100-an».

John J. Grønli ble senere en sentral kilde for spellmenn i Ålen. Etter at lydbandspilleren kom i handelen i 1950-åra har en opptak av spellmenn som spiller slåtter etter Haugens samlinger, blant annet Grønli. En slående tendens er at de fleste som har vært elever hos Haugen, følger nedtegningene til Haugen nesten slavisk.

Jenny Farestveit Grønli som også var en av Haugens elever, forteller i et intervju i 1968 (**JGF-B**) om hvordan hun opplevde pedagogen Anders Haugen:

Når e bynte å spælle hos han, va'n en gammel mann som bodde førr det meste oppå i loft. Han va så giktisk så han greide itj å gå nii stuggu i første etasje nå lenger. Han bynte å lere oss å holde fela, så lerte han oss da notan, verdian tå notan og å skrive lite nota, og se bynte me snart å spælle slåtta, spælle polsa og slikt. Han låg førr det meste oppi i seng. E kjæm på at når me kom på øvels', me to ongan, se mått me dråg 'n ut tu sengen. Han låg der me store labbsko. Han va en lang mann. Se fikk me 'n bortpå stolen, og det lyste humor ti øgøym på a. Han va en stille og rolig mann, en sindig humorist. Det 'n merka først 'n kom inn der, det va at 'n virka så veldig rolig. Fikk slik tillit te han me en gång. E tykte han likna så veldig på Wergeland, han va slik me hadde sett bilda tå a Wergeland. Hele typen og måten han såg ned på gjennøm brillan. Klart blick hadde 'n, sindig og rolig tale og en veldig fin psykolog. Han merka med en gang «hvor hunden lå begravet» når det va nå me itj fikk te.»

Videre forteller Farestveit i en artikkel i avisa Fjell-Ljom 16. oktober i 1950 om Haugens spillestil:

Ellers var det ingenting Haugen innprentet oss elever så hardnakket som at vi skulle spille polsen på den gamle måten, at vi ikke måtte spille den for fort, men få fram det rette «saget» og få med oss alle smådetaljer som hører med i den gamle spillemåten. Det var heller ikke vanskelig å legge merke til at når vi spilte polsen i den stilen til de eldre tradisjonskyndige danserne, så høvde spillet til dansen som hansken til handa. Haugen var sjøl klar over at både dansen og spillet holdt på å gli ut og kjempet i mot det alt han kunne, og jeg kan tenke at nettopp dette er en av grunnene til at han ga seg i kast med å skrive slåttene ned mens tradisjonen ennå var levende. (Farestveit, 1950).

For å oppsummere noe om det kildene forteller om Anders Haugens spillestil, nedtegninger og pedagogikk, går det frem av kildene at Haugens spill var rikt og levende. Ole M. Sandvik henviser til slik Hans Haugen skrev opp Ohyraleken. Der i følge notene gir antydning til en luftig og spretten spillestil. Samtidig så forteller utsagnet fra Mølmann at Haugen og Mølmann spilte forskjellig, at Haugen spilte enklere og med mindre dobbelgrep enn Mølmann. Haugens nedtegninger er enkle i formen og gir oss få opplysninger om buestrøk. Som «felelærer» virker som det var viktigst for Haugen å lære bort noter, slik at elevene kunne lære seg slåtter selv.

4 Funn av strøk på tvers av taktslagene i polspell i Rørosdistriktet

I problemstillingens første punkt ønsker jeg å dokumentere utbredelsen av STT i Rørosdistriktet i tilgjengelig arkivmateriale. Søk i de fremste arkivene gir et rikt materiale å søke i, og gir flere eksempler på forekomster av STT fra hele området. Jeg har systematisk gått i gjennom alle tilgjengelige lydopptak, videoopptak, notenedtegnelser og muntlige kilder etter spor der STT forekommer.

Som tidligere nevnt i metodekapitlet har jeg laget egne referanser til lyd- og videoopptak. For ordens skyld repeterer jeg systemet her. Jeg bruker bokstavkoder for ulike spellmenn (initialer) og forskjellige opptak med dem (A, B, C, osv). For eksempel **AB-A**, opptak med Anders Bekken fra 1952. Når det gjelder referanser til notesamlinger og nedtegninger etter spellmenn fra Rørosdistriktet har jeg også egne referanser; Notesamling etter Anders Haugen: (**N-AH**).

4.1 Kriterier for funn av strøk på tvers av taktslagene

I gjennomgangen av tilgjengelig arkivmateriale har jeg hatt noen kriterier som hva jeg vil karakterisere for funn. Jeg har tidligere diskutert dette, se 2.2.3, s. 26.

4.2 Funn av strøk på tvers av taktslagene i de forskjellige tradisjonene

Som tidligere diskutert har jeg valgt å dele Rørosdistriktet inn slik spellmenn og utøvere i tradisjonen deler inn området, se 3.1. Jeg vil her tar for meg område for område der jeg gir et overblikk over hva som finnes av aktuelle kilder og funn av STT.

4.2.1 Ålen, nord

Av dokumentasjon på felespill fra bygda Ålen finnes det mye, både lydopptak og notenedtegnelser.

Av lydopptak fra nord i Ålen har en opptak med følgende personer: Eilert Sundt, Ivar Schjøberg, John Stensli, John Sundt, Leif Schjøberg, Olav Renolen, Peder J. Østeng og Solan Renolen. De eldste opptakene er fra begynnelsen av 1960-tallet og blant opptakene finnes det eksempler på STT. Det er bare noen få spillmenn som benytter STT, da størsteparten har en strøkmodell som har det som jeg har karakterisert som det «vanlige pols-strøket». Spellmannen fra denne delen av Ålen som er best dokumentert, er Ivar Schjøberg, som også har markert seg på nasjonalt nivå. Han fikk blant annet kongepokal for sitt spill på landskappleiken i 1980.

Den eldste en har opptak fra denne delen av bygda med er Peder J. Østeng. Han representerer en interessant spillemåte med tanke på STT. Østeng har spilt inn tre polser og flere valser og ringlendere (**PØ-A**). Et gjennomgående trekk hos Østeng at han strøkfiguren gjennomgående gjennom i alle slåttetyper. I polsene oppleves en synkopert rytmikk. Noen gang skifter han tone i STT, men noen ganger har han samme tone, noe som forsterker den synkoperte følelsen.

Pols etter Peder J. Østeng



Transkripsjon av John Ole Morken etter opptak med Peder J. Østeng (PØ-A).

I opptakene med felespillerne Eilert Sundt (**ES-A,B,C**), John Stensli (**JST-A,B,C**), Leif Schjølberg (**LS-A**) finner en ingen eksempler på STT. I opptakene med John Sundt finner en noen få eksempler (**JSU-A**).

Olav Renolen var regnet for å være en av Ålens beste spellmenn i mellomkrigstiden.¹⁶ Olav var aktiv i Ålen Spellmannslag og noen av medlemmene i laget skrev ned slåtter etter ham¹⁷. Flere av disse hadde Renolen etter Kristen Hov. I disse nedtegnelsene er det eksempler på STT. Noe som er å merke seg er at Renolen må ha forandret spillestil med årene, for Renolen spilte inn flere av disse slåttene for NRK (**OR-B,C,D,E**). På disse innstillingene har han moderert buestrøkene og bruker en mer standard spillestil. Solan Renolen som var nevø av Olav Renolen, spilte de samme slåttene som onkelen hadde «moderert» (**SR-B**). Der bruker Solan buestrøkene likt slik noen av medlemmene i Ålen spellmannslag skrev ned slåtter etter Olav Renolen.

Den yngste av de nevnte spellmenn er Ivar Schjølberg. Han også benytter STT (**IS-C,D**), men som en variasjon. Jamt over bruker han en standardiserte måten å spille pols på, slik spellmenn flest i Ålen.

I denne delen av bygda finnes det lite notemateriale etter spellmenn. Av dem det finnes opptak med, var det bare brødrene Eilert og John Sundt som spilte etter noter. Notematerialet etter dem er lite og inneholder ingen eksempler på STT.

4.2.2 Ålen, sør

Av lydopptak fra sør i Ålen, har en opptak med følgende personer: Anders Grønli, Anders J. Reitan, Hans Kirkhus, Erling Saksvold, Jenny Grønli Farestveit, Johannes Reitan, John J. Grønli, Norvald Sundan og Ålen Spellmannslag. De eldste opptakene er fra begynnelsen av 1960-tallet. Fra denne delen av Ålen finnes det mye notemateriale. Så si alle spellmenn i denne delen av bygda kunne noter. Det var også i denne delen av bygda Anders Haugen bodde, og her finner en eksempler på STT. Det var også fra

¹⁶ Personlig meddelelse Ivar Schjølberg, september 2020

¹⁷ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, februar 2021

denne delen av Ålen at de fleste medlemmene kom fra den gang Ålen Spellmannslag ble stiftet i 1962.

Av de eldste utøverne er John J. Grønli og Jenny Grønli Farestveit. Begge var i sin tid elever av Anders Haugen og er i denne sammenheng unike kilder med tanke på Haugens polsstil. Farestveit er den som er best dokumentert. Hun disponerte selv lydbåndopptaker og har gjennom en periode på 1960-tallet spilt inn de fleste slåttene hun kunne fra Ålen (**JGF-A**). Jenny Grønli Farestveit var født og oppvokst i Ålen, men flyttet til Oslo på 1930-tallet. Slik fulgte ikke hun utviklingen i spillestilen i Ålen etter at hun flyttet fra bygda. Sammenligner en slåtter John J. Grønli spilte inn på lydbånd, med de samme hos Farestveit, merker en fort har de forskjellige buestrøk. Etter å ha transkribert et større materiale etter Farestveit finner en flere eksempler på på STT. Buestøkene i slåttene slik som Hans Haugen skrev opp slik han mente faren spilte; Når ponsen kjem og Ohyraleden, har mange likheter med Farestveits utgaver.

I opptak med John J. Grønli er eksempler på STT fraværende (**JJG-A,B,C,D**). John J. Grønli's sønn Anders, lærte de fleste slåttene slik hans far spilte dem. I samtale med ham i mine egne læreår kom vi inn på nedtegnelsene til Hans Haugen. For Anders var disse buestrøkene fremmed, noe som stemmer overens med lydopptak med hans far og Anders selv (**AG-A,B,C,D,E,F,G,H,I**).

Den eneste som har brukt disse buestrøkene i senere tid i denne delen av Ålen, er Anders J. Reitan. Hans Haugen var Reitans onkel. For Anders var denne strøkfiguren ukjent inntil onkelen gjorde ham oppmerksom på figuren rundt 1970. Reitan ble da invitert til Haugen der han fikk slåttene «godkjent» av onkelen. Hans Haugen spilte ikke fele selv, men hadde god kunnskap om instrumentet og kjente folkemusikktradisjonen i Rørosdistriktet godt.¹⁸ På 1970-tallet presenterte Reitan Hans Haugens opptegnelser for medlemmene i Ålen Spellmannslag. Der fikk han liten gehør for denne spillemåten, da den virket fremmed på medlemmene.¹⁹

I det enorme notematerialet som spellmenn i denne delen av bygda etterlater seg, er det få eksempler å finne av på STT. Noen er det, men det er stort sett avskrifter fra

¹⁸ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, september 2020

¹⁹ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, september 2020

noter som Anders Haugen har skrevet. Anders Haugen selv etterlot seg en kjempestor notesamling. Den gir et unikt innblikk Haugens repertoar. Ved gjennomgang legger en merke til at Haugen blir mer detaljert i sine nedtegnelser med årene. Dette har nok en sammenheng med at han fikk mer erfaring. Myllargutens sønn, Torgeir Torgeirson gjestet Ålen ved flere anledninger, og var fast gjest hos Haugen. Torgeirson var utdannet fiolinist og behersket noter godt. En tror at Haugen lærte litt transkripsjon av Torgeirson.²⁰ Anders Haugen komponerte også en del gjennom årene. De eldste nedtegnelsene hans er enkle, og er notert stort sett uten buestrøk og dobbeltgrep.

Anders Haugen ga i 1884 ut samlinga «100 Norske Polksdansen» og i 1912 en revidert utgave av samlinga, da under navnet «100 Norske Slåtter og Leker». Den første utgaven inneholder få buestrøk, men i den reviderte utgaven har Haugen notert inn flere. De fleste er med det normale pols-strøket, men en finner også noen eksempler på STT. Hvorfor Haugen har valgt å notere buestrøk på bare noen av polsene er det ingen som har gitt noen forklaring på. Men Haugen har selv uttrykt at det var opptil spellmannen selv å legge til «kjøtt og blod».²¹ Med det mente han at spellmannen måtte sjøl benytte de buestrøkene han syntes passet ham best selv.



Pols av Anders Haugen. Faksimile fra Haugens egen notebok. Kilde: N-AH

Mot slutten av Haugens levetid komponerte han mange slåtter, deriblant en del polser. På disse har han også notert buestrøk. Dette er strøkfigurer som kommer på tvers av taktslagene, og som lik buestrøkene slik Hans Haugen mente hans far spilte (N-AH). En annen interessant observasjon er at i Haugens egne «100 Norske Slåtter og Leker» har han i etterkant rettet på sine egne utgivelser. Det gjelder noen toner som har fått feil plassering og navn, men på flere steder finner en buestrøk som tydelig er skrevet på senere av Haugen. Disse kommer på tvers av taktslagene.

²⁰ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, september 2020

²¹ Personlig meddelt Anders J. Reitan, mars 2021



Faksimile fra Haugens egen notebok. En ser tydelig Haugens «påtegnelser» i ettertid i den andre delen. Kilde: N-AH

4.2.3 Hessdalen

Av dokumentasjon på felespill fra Hessdalen finnes det lydopptak med følgende personer: Oliver Bekken, Anders Bekken, Idar Folde, Jens Vårhus og Fjellhurven Spellmannslag. De eldste opptaket er fra 1951 og 1952 (**AB-A,B**) og (**OB-A**). De øvrige opptakene er tatt i perioden fra begynnelsen av 1960-tallet og frem til 1990.

Spellemennene Jens Vårhus og Idar folde er best dokumentert. I 1988 skrev Eva Hov en lengre oppgave om Idar Foldes spillestil (Hov, 1988). Hun gjorde da en mengde feltopptak med Idar, samt sambygdingen Jens Vårhus. Begge to har spilt inn det meste av sitt repertoar. Likeså finnes det mange opptak med Fjellhurven Spellmannslag der både Idar og Jens var aktiv (**FS-A, B, C, D,E**).

Ved gjennomgang av opptakene finner en her flere eksempler på STT. Materialet etter brødrene Bekken er det mest interessante. De var begge født på 1870-tallet, og lærte av spillmenn født før og rundt 1850. Nå har ikke brødrene spilt inn de samme slåttene, men det lille materialet som er innspilt med dem, sier noe om måten de spiller på. Oliver Bekken er representert med fire polser og Anders Bekken med tre polser. I Oliver Bekkens opptak finner en ingen eksempler på STT. I opptaket fra 1952 presenterer Anders Bekken slåttene han spiller. Den første slåtten sier han er «En gammel pols fra Røros som bruktes så mye i min ungdom» (**AB-A**). I denne polsen finnes flere

eksempler på STT. Måten han utfører disse strøkene på er med buen liggende på strengen, men med en lett og luftig rytme.

Blant opptakene med Jens Vårhus (**JV-A,B,C,D,E,F**) finner en den samme slåttten der Anders Bekken benytter STT. Vårhus derimot har en mer «standarisert» måte å spille polsen på enn Bekken. Hvem Vårhus lærte den av sier han ikke, men forteller at det var en mye brukt slått i distriktet. Når en går igjennom opptakene med Jens Vårhus finner en få eksempler på STT. Dette er på mange måter overraskende da Vårhus har hatt ord på seg for å være en spellmann med eldre spillestil (**IF-C**). En kan si at Jens Vårhus' buestrøk i pols-spillet følger normene slik det normalt det spilles i dag.

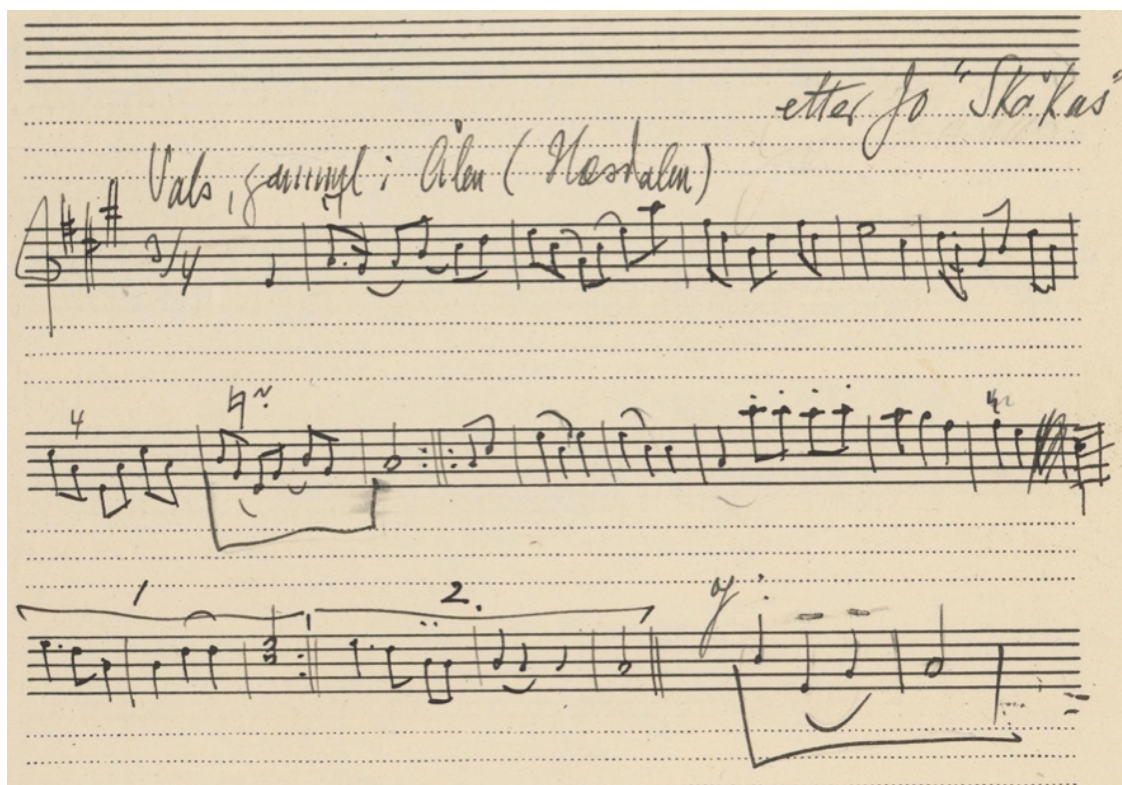
I opptakene med Idar Folde derimot finner en noen eksempler på STT (**IF-A,B,C,D,E**). Dette gjelder enkelte polser. En kan si at «normalt» har Idar Folde lengre buestrøk enn de andre fra Hessdalen og Ålen.²² Slåttene Folde benytter STT på, skal han ha lært av Oliver Bekken.

Notematerialet som brødrene Bekken etterlater seg er stort og mangfoldig (**N-AB og N-OB**). Det er helst Oliver som har skrevet ned slåtter med lokal tilknytning. I Anders Bekkens samling er det stort sett avskrifter fra andre spellmenn og utgitte notesamlinger. I Olivers samling finner en i de lokale slåttene noen antydninger til buestrøk og andre detaljer som dobbeltgrep, bordun med mer. Men hans noteringer har ingen gjennomført stil.

Eksempler på STT fra Hessdalen finner en også i nedtegnelser gjort av Hans Haugen (**N-HH**) og Ole M. Sandvik (**N-OMS**). I 1924 møtte Hans Haugen, Anders Bekken. Da skrev Haugen ned en pols etter Anders Bekkens spill. I denne finner en åttendelsbevegelser med en gjennomgående bruk av STT. Det interessante er at Anders Bekkens bror, Oliver, har også skrevet ned samme slått. Oliver derimot har utelatt buestrøkene. Blant opptakene med Jens Vårhus finner en polsen «Når mannen og kjerringa tretta» som han hadde lært av Oliver Bekken. Dette er samme pols som Hans Haugen skrev ned etter Anders Bekken. Vårhus har det vi kan karakterisere som «normale» pols-strøk i sin utgave.

²² Eva Hov, Prosjektrapport Hessdalen, 1988

På samme tid som da Haugen skrev ned polsen etter Bekken, fikk Anders Bekken besøk av samleren Ole Mørk Sandvik. I Sandviks notesamling (**N-OMS**) finner man en pols, to marsjer og tre valser som Sandvik har skrevet ned etter Bekkens spill. Også i Sandviks nedtegnelser finner en buestrøk som kommer på tvers av taktslagene. I polsen, som Bekken hadde etter sin mor, har han STT der det er en sekvens med åttendeler. Likeså benytter Bekken disse buestrøkene i alle tre valsene Sandvik skrev ned. Måten Bekken bruker strøkene på minner om Peder J. Østeng fra Ålen sin måte å bruke disse strøkene på i vals.



Transkripsjon av Ole Mørk Sandvik etter Anders Bekken. Kilde: N-OMS

4.2.4 Haltdalen

Av dokumentasjon på felespill fra Haltdalen finnes det lydopptak med følgende personer: Einar Haugen, Olav Saksgård, John Heksem og Haltdalen Spellmannslag. Opptakene er tatt opp på begynnelsen av 1960-tallet. Av notemateriell fra Haltdalen er det lite. Den eneste som har skrevet ned noen lokale feleslåtter er Harald Aasen (**N-HAA**), men i notene hans, finnes det ingen eksempler på STT.

Det er også et relativt lite lydmateriale fra Haltdalen, sett opp mot de andre bygdene i Rørosdistriktet, der en kan si noe om spellmennene i denne bygda benyttet denne strøkfiguren. Noen eksempler er det, men om det representerer det hele og fulle bildet er vanskelig å si noe om. I opptakene med Olav Saksgård (**OSA-A**) og John Heksem (**JH-A**) spiller de bare en pols hver solo. I opptakene med Einar Haugen (**EH-A,B**) finnes det til sammen 4 polser. Med Haltdalen Spellmannslag (**HS-A,B,C,D**) er det mange slåtter, men det er vanskelig å skille ut strøkene da alle spiller forskjellig og på sin egen måte.

I polsene Einar Haugen spiller er det bare i en slått han benytter seg av STT i en rekke med åttendeler (**EH-B**). Slåtten er en som Anders Haugen fra Ålen har komponert. John Heksem benytter også denne strøkfiguren i den ene slåtten som finnes med ham (**JH-A**). I opptaket med Olav Saksgård (**OSA-A**) finner også eksempel på strøkfiguren. Felles for disse fremføringene er at spellmennene bruker buestrøket som en variasjon, for de bruker det ikke gjennomgående.

4.2.5 Bergstaden Røros

Av dokumentasjon av felespill fra Bergstaden Røros er det dessverre lite. Etter at det ble mulig å gjøre lydopptak, var det få spellmenn bosatt i selve Bergstaden Røros. De fleste bodde i bygdene og grendene rundt Røros. Men det finnes noe. Det er opptak med Erling Sundrønning og Nils Telebon, som spilte inn noen få slåtter i 1969, og opptak som Nils Telebon gjorde med seg selv på 1960-tallet. Slåttene Sundrønning har spilt inn (**ES-A**) hadde han ifølge ham selv lært av spellmenn bosatt i grenda Kverneng utenfor Røros. Sundrønning spilte også noe med Steffen Ingebrigtsvold fra Aursunden. Sundrønning er på opptaket i dårlig spilleform og slåttene gir lite inntrykk av repertoar og spillestil. Men på noen av slåttene har han eksempler på STT. Disse lærte han av spellmennene på Kvernengan. I opptakene med Telebon (**NT-A,B**) finnes det ingen eksempler på STT. Det spesielle med Telebon sitt spill, er at han spiller alle slåttene i C-, og G-dur, og han benytter lange buestrøk. Slik han en si at han representerer en helt egen spillestil som skiller seg ut fra alt det øvrige materialet fra Rørosområdet.

Derimot er det en del notesamlinger en kan knytte til musikkmiljøet på Røros på 1700- og 1800-tallet. De eldste notebøkene en kan knytte til spellmannsmiljøet er ei notebok, datert 1781, som har tilhørt Erik J. Skomaker/Haugen og ei notebok som har Peder

Knoph (Aksdal; 1988:17). Repertoaret i begge disse bøkene er melodier som var motedanser sist på på 1700- og først på 1800-tallet. Fra midten av 1800-tallet finnes det ei notebok som har tilhørt Smed-Jens, Jens J. Selboe. Etter Christen O. Dahl finnes det tre notebøker og i samlingen til Ole C. Prytz fra bygda Galåen øst før Røros, finnes det ei notebok som er ført i pennen av Magnus Engzelius som bodde en tid på Røros. I bøkene etter Smed-Jens, Dahl, og Engzelius finner en riktig nok noen polser, men som det øvrige notematerialet fra Rørosdistriktet, er det få opplysninger om buestrøk. Det er stort sett kun melodien som er skrevet ned.

4.2.6 Galåen

Fra bygda Galåen som ligger rett utenfor for Bergstaden Røros, finnes det god dokumentasjon på felespill fra bygda. De som er representert med lydopptak, er brødrene Ingvar og Helge Hånes, Jostein og Einar Galaaen. Fra Galåen finner en også det eldste lydopptaket med felespill fra Rørosdistriktet. Ingvar Hånes spilte inn for NRK tre polser i 1935 (**IH-A**). Det finnes også et opptak i NRKs arkiv fra 1946 med Jostein og Einar Galaaen, og utover 1950-tallet finner en flere opptak gjort i NRK med brødrene Hånes og Jostein og Einar Galåen. Likeså finnes det mange opptak med disse helt frem til 1990-tallet.

Det en legger merke til når en lytter seg gjennom opptaka fra Galåen, er at felespillet her er preget av et klassisk ideal. Her benytter spellmennene mye vibrato og har en tonedannelse som står i kontrast til resten av opptakene fra Rørosdistriktet. Hvis en studerer de eldste opptaka fra bygda, finner en noen få eksempler på STT. I det eldste opptakene er det generelt få buestrøk da tonene spilles stykkevis og oppdelt. Dette er også gjennomgående for alle opptakene med Einar Galaaen (**EG-A,B,C,D,E,F**).

En interessant observasjon er å finne på et video-opptak med brødrene Hånes fra 1992 (**IH-D** og **HHA-C**). Der ser og hører en tydelig at begge har en klassisk tilnærming til med tanke på tone og generell bueteknikk. Det som derimot er spennende er at her benytter de ikke noter og spiller etter minnet. En pols som Ingvar spiller, har lange rekker med åttendelsbevegelser. Måten han binder disse sammen på er med STT. Dette gjelder derimot bare denne slåtten av alle polsene han spiller på dette opptaket.

Notematerialet som spellmenn fra grenda Galåen etterlater seg er stort. Det gjelder først og fremst notesamlingen etter Ole C. Prytz som levde fra 1852 til 1937. Den inneholder noter etter Prytz oldefar, bestefar og far, samt andre notebøker fra andre spellmenn som levde samtidig med dem. Ole var også selv en ivrig samler og skrev ned en mengde lokale slåtter som han hadde på sitt eget repertoar. I de eldste notebøkene er det lite av lokalt repertoar, og aller helst motedanser fra sist på 1700- og begynnelsen på 1800-tallet. I materialet som Ole C. Prytz selv samlet finner en eksempler på et lokalt polsrepertoar. Prytzs nedtegnelser er enkle. De inneholder få opplysninger om buestrøk, dobbeltgrep og ornamentikk.

I generasjonen etter Prytz har også spellmenn etterlatt seg notemateriale. I dette finner en flere detaljerte nedtegnelser av det lokale polsrepertoaret, men få eksempler av STT.

4.2.7 Glåmos

Fra bygda Glåmos og grendene som sokner til bygda, finnes det et stort og omfattende materiale. Av de eldste opptakene er med Peder Nyhus (**PN-A**) fra 1954. Dette året spilte han inn nærmere 110 polser. De fleste hadde han lært av Ole Klemmetvold, som var Peder Nyhus' fremste læremester. Fra samme bygda finner en også en mengde opptak i NRK med Sven Nyhus, Peders sønn, og med Glåmos Spellmannslag. Alle disse opptakene er gjort på 1950-tallet. Fra samme tiår ble det også gjort flere opptak i regi av NRK, både intervju og spell. Det gjelder først og fremst felespillerne Kristine Wivelstad og Oddvar Sandnes (**OSA-A**). Med spellmannen Henrik Mølmann fikk Sven Nyhus gjort et større intervju i 1958 (**HM-A**). Fra 1960-, og 1970-tallet finnes det også mange opptak fra Glåmos. Det er opptak med Peder Nyhus (**PN-B,C**), Kristine Wivelstad (**KW-A**), Glåmos Spellmannslag (**GS-C**) og Jørgen J. Kverneng (**JK-A,B,C,D,E**).

Litt sør for Glåmos ligger grenda Kvernengan som har hatt mange felespillere (Nyhus; 1973:20). Med felespillerene Erling Ophus (**EOP-A,B,C,D,E**), Jørgen J. Kverneng (**JK-A,B,C,D,E**) og Per Indseth (**PIN-A**) ble det på 1960-tallet, gjort en mengde private opptak, der flere av opptakene er gjort til dans. Ophus, Kverneng og Indseth hadde de fleste slåttene fra Jørgen J. Kvernengs far; Jørgen E. Vintervold.

Ved gjennomgang av opptakene fra Glåmos, finner en her mange eksempler på STT. Det spesielle her er at disse buestøkene finner en først og fremst i felespillet som er dokumentert fra grenda Kvernengan. I opptakene med Peder og Sven Nyhus finnes det eksempler, men de bruker ikke strøkene så gjennomført som spellmennene fra Kvernengan. Det er grunn til å dvele ved polsspillet til spellmennene fra Kvernengan, for det skiller seg litt ut i fra hvordan det øvrige polsrepertoaret i distriktet er. Buestrøkene, STT, skaper en helt spesiell rytme. Eva Hov har i sin hovedoppgave fra 1994 beskrevet dette spillet fra grenda som flytende. Hun oppfatter dette som et av stiltrekkene ved denne tradisjonen. Det kan føles vanskelig å oppfatte i begynnelsen, men når en kommer inn i spillemåten, var det overraskende hvor god takt det ble.²³

Vil du høre nytt?



Transkripsjon av John Ole Morken etter Jørgen J. Kvernengs spill. Kilde: (JK-E)

At spillemåten til «Kvernengskaran» skiller seg slik fra tradisjonen til Peder Nyhus, er en interessant observasjon. Begge «tradisjonene» har utgangspunkt i de samme kildene, Sulhusgubben og Ellev Holm et par generasjoner bak i tid.

Spellmennene fra Glåmos har fra gammelt av ikke spilt etter noter. Her har tradisjonen stort sett blir overført fra fele til fele. Men på slutten av 1940-tallet begynte Sven Nyhus å dokumentere de lokale slåttene han hadde først og fremst fra sin far ved detaljerte notenedtegnelser. Nyhus har med årene blitt og er en av de beste innen transkripsjon av felespill i norsk folkemusikk. Slik sett gir Svens transkripsjoner et enestående bilde av

²³ Personlig meddelt Eva Hov, februar 2020

tradisjonen og er et godt verktøy på å finne eksempler på STT. Ved gjennomgang av boka *Pols i Rørstraktom* som ble utgitt i 1973 finner en noen få eksempler på STT. Det er i helst i en melodisk nedgang en finner dette, se eksempel. Svens nedtegnelser baserer seg på opptakene med Peder Nyhus fra 1954.



Eksempel på STT i Peder Nyhus' versjon av polsen Åt Bønsa. Kilde: Pols i Rørstraktom.

I 1920 fikk glåmosingen Henrik Mølmann besøk av ålbyggen Olav Haugen, sønn av Anders Haugen. Olav skrev da ned flere polser etter Henrik. Det en legger merke til ved gjennomgang av disse nedtegnelsene, er at en finner mange slåtter som inneholder eksempler på STT. Besøket av Haugen har Mølmann beskrevet i intervju med ham i 1958 (HM-A). Mølmann forteller at Haugen lærte først slåttene utenat før han så skrev dem ned på noter. Når Haugen så spilte slåttene fra notene, bemerket Henrik i intervjuet at Haugen spilte helt likt som han selv spilte dem. Slåttene som Haugen skrev ned, hadde Mølmann lært av spellmennene på Kvernengan. Ved gjennomgang av opptak med spellmenn fra Kvernengan, finner en igjen de samme slåttene, og når en sammenligner utgavene, finner en helt klart sammenhenger mellom Haugens nedtegnelser og måten «Kvernengs-karan» spiller de samme slåttene på.



Olav Haugens transkripsjon etter Henrik Mølmanns spill. Kilde: (N-AH)

4.2.8 Brekken

Fra bygda Brekken og grendene rundt finner en opptak fra helt tilbake til 1938. Fra dette året finner en to innspillinger. Det ene er et voksrullopptak med Anders Sjøvold

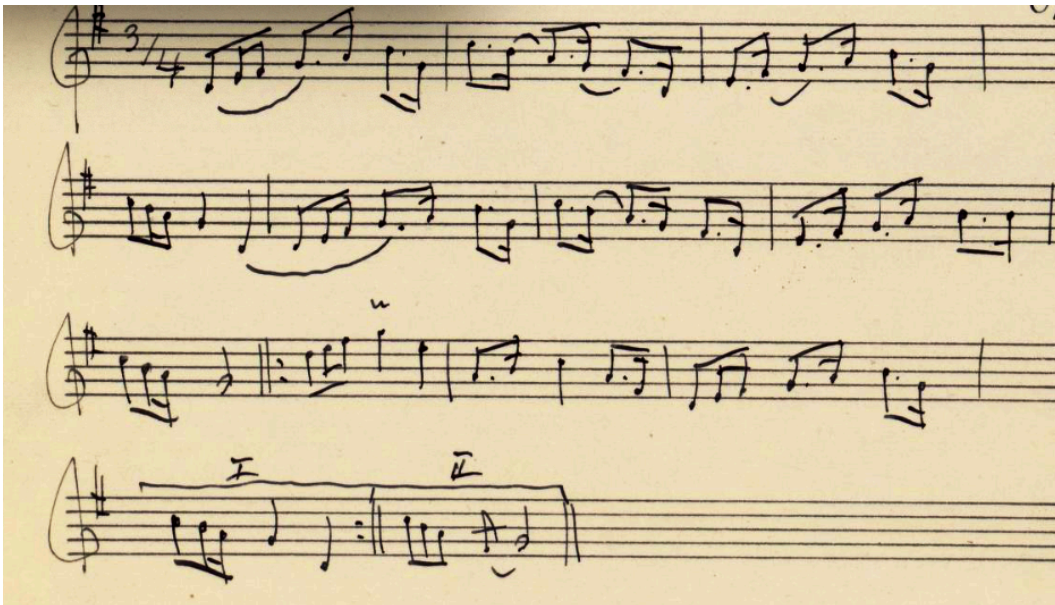
(**AS-A**) og det andre er fra den tidligere nevnte spillefilmen *Eli Sjørsdotter*. I denne filmen er det en sekvens som er tatt opp i Brekken som inneholder både felespill og polsdans. Spellmennene er Steffen Ingebrigtsvold og nevøen Magnus Ingebrigtsvold (**SI-A** og **MI-A**). Videre finnes det opptak fra 1954 med Anders Sjøvold (**AS-B**) og Ola Skott (**OSO-A**) gjort av Sven Nyhus. Videre finnes det flere opptak med Sjøvold (**AS-C,D,E,F**), men også med Egil Skott (**ES-A,B**), John Sjøvold (**JS-A,B**), Anders Borgos (**ABO-A**) og Brekken Spellmannslag (**BS-A,B**).

Bygda Brekken ligger ved innsjøen Aursunden. Litt lenger vest langs innsjøen bodde familien Ingebigtsvold. Fra denne familien finner en mye dokumentasjon på felespill. Det eldste er det før nevnte opptaket med Steffen Ingebrigtsvold (**SI-A**) og nevøen Magnus Ingebrigtsvold (**MI-A**). Med Magnus' eldre brødre, Henning (**HI-A,B,C**) og Johannes (**JI-A,B**), finnes det også flere opptak. Magnus er også dokumentert i flere omganger. Først i 1938 (**MI-A**), på 1960-tallet (**MI-B**), i 1993 (**MI-C**) og i 1997 (**MI-D**). Flere opptak med felespill fra Brekken og Aursunden kan en nevne opptak med Jørgen Tamnes (**JT-A,B**) og Annar Gjeltén (**AGJ-A,B,C,D**). Vest for Brekken ligger bygda Feragen. Herifra er det også flere opptak med felespill. Det gjelder først og fremst Nils J. Feragen (**NJF-A,B**) og Annar Sundt (**AST-A**).

Når en går igjennom tilgjengelig materiale herifra, hører en fort at hver av disse bygdene har sin egen stil, noe som også er dokumentert av Mads Kurås i oppgaven *Tri spellmenn, tri gren* (Kurås, 2016). Ved leting etter STT finner en flere eksempler. Det er først og fremst familien Ingebrigtsvold som bruker denne strøkfiguren mest. En finner den også hos Anders Sjøvold, men der strøkfiguren er brukt mer som en variasjon. I opptaket med Steffen Ingebrigtsvold og nevøen Magnus fra 1938 er det spesielt en slått som har denne strøkfiguren, polsen Jomfru Jisken. Selv om tempoet er høyt, hører en klart spellmennene benytter STT. Magnus forteller i intervju i 1993 at han og onkelen øvde i flere dager før filmopptakene for å bli mest mulig sams (**MI-C**). Slik kan en si at måten de spiller på i opptaket ikke er tilfeldig. Magnus har i alle opptakene spilt inn den samme slåtten, Jomfru Jisken. Ved transkripsjon ser en av Magnus har «moderert» buestrøkene i de senere opptakene, og benytter seg av mer det som blir karakterisert som det vanlige «polsstrøket». Magnus' bror, Johannes, har også spilt inn samme slått. Også han benytter gjennomgående det vanlige «polsstrøket». Den eldste av brødrene, Henning, har ikke spilt inn den samme slåtten, men ved gjennomgang og

transkripsjon av opptakene med ham, ser en helt klart at Henning benytter STT i større grad enn brødrene.

I likhet med Glåmos har spellmenn i dette området av Rørosdistriktet ikke benyttet seg av noter. Av notemateriale av felespill fra Brekken, er transkripsjoner gjort av Sven Nyhus som han gjorde på grunnlag av hans opptak fra 1950- og 1960-årene. Få samlere har gjestet Brekken, men Ole Mørk Sandvik møtte Anders Sjøvold, Ola Elven. I dette materialet er det få polser. Til Sven Nyhus fortalte Henrik Mølmann at Sandvik måtte gi opp med å skrive med polser da Sandvik forsøkte å skrive opp etter Mølmanns spill. Det ble for vanskelig.²⁴ Men etter Steffen Ingebrigtsvold skrev Sandvik noen skrev polser. En av dem, polsen Jomfru Jisken, der noen av buestrøkene kommer på tvers av taktslagene.



Sandviks nedtegnelse av Jomfru Jisken etter Steffen Ingebrigtsvold. Kilde: N-OMS

4.2.9 Eksempler fra tilgrensende områder

Bygdene som grenser til Rørosdistriktet (Røros og Holtålen kommuner), er nært beslektet musikalsk (Nyhus; 1973:9-16) og (Sæta (Red.); 1997:13-22). Det gjelder først og fremst bygdene Tydal og Stugudal i nord-øst, Singsås og Budalen i Gauldalen i nord, og bygdene i Os, Tolga og Tynset kommuner i Nord-Østerdal. Polsen er også her den

²⁴ Personlig meddelelse Sven Nyhus, september 2020

dominerende dansetypen. Derfor har jeg utvidet søket noe utover kommunene Holtålen og Røros, og søkt i tilgjengelig materiale derifra etter eksempler på STT.

4.2.9.1 Tydal kommune

Tydal består av bygdene Tydal og Stugudal. Fra disse bygdene er det få felespellmenn som er dokumentert. I denne kommunen har trekkspillet stått sterkt og fortrenget felas plass.²⁵ Den eneste som har spilt inn et større repertoar med feleslåtter, er Ola Stugudal, som levde fra 1919 til 1988. I opptakene med Stugudal (**OS-A,B,C,D**) finner en noen få slåtter som har STT. Strøkmønsteret Stugudal i hovedsak benytter er det som karakteriseres som det normale pols-strøket.

4.2.9.2 Nord-Østerdal

Den nordligste kommunen i Nord-Østerdal er Os. De som er dokumentert best fra Os kommune, er Petter Høystad Østvang (1882-1962) og familien Ryen i Dalsbygda, med far Edvard (1880-1959) og sønnene Olav (1908-1951), Erling (1911-1999), Bjarne (1915-1992) og Per Ryen (f. 1932). Slåttene Petter Høystad Østvang har spilt inn for NRK (**PHØ -A**) er felles for Rørosdistriktet, likeså opptakene med Ryen-karene i Dalsbygda (**RY-A**). Her finner en noen få eksempler på STT, der det gjelder først og fremst i enkelte slåtter med Høystad Østvang.

I nabokommunen Tolga litt lenger sør, er den best dokumenterte tradisjonen fra Vingelen, med far og sønn Marius (1896-1994) og Jostein Nytrøen (1930-2008). De har begge spilt inn mange slåtter og har en lik spillestil (**MN-A,B**) og (**JN-A**). Her finner en få eksempler på STT. Begge har et strøkmønster som faller inn under det normale pols-strøket.

I Tynset kommune er det helst i bygda Kvikne en finner flest fellesmateriale med Rørosdistriktet. Hovedårsaken er at ålbyggen Anders Reitan kom flyttende til bygda i 1850-åra som lærer, og her kom han til å bli boende livet ut. Reitan hadde med seg

²⁵ Personlig meddelelse Ole Bjarne Østby, januar 2021

slåtter fra hjembygda Ålen som bygdas spellmenn lærte seg. Reitans barnebarn Olav Tryggve Hagen skriver i en artikkel i lokalavisa Fjell-Ljom, at før Reitans tid ble det kun danset springleik på Kvikne, men med Reitan som hadde med seg et polsrepertoar fra Ålen, gikk den gamle springleiken ut av bruk. I dag er benevninga pols brukt på Kvikne.²⁶ Av felespill fra Kvikne er det Martin Strøm (1903-1979) som er best dokumentert, og i opptakene med ham (**MS-A,B**), finner en ingen eksempler på STT.

4.2.9.3 Gauldalen

Fra bygdene nord for Haltdalen i Holtålen kommune er det lite felespill dokumentert på lyd. Det lille som finnes er slåtter med Reidar Johnsen (**RJ-A,B,C**) fra Singsås, og med budalinigene Olav Ingemann Enlid (**OIE-A**) og John Ottar Endalsvold (**JOE-A**). I repertoaret etter Enlid og Endalsvold finner en ingen eksempler på STT, men i repertoaret som Johnsen har spilt inn, finner en noen.

Fra dette området finnes det mye notemateriale, det gjelder først og fremst fra bygda Budal. Her har en tre store samlinger etter Kristoffer Hyttehaug, Lars Storrø og Ole Enlid, der alle var virksom i siste halvdel av 1800-tallet. Felles for disse samlingene er at det er stort sett melodilinjen som er notert og opplysninger om buestrøk, dobbeltgrep og ornamentikk er fraværende. Slik kan en vanskelig slå fast hvordan disse spellmennene spilte. I notesamlingen etter Reidar Johnsen finner en flere eksempler på STT i polsene han har skrevet ned etter lokale spellmenn. Johnsen har også spilt disse inn på opptak (**RJ-A,B**). Det er spesielt en slått som er interessant. Denne lærte Johnsen av John Andersen Nesvold fra Ålen. Nesvold var opprinnelig fra Hessdalen og var en som spilte mye med Peder J. Østeng fra Ålen. Sammenligner en buestrøkene Johnsen har notert etter Nesvold, med Østengs utgave av samme slått (**PØ-A**), finner man en del likheter. Polsen er også innspilt av Jørgen J. Kverneng og Eling Ophus på Røros og de benytter mye av det samme strøkmønseret som Østeng og Johnsen.

²⁶ Personlig meddelelse Caspar Schärer, januar 2021

4.2.10 Strøk på tvers av taktslagene i andre områder

Det er også naturlig å undersøke om denne strøkfiguren bare er stedegnet for Rørosområdet. Tar en for seg de fem bindene «*Slåtter for vanlig fele*» fra fylkene Oppland, Nordfjord, Hedmark og Møre og Romsdal ser en fort mange eksempler på denne strøkfiguren i pols- og springarmaterialet. Dette gjelder spesielt spingleik-repertoaret i Gudbrandsdalen. For fylkene sør-og nord-Trøndelag, nå Trøndelag, og de tre nordligste fylkene, finnes det ikke utgivelser i samme format som serien «*Slåtter for vanlig fele*», men søk i tilgjengelig litteratur viser at også her finner en mange eksempler på denne strøkfiguren.

190b Dansar-Hans

Ola Moløkken, Lom



Eksempel på STT i en springleik fra Lom. Kilde: Slåtter for vanlig fele bind 2



Arne Bjørndals nedtegnelse etter Erik Almhjell fra Sunndal på Nordmøre.

En ser eksempler på STT i den andre delen. Kilde: N-ABS

På svensk side av riksgrensen finner en også eksempler på denne strøkfiguren. I standardverket *Svenska Låter*, i bindene for Jamtland og Härjedalen, finner en varianter av feleslåtter som finnes på norsk side og der de har denne strøkfiguren. Likevel er noe av det mest interessante i denne sammenheng å finne i Särna helt øverst i Dalarna. Fra denne plassen finnes det voksrulloptak fra 1923 med Spak-Olof Svensson som levde

fra 1855 til 1952 (**SOS-A**). Svendsons bestefar lærte mange slåtter av spellmannen Ellev Holm fra Glåmos/Os (Sæta; 1997:16). Blant opptakene med Svensson finner en flere slåtter som er felles med Rørosdistriktet. Svensson spiller disse slåttene gjennomgående med buestrøk som kommer på tvers av taktslagene.



Eksempel på STT i en polska fra Särna. Kilde: *Slåtter for vanlig fele* bind 4

Søker en i repertoaret for hardingfele, finner en også mange eksempler på denne strøkfiguren. Ved en gjennomgang av «*Slåtter for Hardingfele*» i sju bind finner en denne strøkfiguren dokumentert i de fleste områder. Flere av kildene bruker disse buestrøkene mer som en variasjon, enn som et gjennomgående strøkmønster.



Arne Bjørndals nedtegnelse etter Ola Mosafinn fra Voss. En ser eksempler på STT der Mosafinn bruker strøket som variasjon. Kilde: *N-ABS*

5 Analyse

Med utgangspunkt i problemstillingens punkt to, vil jeg i dette kapitlet se nærmere på hvor og hvordan STT opptrer i feleslåttene i arkivmaterialet fra Rørosdistriktet - der jeg forsøker å belyse mønstre i måten STT opptrer på i den musikalske sammenhengen.

Som tidligere beskrevet, har jeg undersøkt nærmere bruken av STT i Rørosdistriktet, og som vist i kapittel fire, kan det dokumenteres eksempler av denne strøkfiguren fra hele området. I eksemplene observerer jeg noen mønstre:

- at STT ser ut til å forekomme på visse typiske steder i progresjonen
- at STT virker å bli utført på ulike måter
- at STT er knyttet til både melodisk og rytmisk kontekst
- at STT virker å være knyttet til bestemte generasjoner i kildematerialet

Dette vil jeg undersøke nærmere og med utgangspunkt i disse punktene, vil jeg her gjøre en analyse av fire polser i forskjellige varianter fra hele distriktet. For gjennom en analyse og sammenligning av variantene, kan en si noe eksakt om hvor og hvordan STT opptrer i slåttene. I kildematerialet finner en også eksempler på forskjellige spillestiler og historiske lag, og gjennom analysen kan en plassere strøkfiguren inn i en historisk sammenheng. Samtidig sier analysene også noe om hvordan kildene selv utfører STT i slåttene de fremfører. Slik vil resultatet av analysene som jeg oppsummerer i punkt 5.4, være et godt verktøy og en rettesnor jeg tar med meg videre inn min egen utøving i oppgaven, og inn i diskusjonen der jeg gir forklaringer på hvorfor strøkfiguren nærmest ble borte.

Aller først vil jeg gjøre en analyse av Hans Haugens nedtegninger av polsene Ohyrleken og Når ponsen kjem, der jeg senere sammenligner Haugens nedtegninger med forskjellige varianter av de samme slåttene fra Rørosdistriktet. Deretter har jeg valgt å se nærmere på slåttene, Jomfru Jisken og Vil du høre nytt/Snar å ta åt, som en også finner varianter av i hele distriktet. Grunnen til at jeg har valgt akkurat disse slåttene for analyse, er at her finner jeg eksempler på STT, samtidig som jeg finner i slåttene standardiserte former, som igjen forteller noe om forskjellige spillestiler og historiske lag.

5.1 Om Hans Haugens nedtegninger

Hans Haugen og hans bror Olav ble i følge Anders J. Reitan enige i en telefonsamtale om å skrive opp to polser slik de mente deres far, Anders Haugen, spilte dem, og hvilke buestrøk han benyttet. På hver sin kant av landet, Olav i Oslo og Hans i Ålen, skrev de ned slåttene på noter. Da de to ved et senere høve møttes, sammenlignet de sine nedtegnelser, og de hadde notert akkurat likt.²⁷ Hvorfor brødrene valgte akkurat disse to polsene vet en ikke sikkert, men det er rimelig å anta at dette var slårter deres far likte godt og spilte mye.

5.1.1 Ohyrleken

Denne slåttten finnes i heftet «*100 Norske Polskdanse*» fra 1884, og i den reviderte utgaven fra 1912 som fikk navnet «*100 Norske Slaatter og Leker*». Utgangspunktet for slåttten i utgaven fra 1884, er en nedtegnelse Anders Reitan skal ha gjort en gang like etter 1850. Reitans note eksisterer ikke i dag, men Anders Haugen har i en notebok, skrevet i tidsrommet fra 1874 til 1880, en utgave av polsen som er en avskrift fra Reitans nedtegnelse (**N-AH**). Denne nedtegnelsen er identisk med slik den står i «100-an» fra 1884 og i «100-an» fra 1912. Slik kan en følge slåttten i tre utgaver. Haugen har ikke valgt å gjøre endringer i noen av utgavene av Reitans nedtegning.

Sammenligner en derimot utgaven fra «100-an» og Hans Haugens nedtegning, ser en helt klart likheter, men også forskjeller. Det som skiller mellom versjonene, er buestrøk og andre musikalske markeringer som Hans Haugen har notert inn. En annen viktig forskjell er at Hans Haugen har valgt triolnotasjon isteden for åttendelsnotasjon. Om hvorfor dette valget har jeg skrevet om i kapittel 2.5.1. Selv om Haugen benytter triolnotasjon, vil jeg resten av teksten skrive åttendelsbevelgelser når jeg refererer til Hans Haugens nedtegninger. Dette får å unngå misforståelser.

²⁷ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, februar 2021

Ohyraleken.

№ 3.

♩ = 136

Ohyraleken Pols

Øverst, faksimile fra 100 Norske Polskdanser, 1884. Kilde: (N-AH)

Under, Hans Haugens transkripsjon. Kilde: (N-AJR)

I tillegg til buestrøkene gir Hans Haugen også flere opplysninger. Flere steder har han notert inn et staccato-tegn i forbindelse med buestøk som kommer på oppstrøk. Dette også i kombinasjon med en aksentuert markering. I Haugens nedtegning kommer alltid denne markeringen på andre takt slag.



Figur 11: Staccato-tegnet og aksentuert markeringen i Haugens nedtegning.

Hva Haugen mente eksakt med dette, kan en ikke si noe sikkert om, men i samtaler med Anders J. Reitan kan han fortelle at denne markering gir et slags løft med buen. Når han utfører dette strøket har han en ekstra fart i buen enn han normalt har i et oppstrøk.²⁸ Et annet tegn som går igjen i Haugens nedtegning er tenuto. Tegnet

²⁸ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, februar 2021

markerer at han skal holde noten i sin fulle varighet, eller spille noten litt sterkere enn de andre.



Figur 12: Tenuto-tegnet i Haugens nedtegning.

Sammen med buestrøkene og de andre musikktegnene, gir Hans Haugen oss flere opplysninger om fremførelsen enn en finner i «100-an». Det mest interessante i denne sammenhengen er staccato-tegnet som kommer på oppstrøket som gir et slags løft i musikken.

Det er gjennomgående at der STT opptrer, er det er åttendelsbevegelser. Jeg vil her ta for meg Hans Haugens nedtegning, del for del i polsen som består av tre deler.

I første del som består av fire takter som er repetert, er det i takt en, to og tre åttendelsbevegelser. Det er bindebue mellom andre og tredje, og fjerde og femte tone i hver takt. I første takt er det seks ulike toner, mens i takt to og tre, blir tone to og tre lik når en benytter STT. Slik Hans Haugen har notert det, har han i slutten av disse tonene notert inn et staccato-tegn og en aksentuert markering. Når tonen blir lik, og har en bindebue mellom tone to og tre, gir den en synkopert følelse. Akkurat dette fenomenet finnes det flere eksempler av i Rørosdistriktet, blant annet i Jørgen J. Kvernengs spill (JK-A,B,C,D,E).



Første del av Ohyraleken nedtegnet av Hans Haugen.

Rytmen i den andre delen har noen likheter fra takt til takt hvis en ser bort fra bindebuene. Den utspiller seg slik: To åttendeler på første slag og en fjerdedel på slag to og tre. Dette er likt i takt en, to, tre, fem, seks og sju. I takt fire har man en halvslutning, mens i takt åtte en typisk avslutningsformel. Også i denne delen har Hans Haugen STT. Dette gjelder i takt to og seks.



Andre del av Ohyraleken nedtegnet av Hans Haugen.

Tredje del har mange åttendelsbevegelser, og her har Hans Haugen notert inn STT gjennomgående. Men, takt to og tre skiller seg ut, og er interessante med tanke på notasjon. De består begge av en fjerdedel, etterfulgt av to åttendelsbevegelser. Det som gjør disse taktene ekstra interessante, er forslagene inn til tone en og to. Spørsmålet er, skal forslagene spilles på slaget, eller før slaget? Spilles de på slaget er det riktig å notere dette slik, men det interessante er at hvis forslaget spilles som om det kommer før taktslaget, får en STT: I takt to i den tredje delen av Ohyraleken, blir det andre forslaget (tonen E inn mot F#), en sekstendel som tilhører taktslaget før og slik kommer dette buestrøket på tvers av taktslaget. Hans Haugen er tro mot noten slik den står i «100-an», men at han har hatt STT i tankene, forsterkes ved at han har markert tonen F# på det andre taktslaget med et staccatotegn, likt slik han benytter staccatotegnet i første del.



Figur 13: Takt to og tre i tredje del av Ohyraleken nedtegnet av Hans Haugen.

I takt fem og seks får en noe av den samme melodiføringen som takt to og tre, men her har tonen E, blitt en fullverdig tone. Det samme problemet støter en på i takt tre. Takt tre har også sin variant i takt sju, der forslaget har blitt en tone av melodien.



Figur 14: Takt fem og seks i tredje del av Ohyraleken nedtegnet av Hans Haugen.

I en samtale med Anders J. Reitan kom vi inn på denne problematikken, med bruk av forslag i eldre noter. Han støtter min teori at forslagene i dette tilfellet kommer før taktslaget, og kan oppfattes som en del av melodien.²⁹ Om forslagstonene kommer før taktslaget, oppstår STT. Her er det også grunn til å stille seg spørsmålet; er denne type notasjon en annen måte å notere buestrøk på? Det finnes mange notebøker fra hele landet som er skrevet på 1800-årstallet, og generell trend i dem er at buestrøkene er fraværende. Men, en støter på flere eksempler der forslag er notert. En har lett for å tolke disse forslagene ut i fra dagens notasjonsteknikk, men eksemplet en finner i Ohyraleken, gir grunn til å tro at bak denne type notasjon, kan det skjule seg STT i det eldre notemateriellet fra Norge.

5.1.2 Når ponsen kjem

Denne slåtten finnes ikke i versjonen av «100-an» som kom i 1884, men den kom i den reviderte utgaven i 1912. Da Anders Haugen laget den reviderte utgaven av «100-an», byttet han ut flere polser med slåtter som han anså som mer verdifulle og mer stedeegne (Haugen, 1925). Ponsen Når ponsen kjem, er en slått som bare finnes dokumentert i Rørosdistriktet. Den eldste nedtegningen av ponsen har jeg funnet i en notebok som har tilhørt Johannes Reitan fra Ålen. Reitan var Haugens elev og søskenbarn. I noteboka har Reitan notert ned til sammen 27 polser (**N-JR**), deriblant Når ponsen kjem. En viktig forskjell mellom Haugens utgave og Johannes Reitans nedtegning er navnet på slåtten. Reitan skriver «Den samme som nr. 5 foran». Navnet på nummer fem i noteboka har Reitan skrevet: Sulhuslek. Reitan gir også en annen viktig opplysning: «spilles slig af Henrik Mølmann og Gammel-Jørgen på Kverneng». Det er rimelig å anta at Reitan lærte ponsen av disse to karene og skrev den ned etter dem. Haugen lærte slåtten av Johannes Reitan.

Når en sammenligner versjonen slik den står i «100-an» fra 1912 med Hans Haugens nedtegning, er den største forskjellen buestrøkene. Versjonen av «100-an» fra 1912 har få buestrøk, mens Hans Haugen har i sin nedtegning ført på buestrøk gjennom hele slåtten, samt opplysninger om bruk av staccato og tenuto. Strøkene som Hans Haugen har ført på er STT, som kommer der det er åttendelsbevegelser. Et sted Hans Haugen er

²⁹ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, mars 2021

tro mot farens buestrøk, er i takt to i andre del. Her har Anders Haugen ordinære pols-
strøk i sin utgave, noe sønnen Hans har beholdt. Om hvorfor ikke Anders Haugen spilte
med STT i denne takten blir ren spekulasjon, men i samtaler med Anders J. Reitan,
diskuterte vi hvordan intervallene mellom tonene er der det forekommer STT.³⁰ I dette
tilfellet er det et oppadgående ters-intervall. Ved gjennomgang av kildematerialet der
STT forekommer, er det ikke noe klart system med tanke på intervallene, med det er å
merke seg at der melodien er trinnvis, finner en flere eksempler av STT.

Naar Ponsen kjem.

The image displays two versions of a musical score for the piece "Naar Ponsen kjem." The top version is a printed score with four staves. The first staff is numbered 37 and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second and fourth staves include first and second endings. The bottom version is a handwritten transcription, also with four staves. It includes the number 138 and the title "Naar ponsen kjem. Nr. 37: 100 A. S. og l." in cursive. This version features numerous triplets and other rhythmic markings throughout the piece.

Øverst, faksimile fra 100 Norske slatter og leker, 1912. (N-AH)

Under, Hans Haugens transkripsjon. Kilde: (N-AJR)

³⁰ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, april 2021

5.1.3 Rytmikken i STT

En annen observasjon en gjør i Hans Haugens nedtegnelser der han notert STT, er at han i åttendelsbevegelsene har punktert den første tonen, som gir en punktert åttendel etterfulgt av en sekstendel. Dette er repeterende i hver åttendelsfigur. Det vil si at der buestrøket begynner, der en har STT, er den første tonen kort, i Haugens nedtegnelse en sekstendel. Den lange tonen, som er begynnelsen av neste åttendelsfigur, har en lang tone, en punktert åttendel. I min gjennomgang av kildematerialet har jeg ikke funnet eksempler på at «den andre tonen» i STT er kort. Dette rytmikken i STT, en kort tone etterfulgt av en lang tone, er gjennomgående alle steder der en finner eksempler av STT i Rørosdistriktet.

Denne observasjonen er interessant med tanke på en annen rytmikk en finner innenfor en takt i pols-spell fra Rørosdistriktet. Noen steder finner en denne strøkfiguren, se eksempel.



Figur 15: Slekting av STT.

I kildematerialet finner en eksempler på at den fjerde tonen i denne gruppen, er tydelig markert hos enkelte spillmenn, og helst hos de eldste utøverne. Det vil si at selv om de ikke bytter retning på buestrøket, oppnår spellmannen noe av den samme effekten som ved bruk av STT. Dette fordi spellmannen har en liten pause mellom tone tre og fire. Ved bruk av STT i en takt med en punktert åttendel og en sekstendel, blir det akkurat her, et bueskift. Derfor har det noen ganger vært vanskelig å avgjøre om det er STT eller buestrøket som vist i eksemplet over utøveren spiller. Denne rytmikken kan være en annen måte for spellmannen å oppnå samme effekt som ved bruk av STT. Buestrøket som en finner i denne rytmikken, blir karakterisert som ordinære pols-strøk.

5.1.4 Observasjoner i Hans Haugens nedtegnelser

Om en skal summere opp observasjonene en gjør i Haugens nedtegnelser, er det helst tre punkt en kan nevne:

- at STT brukes gjennomgående slåtten igjennom der det er åttendelsbevegelser.
- at måten Hans Haugen antyder gjennom tegnsetting, er en «spetten» måte å utføre STT på, der den andre tonen som kommer på oppstrøk, har et staccatotegn, og som gir et lite løft med buen.
- der STT forekommer er det korte intervall mellom tonene, og at noen steder skiftes ikke tone i buestrøket, noe som gir en synkopert følelse.

5.2 Ohyraleken og Når ponsen kjem i forskjellige versjoner

Hva kan en si om Hans Haugens nedtegninger sett opp mot de andre versjonene av Ohyraleken og Når ponsen kjem i Rørosdistriktet? Hva er likt og ulikt? Brukes STT i de andre versjonene? Er observasjonene en gjør i Hans Haugens nedtegnelser sammenfallende med andre versjoner der STT forekommer? Hva kan buestrøkene i versjonene fortelle om utviklingen i pols-spillet i området? Jeg vil her ta for meg Ohyraleken og Når ponsen kjem i forskjellige varianter der jeg sammenligner dem med hverandre. For fullstendige transkripsjoner, se vedlegg 11.2.

5.2.1 Ohyraleken

I Rørosdistriktet finner en flere versjoner av Ohyraleken i arkivopptakene jeg har hatt til rådighet. Opptakene jeg har tatt utgangspunkt i, er opptak med utøvere født før 1950. Grunnen til at jeg har sett nærmere på disse, og at disse er de mest interessante, for opptak med utøverne født etter 1950, har standardiserte versjoner av slåtten.

Fra Holtålen kommune har følgende felespillere spilt inn Ohyraleken for opptak: Jenny Grønli Farestveit (**JGF-A**), Johannes Reitan (**JR-A**), Anders J. Reitan (**AJR-A**) og Ivar Schjølberg (**IS-C**). Fra Røros kommune er det bare Peder Nyhus (**PN-A**) som er født før 1950 som har spilt denne inn. Fra Os kommune har en opptak med Petter Høystad Østvang (**PHØ-A**). Av notenedtegnelser har en de tidligere nevnte nedtegnelsene til Anders Reitan, Anders Haugen og Hans Haugen. I 1918 skrev også Arne Bjørndal ned denne slåtten etter ålbyggen Jørgen P. Wehn (1834-1921) (**N-ABS**).

5.2.1.1 Ohyrleken, første del

Det er naturlig å begynne med å sammenligne notenedtegnelsen til Arne Bjørndal etter Wehns spill og utgaven til Hans Haugen siden Wehn er den eldste kilden. Anders Haugen og Wehn var søskenbarn, og av Wehn lærte Haugen mange slåtter. På noten har Arne Bjørndal skrevet at Wehn lærte slåttan av sin morbror Anders Reitan i 1853. Reitan var Anders Haugens far. Sammenligner en første del av polsen i Wehns og Hans Haugens versjon, ser en helt klart at Wehn ikke har de samme strøkene som i Haugens versjon. Det som derimot er litt uvanlig i Wehns versjon er at han har tre toner på første nedstrøk i takt en, noe som sjeldent å høre i pols-spillet fra Rørstraktene.



1: *Hans Haugens transkripsjon av polsen*
2: *Bjørndals transkripsjon etter Wehn*

Utgavene til Jenny Grønli Farestveit, Johannes Reitan, Anders J. Reitan, Ivar Schjølberg og Høystad Østvang har lik utforming i første del. Alle tre følger den vanlige normen for buestrøk i pols-spillet. Utgaven til Anders J. Reitan bygger på Hans Haugens nedtegnelse og opptaket er fra Distriktskappleiken i Ålen i 1972. Her ser en at Reitan bruker de ordinære pols-strøkene.



1: *Hans Haugens transkripsjon av polsen*
2: *Anders J. Reitans versjon fra 1972*

Før kappleiken fikk Reitan presentert Haugens opptegnelse, med oppfordring om å spille slåttan slik i konkurransen. Inntil nylig var Reitan sikker på at han spilte nøyaktig slik som Hans Haugen hadde skrevet ned slåttan, men da han fikk høre opptak av seg selv og oppdaget at han benytter ordinære pols-strøk i første del, ble han overrasket. På spørsmål hvorfor det ble slik, forklarte han at siden dette var første gang han stilte i

solospill på kappleik, kunne nervøsiteten ha slått inn og at han spilte på «gammel vane», med ordinære pols-strøk.³¹

5.2.1.2 Ohyrleken, andre del

Det er også her naturlig her å se nærmere på versjonene til Jørgen P. Wehn og Hans Haugen. Versjonene har flere rytmiske og melodiske likheter, men det som skiller Wehn og Haugen, er også her som i første del, at Haugen har STT, fra andre til tredje slag i flere av taktene, mens Wehn har dem ikke. STT finner en også i versjonene til Jenny Farestveit Grønli og Johannes Reitan. Men på andre steder i melodien enn hos Haugen.

1: Hans Haugens transkripsjon av polsen
2: Bjørndals transkripsjon etter Wehn

5.2.1.3 Ohyrleken, tredje del

Tredje delen av Ohyrleken er kanskje den mest interessante, for den består stort sett av åttendelsbevegelser, bortsett fra fjerde og åttende takt. Sammenligner en Wehn og Haugen, ser en at det som skiller dem, er buestrøkene. Der Wehn har de ordinære pols-strøkene, har Haugen stort sett buestrøk som kommer på tvers av taktslagene.

De andre versjonene har alle stort sett ordinære pols-strøk, men med Jenny Grønli Farestveits versjon av tredje del, er det verdt å dvele litt ved. For Farestveit er den som

³¹ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, april 2021

er mest lik versjonen til Hans Haugen, når en sammenligner Haugens og Farestveits versjoner av de fire første taktene. For her har Farestveit STT i takt to og tre. Måten hun utfører strøkene på minner om Hans Haugen notasjon, for Farestveit har i likhet med Haugen et løft på tone tre, som da blir notert med et staccatotegn. Sammenligner en måten Anders J. Reitan utfører disse taktene på med Farestveit måte, har de begge lik utførelse. Med den markerte tredje tonen, gir den ekstra fart i buestrøket. Det blir da en liten pause mellom tone tre og fire.

The image shows two musical staves, labeled 1 and 2, comparing two versions of a piece. Both staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Staff 1, representing Hans Haugen's transcription, shows a melody with a staccato mark (stacc.) above the third note of the first measure. Staff 2, representing Jenny Grønli Farestveit's version, shows a similar melody but with a 'v' (accendo) mark above the first note of the first measure. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

1: *Hans Haugens transkripsjon*
 2: *Jenny Grønli Farestveits versjon*

Versjonen av tredje delen slik Petter Høystad Østvang spiller leken, minner også om versjonen til Hans Haugen. Her er det også flere innslag av STT.

5.2.2. Når ponsen kjem

I likhet med Ohyrleken er polsen Når ponsen kjem, en slått en finner mange versjoner av i Rørosdistriktet. Opptakene av slåttene som jeg har arbeidet med, er også her opptak med utøvere født før 1950.

Fra Holtålen kommune har jeg transkribert versjonene til følgende kilder: Jens Vårhus (**JV-D**), Jenny Grønli Farestveit (**JGF-A**), og Ivar Schjølborg (**IS-C**), og fra Røros kommune: Peder Nyhus (**PN-A**), Kristine Wivelstad (**KW-A**), Annar Gjelten (**AGJ-D**) og Jørgen J. Kverneng (**JK-E**).

Her har jeg gått frem på samme måte som med Ohyraleken, å sammenligne utgaven til Hans Haugen med de øvrige innspillingene. For fullstendige transkripsjoner, se vedlegg 11.2.

5.2.2.1 Når ponsen kjem, første del

Det er kanskje naturlig også her å begynne med Jenny Grønli Farestveits versjon siden hun er den som i Ohyraleken har størst likhet med Hans Haugens utgave. De to første taktene, og takt fem og seks, er like. I de to neste taktene har begge et buestrøk på de to første tonene, men der Haugen velger STT, deler Farestveit tonene opp hver for seg. Det samme kan en si om takt sju og inn i hus en og to. Haugen har STT, mens Farestveit deler opp tone for tone.

The image displays a musical score for the piece "Når ponsen kjem, første del" in three parts. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the first six measures, and the second system shows measures 7 through 10. The first staff in each system is labeled '1.', the second '2.', and the third '3.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. The first two systems are identical, representing the first two versions. The third system shows a variation in the final two measures, with first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the notes.

- 1: Hans Haugens transkripsjon
- 2: Jenny Grønli Farestveits versjon
- 3: Jørgen J. Kvernengs versjon

Den mest interessante versjonen av første del er utgaven til Jørgen J. Kverneng. Han lærte de fleste slåttene av sin eldre bror Erling og av faren Jørgen E. Vintervold, ofte kalt Gammel-Jørn. Johannes Reitan, som Haugen som lærte sin versjon av, skal også ha lært slåttene av Gammel-Jørgen og av Henrik Mølmann. Derfor er det interessant å

sammenligne Haugens versjon med Jørgen J. Kvernengs utgave. Både Johannes Reitan og Jørgen J. Kverneng har samme kilde i Jørgen E. Vintervold. Begge versjonene er lik i melodiføring og harmoni, men med noen rytmiske forskjeller. To steder har Kverneng et buestrøk som kommer på tvers av taktslagene, i takt fem, åtte og ni. De øvrige versjonene fra Rørosdistriktet har stort sett ordinære pols-strøk i sine utgaver, og har en mer standardisert og lik måte å spille denne delen på.

5.2.2.2 Når ponsen kjem, andre del

Sammenligner en Haugens og Farestveits utgaver av den andre delen, ser en også her helt klart likheter, spesielt i buestrøkene. Begge versjonene har STT i åttendelsbevegelsene i første takt. Også her utfører Farestveit dette buestrøket likt som Hans Haugen har notert det, med et staccatotegn.

The image displays a musical score for the piece "Når ponsen kjem, andre del". It consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows a repeat section with first and second endings. The score is in G major and 3/4 time. The first staff is the melody, the second staff is the accompaniment, and the third staff is the bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks like staccato and accents.

- 1: Hans Haugens transkripsjon
- 2: Jenny Grønli Farestveits versjon
- 3: Jørgen J. Kvernengs versjon

Også her ser en likheter mellom Jørgen J. Kvernengs utgave og Hans Haugens nedtegnelse. I den siste halvdelen, fra takt fem, har Kverneng og Haugen et mye likt strøkmønster. I takt fem og seks har begge STT. En annen interessant observasjon er måten Kverneng utfører takt tre og fire. Her har jeg valgt å notere fjerdedeler, men måten han utfører disse tonene på kan minne om STT. Kverneng «smyger» seg inn på

tonen som gir en crescendo-følelse, og det kan høres ut som han begynner tonen før taktslaget.

5.2.3 Observasjoner

Også her ser en at observasjonene som en gjør i Haugens nedtegnelser har likheter med flere av de andre variantene i Rørosdistriktet. Dette gjelder spesielt Jenny Grønli Farestveit og Jørgen J. Kvernengs utgave. I alle disse tre versjonene finner en eksempler på STT. Farestveit og Kverneng har hver sin måte å utføre STT på, der Farestveit har en mer «hoppende måte», lik Hans Haugens nedtegnelse, utfører Kverneng STT med buen liggende på strengen. Der Hans Haugen bruker STT gjennomgående igjennom slåtten der det er åttendelsbevegelser, bruker Farestveit og Kverneng STT mer som en variasjon i strøket. I alle versjonene der STT forekommer, er det korte intervall mellom tonene, og at noen steder skiftes ikke tone i buestrøket, noe som gir rytmikken en synkopert følelse.

Sammenligner en Haugens, Farestveits og Kvernengs versjoner med de øvrige versjonene, ser en at de andre kildene som er undersøkt, bruker ordinære pols-strøk i sine versjoner. Dette alle unntatt Anders J. Reitan som har sin versjon etter Hans Haugens nedtegnelse. Slik kan en anta at STT hører til en eldre måte å spille pols på.

5.3 Eksempler på strøkfiguren i andre slåtter

5.3.1 Jomfru jirken

I gjennomgangen av kildematerialet på leting etter STT gjorde jeg noen oppsiktsvekkende funn i polsene Jomfru Jirken og Vil du høre nytt?/Snar å ta åt. Den eneste referansen og kilden for STT, har for mange bare vært Hans Haugens nedtegnelser. Derfor var det overraskende å finne bruk av STT i så høy grad hos andre spillmenn, som i familien Ingebrigtsvold fra Brekken. For i opptaket med Steffen og Magnus Ingebrigtsvold på spillefilmen Eli Sjursdotter, fant jeg mange eksempler på bruk av STT (**SI-A** og **MI-A**). Magnus har også spilt i slåtten på 1960-tallet, i 1993 og i 1997

(**MI-B,C,D**). Denne strøkfiguren er i dag fremmed for spellmenn fra Brekken, og buestrøkene brekkingene benytter i Jomfru Jisken er ordinære pols-strøk.³²

Måten Steffen og Magnus Ingebrigtsvold utfører STT på, minner mye om slik Hans Haugen har notert figuren og slik Jenny Grønli Farestveit utfører STT. Der Steffen og Magnus Ingebrigtsvold benytter STT og der strøket kommer på oppstrøk, har de et løft på tone tre, som da blir notert med et staccatotegn. Også Steffen og Magnus Ingebrigtsvold i likhet med Farestveit har en liten pause mellom tone tre og fire, som sammen med et høyt tempo, gir et luftig og appellerende spell. Figuren også repeterende i flere takter etter hverandre i Steffen og Magnus Ingebrigtsvold versjon.

Å sammenligne versjonen fra 1938 med Magnus Ingebrigtsvolds versjon fra 1960-tallet, gir noen interessante observasjoner. I første del ser en at de har lik melodiføring, rytmikk og stort sett like buestrøk. I takt tre er det vanskelig å oppfatte hva Steffen og Magnus Ingebrigtsvold spiller, derfor har jeg i noteeksemplet notert to mulige løsninger der en av dem er STT. Men, i andre del observerer jeg en endring i Manus' versjon fra 1960-tallet. Her har Magnus erstattet STT med ordinære pols-strøk. I opptaket med Magnus fra 1993, forteller han at den gangen onkelen Steffen og han skulle spille opp til dans under opptak til spillefilmen Eli Sjursdotter, øvde de flere dager i forveien for å bli mest mulig sams (**MI-C**). I en versjon av slåttten som Ole Mørk Sandvik skrev ned (**N-NB**) etter Steffen Ingebrigtsvold, har Sandvik notert STT likt slik som Steffen og Magnus Ingebrigtsvold spiller slåttten i spillefilmen. Dette kan indikere på at nevøen fulgte sin onkels måte å spille slåttten på i opptaket fra 1938.

Med å sammenligne måten Steffen og Magnus Ingebrigtsvold spiller slåttten på i opptaket fra 1938, med Magnus' versjon fra 1960-tallet, kan en med tydelighet si at det har skjedd en endring i Magnus' spillestil. Magnus' versjon fra 1960-tallet har standardiserte pols-strøk og måten en spiller slåttten på er også annerledes. Steffen og Magnus Ingebrigtsvold i sin versjon fra 1938 har luftige buestrøk, mens Magnus i sin versjon fra 1960-tallet, spiller med buen liggende på felestrengen, noe som gir et helt annet uttrykk. Forklaringen til forskjellen kan være bruken av STT i versjonen fra 1938.

³² Personlig meddelelse Ole Jørgen Tamnes, februar 2021

Jomfru Jisken

1: Etter opptak med Steffen og Magnus Ingebrigtsvold, 1938
2: Etter opptak med Magnus Ingebrigtsvold, ca 1965

*1: Magnus og Steffen Ingebrigtsvolds versjon fra 1938
2: Magnus Ingebrigtsvolds versjon fra 1960-tallet*

5.3.2 Vil du høre nytt?/Snar å ta åt

I polsen Vil du høre nytt?/Snar å ta åt fant jeg også noen spennende oppdagelser. For ikke å skape forvirring, bruker jeg her begge navnene sammen; Vil du høre nytt?/Snar å ta åt. Navnet «Snar å ta åt» er mest brukt i Røros kommune og navnet «Vil du høre nytt?» har spellmenn fra Holtålen brukt. I Røros kommune er navnet «Vil du høre nytt?» brukt på en helt annen slått.

Siden Vil du høre nytt?/Snar å ta åt er en hyppig brukt pols, benytter stort sett alle spellmenn ordinære polstrøk i denne. Men nok en gang er det versjonene til Jenny Grønli Farestveit og Jørgen J. Kverneng som skiller seg ut fra mengden. I den andre delen i Farestveits versjon, benytter hun STT likt nedtegningene til Hans Haugen. Her er figuren også repeterende, i tre takter etter hverandre. Kvernengs versjon inneholder også STT. Det spesielle med denne versjonen er at den gir en synkopert følelse av takten. For Kverneng skifter tone kun når han starter på et nytt buestrøk når han benytter STT, mens Farestveit i sin versjon skifter toner i buestrøket når hun benytter STT. Så selv om utgaven til Jenny Grønli Farestveit og Jørgen J. Kverneng ligner hverandre, har de et helt forskjellig uttrykk. Dette forsterkes også i måten de bruker felebuen på. Kverneng har felebuen liggende på strengen, mens Farestveit har et mer luftigere buestrøk, lik slik som jeg har beskrevet tidligere.

Det oppsiktsvekkende her er at Anders Haugen i sin versjon i utgaven av «100-an» fra 1912 har notert ordinære pols-strøk. Her skulle en vente seg at Anders Haugen som var en representant for STT, hadde notert inn strøk på tvers av taktslagene. I utgaven av «100-an» fra 1884 har Haugen få buestrøk. Derfor har han gjort et bestemt valg da han valgte å skrive inn flere buestrøk da han kom med den reviderte staven i 1912. Spørsmålet blir, er dette Haugens buestrøk eller er disse buestrøkene slik spellmenn flest på Haugens tid spilte slått?

Vil du høre nytt?

1: Etter Anders Haugen, 100-an 1912
2: Etter Jenny Grønli Faresveit, nedtegnet av John Ole Morken
3: Etter Jørgen Kverneng, nedtegnet av John Ole Morken

The first system of the musical score consists of three staves (1, 2, and 3) in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Staff 1 (treble clef) contains the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Staff 2 (treble clef) contains a harmonic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Staff 3 (bass clef) contains a bass line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The system ends with a repeat sign.

The second system of the musical score consists of three staves (1, 2, and 3) in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Staff 1 (treble clef) contains the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Staff 2 (treble clef) contains a harmonic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Staff 3 (bass clef) contains a bass line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The system ends with a repeat sign and two endings: 1. and 2.

The third system of the musical score consists of three staves (1, 2, and 3) in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Staff 1 (treble clef) contains the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Staff 2 (treble clef) contains a harmonic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Staff 3 (bass clef) contains a bass line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The system ends with a repeat sign.

The fourth system of the musical score consists of three staves (1, 2, and 3) in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Staff 1 (treble clef) contains the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Staff 2 (treble clef) contains a harmonic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Staff 3 (bass clef) contains a bass line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The system ends with a repeat sign and two endings: 1. and 2.

1: Anders Haugens versjon, cirka 1912
2: Jenny Grønli Faresveits versjon, 1960-tallet
3: Jørgen J. Kvernengs versjon, 1960-tallet

5.4 Oppsummering av analysene

Det er naturlig å gjøre en kort oppsummering av analysene, som igjen er et verktøy jeg har tatt med meg videre inn i min egen utøving i oppgaven, og inn i den videre diskusjonen. For å ikke gjøre dette så omfattende har jeg her summerer en del punkter:

- Det er gjennomgående at der STT opptrer, er det er åttendelsbevegelser.
- Ved gjennomgang av kildematerialet der STT forekommer, er det å merke seg at der melodien er trinnvis, finner en også flest eksempler av STT.
- I Jørgen J. Kvernengs spill finner eksempler på STT der Kverneng ikke skifter tone i buestrøket, som gir en synkopert rytmisk følelse, og som tidvis bryter opp den naturlige tretakten der en trør takten på første og tredje taktslag.
- STT opptrer oftes i en eller to takter etter hverandre, og en sjelden gang over tre takter. Men i noen slåtter ser det ut for at STT er en slags «mal», og et mønster en følger slåtten igjennom.
- Det er få eksempler på at STT forekommer mellom taktstrekene når en har STT i en takt.
- Det er to måter STT blir utført på, der Jenny Grønli og Jørgen J. Kverneng er representanter for hver sin. Farestveit har en luftig måte å utføre STT på der hun har mer «hopp og sprett» med felebuen, der hun har små pauser der hun skifter retning på buestrøket. Måten Kverneng utfører STT med felebuen liggende på strengen.
- En finner også en annen strøkmodell i kildematerialet, se 5.1.3, som minner om STT, som jeg har kalt «en slektning av STT».
- En observerer at hos de yngste kildene som er undersøkt, benytter dem stort sett de ordinære pols-strøkene i sine fremføringer. Flere av disse har vært tilknyttet spellmannslag og kanskje fått en mer standardisert spillestil. En ser også at Magnus Ingebrigtsvold som ikke har vært en del har et organisert spellmannsmiljø, også har forandret «stil» med årene - fra STT til å bruke ordinære pols-strøk. Slik kan en si at STT hører til en eldre spillemåte.

6 Egne erfaringer med strøkfiguren i egen utøving

En viktig del av prosjektet har vært å teste ut STT i egen utøving. Selve metoden er beskrevet i kapittel 2.5.

I løpet av prosessen med denne delen av problemstillingen, har jeg arbeidet med flere polser for å finne dem jeg synes høver best for prosjektet. Som beskrevet i metodekapittelet, har jeg valgt ut fem polser som jeg har tillagt denne stilen/strøkfiguren. Som tidligere beskrevet, har jeg hatt noen kriterier: slåttene skal helst bare finnes på noter, det vil si at de ikke er i en levende tradisjon og at de har en del åttendelsbevelser ettersom denne rytmen høver best for STT. Dem jeg har valgt ut, har jeg arbeidet med over tid for å finne det som er for meg den beste løsningen.

De slåttene jeg landet på etter en del prøving og feiling, er slåtter som en finner i noteheftet «100-an». Der er det flere slåtter som ikke spilles i dag i den levende tradisjonen i Ålen. Det er nummer 5 - Matnøa, nummer 38 - Når alle sover, nummer 58 - Hass Sulhus-Ola, nummer 86 - Polsdans og nummer 92 - Hass Per Aspås. Felles for alle disse er at de har rekker med åttendelsbevegelser, som høver godt for STT. Alle er sjeldne og lite brukte polser bortsett fra nummer 38 - Når alle sover. Grunnen til at jeg har valgt ut den, er at dette er en komposisjon av Anders Haugen, og da skulle en kunne anta at Haugen benyttet denne strøkfiguren i denne slåtten. Her har jeg fraveket fra mine egne kriterier. Polsen har vært den del brukt oppigjennom i Ålen, men i dag er den sjelden å høre. Den eneste som har den på sitt repertoar er Anders J.Reitan.

Jeg vil her gå i gjennom hver enkelt slått der jeg beskriver mine valg og erfaringer om hvordan strøkfiguren fungerer.

Alle fem slåttene har jeg arbeidet med over tid. Fremgangsmåten har vært at jeg har lært meg slåttene nøyaktig slik de står nedskrevet i «100-an», og deretter prøvd meg frem med buestrøk som jeg synes passer best. Her har det vært en del prøving og feiling, men gjennom en periode på et halvt år har jeg landet på utgavene slik de presenteres her.

Jeg har i begge prosessene benyttet vekselvis lang og kort felebue på denne strøkfiguren for å finne hvilken effekt disse buestrøkene gir på de enkelte buene.

6.1 Innspilling av de fem polsene

Som vedlegg til oppgaven har jeg spilt på film inn en versjon av Matnøa, Hass Per Aspås, Polsdans, Når alle sover og Hass Sulhus-Ola. Samtidig så har jeg etterstrebet å spille noenlunde likt slik jeg har notert slåttene ned. Vedlagt ligger også noter der jeg har sidestilt Haugens nedtegning og min versjon, se vedlegg 11.2.

6.2 Matnøa, se vedlegg 11.2 og vedlagt innspilling

Denne polsen lærte Anders Haugen av en omreisende spellmann som gikk under navnet Matnøa (Haugen, 1925). Polsen har vært noe brukt, men få har behersket den.³³ Grunnen er nok at den spilles i tredje posisjon i sin helhet. Posisjons-spill er det generelt lite av innen polsrepertoaret i Rørosdistriktet. Det finnes innslag av at noen kan spilles i andre posisjon, men dette gjelder et få knippe slåtter. På Kvikne i Østerdalen finnes det et par polser, som skal være etter Anders Reitan, Haugens far, som skal spilles oppe i fjerde posisjon (Sandvik; 1979:24). Matnøa har også sin variant i Gudbrandsdalen der den også spilles i tredje posisjon i sin helhet.

Anders Haugens nedtegning går i G-dur. I min versjon har jeg valgt å legge den ned til D-dur og jeg har stemt bass-strengen ned til en dyp d. Bakgrunnen for valget av felestemming er at melodien i polsen ikke går ned på bass-strengen. Så for å forsterke klangen valgte jeg å stemme bassen ned i en djup d. Felestillet er ikke kjent i Rørosdistriktet, men er kjent og dokumentert i Gudbrandsdalen og i Trysil/Engerdal (Sæta (red.); 1997:34). Når polsen spilles i G-dur og i tredje posisjon, får en noe av den samme klangfølelsen når en bruker bass-strengen stemt i d. En annen grunn til at jeg har valgt å transponere slåtten til D-dur er at den er lettere å spille, i og med at alt går da i første posisjon.

³³ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, april 2021

I Haugens utgave har han notert noen av tonene som forslag i første takt. Da jeg skulle transkribere min egen versjon, oppdaget jeg at slik jeg spiller forslagstonene, blir de mer som en fullverdige troner i melodien. Dette «problemet» har jeg også skrevet om tidligere, se 5.1.1. Hvis en velger at forslagstonene blir fullverdige toner av melodien som i dette tilfellet, oppstår STT. Her kan en si at Haugens valg av notasjon i denne polsen gir et innblikk i hvordan han ville ha spilt polsen og at han brukte STT.



Figur 16: Begynnelsen av *Matnøa*, Haugens versjon øverst, min utgave nederst.

I første delen av polsen har for det meste ordinære pols-strøk slik de normalt blir spilt i tradisjonen jeg er opplært i. I andre del av polsen derimot har jeg en blanding av STT og ordinære pols-strøk. Første takt i andre del begynner med en triol i Haugens utgave. I min versjon har jeg gjort om denne til en åttendel og to sekstendeler der jeg deler strøket slik at de kommer på tvers av slagene. Jeg følger opp med samme buestrøk i andre og tredje takt. I andre takt har jeg valgt ordinære pols-strøk. Grunnen er at for meg blir melodien ikke så oppstykket om jeg hadde valgt STT. I takt fem i andre del har jeg valgt samme løsning som i første takt, men i takt seks har valgt strøk på tvers av taktslagene. Her er det åttendelsbevegelser i en nedadgående rytme og melodi som høver godt for dette buestrøket.

6.3 Hass Per Aspås, se vedlegg 11.2 og vedlagt innspilling

Denne polsen er en av slåttene som Anders Reitan skrev ned i 1860-åra. Slåttene har vært lite spilt i Ålen i senere tid. De eneste lydfestingene som finnes, er med Jenny Farestveit Grønli (**JGF-A**) og Anders Grønli (**AG-H**). Når en lytter til Jenny Grønli Farestveits versjon, er det tydelig at hun spiller etter noter, der hun spiller tonene stykkevis og oppdelt, og benytter få buestrøk. Anders Grønli's versjon var et forsøk på å lage en versjon til opplæring der han satte på buestrøk. Men som Anders sier seg i

intervju (**AG-H**), ble denne aldri utgaven tatt i bruk. Fra Røros kommune finnes det derimot flere lydfestinger av slått, blant annet Peder Nyhus (**PN-A**), Henning Ingebrigtsvold (**HI-A**), Anders Sjøvold (**AS-A**) og Jørgen J. Kverneng (**JK-E**).

Alle versjonene har jeg bevisst ikke hørt mye på da jeg har vært redd for at disse utgavene vil påvirke min utforming og versjon. Men da jeg hadde en utgave som passer meg, har jeg sammenlignet versjonene for å se om det er noen likheter.

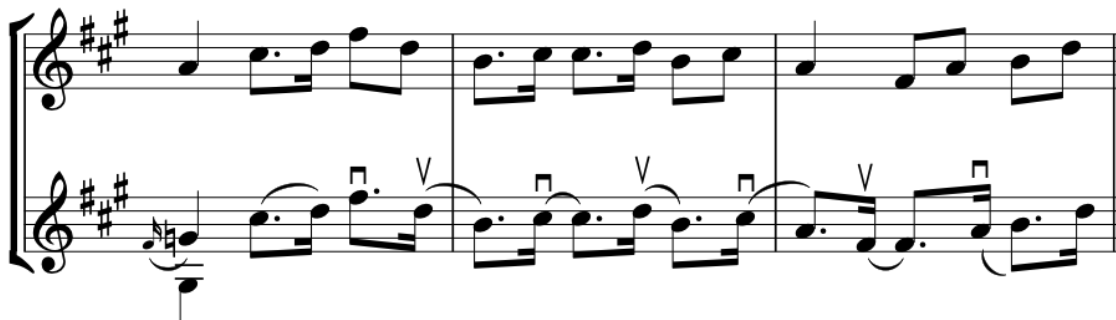
I første del av polsen er det få rekker med åttendelsbevegelser. Derimot har flere taktslag bare en fjerdedel. På noen av dem har jeg lagt inn en ekstra tone slik at taktslaget består av en åttendelsbevegelse. Med dem er det da lettere å tillegge slått STT.

Når en sammenligner min utgave med de øvrige innspillingene, har min versjon mest likhet med Jørgen J. Kvernengs utgave (**JK-E**). Han har likhet med meg STT. De andre innspillingene har stort sett gjennomgående ordinære polstrøk.

6.4 Polsdans, se vedlegg 11.2 og vedlagt innspilling

Dette er nok en pols som Anders Reitan skrev ned i 1860-årene. Det finnes ingen varianter av slått i Rørosdistriktet, verken når en søker blant arkivopptak og i notesamlinger. Anders Haugen antyder at dette er en slått etter Reitans far, Jørgen P. Reitan (**N-AH**). I Haugens noter er det ikke notert noen felestemming for slått. Men siden den går i A-dur, og når de fleste slåtter i denne tonearten i Rørosdistriktet har stemmingen oppstemt ters og bas, er det derfor naturlig å tillegge denne slått denne stemmingen.

Leken har flere rekker med åttendelsbevegelser, noe som høver godt for STT. I første del har jeg prøvd forskjellige løsninger før jeg landet på den ferdige versjonen. Først prøvde jeg konsekvent ha komme ut med nedstrøk i begynnelsen av hver takt, men erfarte fort at med å la buestrøkene følge mønsteret, fikk jeg en annen flyt i slått. Med å bruke denne strøkfiguren så konsekvent, skapes en synkopert følelse. Takten føles fri og tildels flytende.



Parti av første delen av «Polsdans»

I andre del av polsen har Reitan i sin nedtegnelse en interessant notasjon med tanke på bruk av forslag. Denne løsningen som Reitan velger med bruk av disse forslagene, kan være hans måte å notere STT. Se også 5.1.1. Jeg har i min versjon løst det med det jeg kaller en «variant av STT», se Figur 13.



Figur 17: Avslutning av andre del av «Polsdans».

6.5 Når alle sover, se vedlegg 11.2 og vedlagt innspilling

Denne polsen laget Anders Haugen først i 1880-årene, og skrev den ned på noter første gang først i samme periode. Der er den uten buestrøk (**N-AH**). Slåttene finnes også i læringsbøkene til hans elever der den er notert likedan. Som tidligere skrevet, har jeg fraveket mitt eget krav om at slåttene jeg skulle arbeide med i denne sammenhengen, skulle være slåtter som er lite brukt og helst slåtter som ikke finnes dokumentert på lyd. Denne polsen er et unntak, da den finnes i arkivopptak med flere spellmenn fra Holtålen og Røros. Men, polsen har vært lite spilt i distriktet de siste 50 årene. Tidligere var den en del brukt på grunn av at Haugen selv hadde laget en andrestemme til polsen, og var dermed lett å ta til når en skulle spille sammen to-stemt (**AG-H**).

Denne slåttten begynte jeg å arbeide med tidlig i denne prosessen. Selv hadde jeg delvis lært den av Anders Grønli i læreåra, men det ble aldri at jeg fikk slåttten ordentlig til. Måten Grønli spilte den på var uten buestrøk, og bar preg av at den var lært fra Haugens noter. Anders J. Reitan forteller også at det ble gjort forsøk i Ålen Spellmannslag på å spille slåttten, men der også ble den lagt bort.³⁴ Noe av grunnen kan være tonearten C-dur, som kan oppleves litt tyngre enn de mest vanlige toneartene G-, D- og A-dur.

I første del har jeg prøvd forskjellige varianter av buestrøkene før jeg landet på denne utgaven. I første takt har jeg valgt ett av de ordinære pols-strøkene. Grunnen til at jeg valgte denne varianten fremfor STT, er at jeg synes dette strøket gir polsen en mer rolig start. Det første melodiske temaet for tid til å sette seg i fingre og i klangen som tonene gir. Takt tre begynner med et oppstrøk. Her kunne jeg ha brukt STT konsekvent, men for at melodien ikke skal bli for oppdelt, har jeg valgt å ha et buestrøk over de to første tonene i første taktdel. I takt fire har jeg valgt å sette inn en ekstra tone i slutten av takten. Denne tonen kunne jeg ha skrevet som et forslag, til tonen C i takt fem, men slik den blir utført, kommer tonen i takt fire. I takt fem har jeg buestrøk som kommer på tvers av taktslagene og står i kontrast til starten. I andre del av polsen har jeg en kombinasjon av STT og ordinære pols-strøk.

Med bruk av STT i denne slåttten, fikk jeg en ny opplevelse av polsen. Den fremstår som mer troverdig i forhold til slik jeg lærte slåttten i mine læreår. Fremdriften blir annerledes og det oppleves som lettere å få «god takt» i polsen.

Skal en sammenligne noen av innspillingene en finner av denne slåttten med «min utgave», ser en at i alle innspillingene i kildematerialet, **(JGF-A)**, **(EH-B)**, **(IF-A)**, **(PN-A)**, spiller de fleste tonene stykkevis og oppdelt, og om det benyttes buestrøk, er det ordinære pols-strøk.

³⁴ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, april 2021

6.6 Hass Sulhus-Ola, se vedlegg 11.2 og vedlagt innspilling

Dette er også en av polsene som Anders Reitan skrev ned. Sulhus-Ola er den samme som Ole Henriksen Haugen, ofte kalt Sulhusgubben i dag, men i sin samtid ble han kalt Sulhus-Ola. Denne slåtten finnes ikke lengre i en levende tradisjon i Holtålen. Den var lenge glemt i Røros kommune også, inntil Peder Nyhus husket den igjen på sine eldre dager. Han hadde lært slåtten av Ole Klemmetvold, som var barnebarn av Sulhusgubben.³⁵

Grunnen til at jeg valgte ut denne slåtten, er at dette er en av de få blant Reitans nedtegninger som har antydning til buestrøk. Og, det spesielle er at han her har et buestrøk som kommer på tvers av taktslagene.



Figur 18: Strøkdetalj i «Hass Sulhus-Ola» i Reitans nedtegning.

Hvorfor Reitan valgte å skrive inn dette ene buestrøket, er ikke godt å si, men det må ha hatt en betydning siden han har valgt å notere det.

Som mange av Reitans nedtegninger begynner denne slåtten med en fjerdedels pause. Dette er et typisk sætrekk for mange av polsene fra Rørosdistriktet (Nyhus; 1973:38). Som Sven Nyhus har jeg valgt å bruke en åttendelspause i stedet for en fjerdedel, da det blir mest riktig med tanke på hvordan dette blir utført. Som det fremgår av Reitans nedtegning, har han ikke notert felestemming. Derfor jeg har valgt å tillegge slåtten stemmingen oppstemt ters og bas slik normalt brukt på slåtter i denne tonearten som er A-dur.

I takt to i første del fortsetter jeg i samme strøkmønster som Reitan antyder. I takt tre har jeg valgt å legge forslagstonen til Reitan inn i melodien. Slik oppstår det her også et strøk på tvers av taktslaget. I takt fire har jeg gjort om den første triolen til en åttendelsbevegelse, da det føles mest naturlig for meg. I avslutningen av første del har

³⁵ Personlig meddelelse Sven Nyhus, oktober 2020

jeg valgt å gjøre om forslaget til Reitan som en del av melodien og en del av en åttendelsbevegelse.

*Første del av «Hass Sulhus-Ola»
1: Reitans nedtegning, 2: Min utgave.*

I takt to i andre del gir Reitan en opplysning på tredje tone - en aksentuert tegn. Her har jeg valgt å tillegge denne takten STT, og med disse kommer tone tre på et oppstrøk - noe som gir tonen en aksentuert utførelse. For å komme riktig ut har jeg fortsatt strøket inn i triolen. I takt tre har Reitan tre fjerdedeler. Her har jeg satt inn en ekstra tone på hver taktdel der jeg doubler tonen, noe som høver godt for STT.

*Andre del av «Hass Sulhus-Ola»
1: Reitans nedtegning, 2: Min utgave.*

6.7 Bruk av kort og lang bue

Tidlig fikk jeg en ide om at kanskje noe skjedde i overgangen fra kort til lang felebue etter å ha lest Siri Dyviks artikkel i tidsskriftet *Musikk og tradisjon* 2020, *Kortbuen - hvordan låt det?* (Se første kapittel, 1.2), som også kunne forklare hvorfor strøkfiguren ble borte. Her har Dyvik et eget kapittel om slåttemateriale som egner seg for den korte buen. Dyvik har her flere noteeksempler og i dem finner en mange eksempler på STT. Dette måtte jeg sjekke nærmere med mitt eget materiale, og ville teste ut om det er en sammenheng mellom Dyviks observasjoner og med mine erfaringer, der jeg bruker kort bue på disse slåttene som jeg har arbeidet med.

6.7.1 Bruk av kort bue i rørosdistriktet

Man kan anta at den lange «romantiske» felebuen kom til Rørosdistriktet cirka 1850 da den i samme tidsrom ble populær i resten av Norge (Aksdal & Nyhus; 1998:29). Det finnes ingen bevarte kortbuer fra området og heller ingen fotografi eller andre kilder som forteller noe om bruken av de korte buene. Men måten mange eldre spillmenn holdt den lange buen på, som Dyvik skriver om i sin artikkel, er en etterlevning av der spillmenn spilte på en kortere bue (Dyvik; 2020:70). For ser en på eldre foto observerer man at flere felespillere holder langt oppe på buestokken. Slik ble den lange buen kortere og ga kanskje noe av den samme effekten som den korte buen.

6.7.2 Tønnebue³⁶ eller barokkbue

I prosessen har jeg hatt to kortbuer til disposisjon. Den ene er laget av Niels Røine i 2015 og den andre av en profesjonell barokkbuemaker fra Tyskland. Buen (tønnebuen) som Røine har laget, er etter en modell fra Valdres som i oppstrammet tilstand er konkav i forhold til buehårene, og som er egentlig hovedforskjellen på kortbue og langbue. Avstand mellom buehår og buestokk er på det meste 5 centimeter. Barokkbuen fra Tyskland har størst avstand mellom buehår og buestokk nede ved froschen og ender i en spiss. Slik blir de to buene helt forskjellig å spille med da de

³⁶ Uttrykk Dykvik bruker for korte buer som er bøyd som en pilbue.

oppfører seg forskjellig på felestrengen. Tønnebuen ligger ikke så stødig på strengen som den andre.

Etter noe prøving fant jeg best ut at den korte barokkbuen er den som jeg ble mest venn med, der jeg kunne tilnærme meg det utvalgte slåttematerialet på en god måte. Det vil si at jeg slapp å ta så mye hensyn til det spilletekniske som en tønnebue gir.

6.7.3 Erfaringer med barokkbue på de fem polsene

Den største forskjellen mellom den korte og lange buen er at det er lettere å få til raske bueskift med den korte. Med den korte buen er det mindre vekt å flytte på, da den er lettere enn den lange. Allerede her merker en at uttrykket blir annerledes i fremføringen av en pols. Slik jeg er opplært i min egen tradisjon har det vært viktig å bruke hele buen og la tyngden av buestokken hente ut tonene fra fela. Med en lettere bue, barokkbuen, må en hente ut tonen fra fela på en annen måte. En må bruke mer vekt med buehanda for å få den til å ligge stødig på strengen. Slik blir også tonene mer «kontante» og kanskje oppleves litt skarpere. Generelt kan en si at korte buestrøk høver godt for den korte buen, og med hyppige bueskift som STT, der en binder sammen to og to toner passer den korte buen godt. For å få den samme effekten som den korte buen gir med dette buestrøket, må en med en lang bue holde lenger opp på buestokken. Slik kan en kanskje forklare hvorfor en ser at enkelte eldre spellmenn i Rørosdistriktet holder oppe på stokken på eldre bilder.

Det mest interessante er tempoet. På alle de eldre opptakene har felespillerne et tempo som ligger rundt 160 M.M. (Mälzels metronom). Dette er generelt fort da dagens utøvere, inklusive meg selv, har en idealfart som ligger rundt 125-130 M.M. I Hans Haugen nedtegning har han notert 138 M.M. som tempo, noe som også er noe saktere enn slik de eldre utøverne spiller på opptak. På opptaket fra 1938 med Steffen og Magnus Ingebrigtsvold (**SI-A** og **MI-A**) spiller de til dans. En observerer her at dansestilen på dette opptaket skiller seg veldig fra dagens måte å danse på. I dansen fra 1938 observerer jeg en mer «livat» dans enn den som jeg opplever når jeg spiller for dagens dansere. Mens dagens dansere har en mer «rolig utførelse» har danserne fra 1938 et mer innsalg av «fest og moro».

Når jeg da har prøvd å spille de fem polsene med kort bue, og med et tempo som er oppe i 160 M.M., merker jeg fort at jeg mister noe av melodien. Det blir da det rytmiske som blir i fokus, og melodien kommer i skyggen. Senker jeg tempoet ned til 138 M.M., blir det en god miks - da både melodi og rytme oppleves som mer likestilt. Senker jeg tempoet ytterligere ned til dagens idealfart, som ligger rundt 125-130 M.M., kommer det melodiske i fokus, og den rytmiske effekten som den korte buen gir, forsvinner.

Dette med tempo på polsen har alltid vært et tema blant spellmenn og dansere i Rørosdistriktet. Selv har jeg opplevd å få tilbakemelding på at jeg spiller for fort for enkelte dansere i dag. Jeg ble også fortalt av eldre spellmenn i min opplæringsprosess at polsen gikk saktere før. I boka *Pols i Rørostraktom* (1973) har forfatter Sven Nyhus et eget kapittel om tempo i rørospolsen der han skriver at det den gang var, i 1973, gjengs oppfatning at polsen gikk langsommere før. Om en skal sammenligne tempoet til utøverne på de eldste opptakene med dagens utøvere, ser en helt klart en trend, at tempoet i polsen har blitt lavere, altså motsatt av hva folk i miljøet selv har opplevd og beskrevet. Dette har jeg også erfart selv fra den gang jeg lærte å spille fele på 1990-tallet, at tempoet var høyere den gang enn i dag. Dette bekreftes også gjennom opptak hvis en sammenligner opptak fra 1990-tallet med opptak fra 2021. Så slik stemmer ikke utsagnet om at polsen var langsommere før. Jeg tror heller at bakgrunnen for dette har forklaring i noe annet. I en samtale mellom Jenny Grønli Farestveit og Henning Ingebrigtsvold, (**JGF-C**) og (**HI-A**) diskuterer de tempo i polsen. Begge er de enige om at dagens spellmenn (i 1968), de som er yngre enn Farestveit og Ingebrigtsvold, ikke drar ut takten i slåttene, og at det er derfor de opplevde at de yngre spellmennene den gangen spilte for fort. Slik jeg tolker samtalen har de yngre spellmennene for korte strøk, og at de spiller flatere enn de eldre. Selv tror jeg at dette kan ha en forklaring at de spellmennene som Jenny og Henning refererer til har spilt mye sammen med trekkspill og at i samspill med dette instrumentet ble takten mer symmetrisk enn hva de gamle gjorde. En hører at eldre utøvere i opptak varierer takten, det vil si at noen steder så drar de ut takten og noen ganger kutter de inn, slik at hver takt får litt ulik lenge målt i tid. I 1999 besøkte jeg spellmannen Peder Ingebrigtsvold for å lære slåttene. Peder var sønn av Henning, og da jeg spurte ham om tempo i polsen, kunne han fortelle at det er leken som bestemmer hvor fort den skal gå. Han sa at noen leker skal gå saktere og noen fortere, og at det er rytmen og dåmen i slåttene som avgjør tempoet.

Med disse tankene som utgangspunkt merket jeg fort at et relativt høyt tempo på slåttene, cirka 145 M.M., høver godt for å få rette dåmen i slåttene da jeg brukte den korte buen. For å oppnå samme effekt med lang bue måtte jeg ned i tempo, til cirka 135 M.M. når en tar rytmikk og klang i betraktning. Med en lengre bue kreves mer tid til bueskiftene og for at det ikke skal føles oppjaget må en litt ned i tempo.

6.8 Tunge eller luftige strøk?

En annen problemstilling som meldte seg er om buen skal ligge på strengen hele tiden eller om man skal gjøre små løft innimellom slik Hans Haugen har notert i sine nedtegnelser, se 5.1.1. I arkivmaterialet er har jeg funnet begge løsningene. Noen representanter for dem som bruker STT, og som ligger på strengen hele tiden mens de spiller, er Jørgen J. Kverneng og Henning Ingebrigtsvold. Noen representater for dem som har små løft inni mellom er først og fremst i nedtegningene til Hans Haugen og tildels hos Jenny Grønli Farestveit og Magnus og Steffen Ingebrigtsvold.

6.9 Mine buestrøk?

Da jeg testet ut begge mulighetene innså jeg fort at å ha en streng stil med den ene eller den andre varianten, var det vanskelig å holde seg til bare en av dem. Her spiller min egen erfaring inn gjennom mange år, vaner og estetikk jeg har lagt meg til som utøver over 20 år. Samtidig er jeg farget av dem jeg har lært av og at en blanding av begge variantene er det beste. Med små løft her og der gir dette en god «kveik» i slåttene, og den oppleves mer «livat» for å bruke noen lokale uttrykk.

Når jeg spiller disse slåttene opplever jeg helt klart at dette er en spillestil som er velfungerende. Den gir god dansetakt og den skaper et luftig felespell og appellerende uttrykksmåte. Den inviterer til dans. Etter å ha arbeidet med disse polsene over lengre tid, bruker jeg strøkfiguren både bevist og ubevist, der jeg har «tatt inn» figuren i polser jeg tidligere har hatt de ordinære pols-strøkene. Slik har jeg opplevd at STT etterhvert har blitt en del av mine buestrøk jeg når jeg spiller pols.

7 Diskusjon og oppsummering

For å samle trådene i oppgaven er det naturlig å summere med en diskusjon med utgangspunkt i problemstillingen før jeg gjør en oppsamlende oppsummering helt til slutt. I diskusjonen vil jeg se nærmere på hvem som er de fremste representantene for STT, hvor og hvordan STT opptrer i slåttene og i arkivmaterialet - der jeg har belyst mønstre i måten STT opptrer på i den musikalske sammenhengen, og gi forklaringer på hvorfor STT nærmest ble borte. Jeg vil i oppsummeringen helt til slutt si noen sammenfattende ord om min egen erfaring med bruk av STT.

7.1 De fremste representantene

Etter en grundig gjennomgang av kildematerialet, se kapittel fire, ser en helt klart at det er i enkelte tradisjoner i Rørosdistriktet at en finner eksempler på denne strøkfiguren, og noen steder mer enn andre.

I Holtålen kommune er det noen kilder som peker seg ut. Fra Ålen nord er det først og fremst Peder J. Østeng som bruker figuren mest gjennomført, men også onkel og nevø Olav og Solan Renolen, har innslag av figuren mer enn andre. Fra Ålen sør er det spesielt i nedtegningene etter Anders og Hans Haugen en finner denne strøkfiguren, men også i opptak med Jenny Grønli Farestveit. Fra nyere tid er Anders J. Reitan en representant som benytter denne strøkfiguren.

Fra Hessdalen finner en igjen strøkfiguren i opptakene med Anders Bekken og i notenedtegnelser etter ham. Fra Haltdalen finner en eksempler, men grunnlaget av kildemateriale er for lite til at en kan dra en konklusjon.

I Røros kommune er det også noen kilder som peker seg ut. Den som benytter dette mest, er Jørgen J. Kverneng. Gjennom å ha transkribert flere opptak med ham, ser en fort at han bruker strøkfiguren mer gjennomgående enn de andre spillmennene i hele Rørosdistriktet som benytter STT, da Kverneng har innslag av denne strøkfiguren i alle polsene han har spilt inn. Erling Ophus, som Kverneng spilte mye sammen med, har også innslag av strøkfiguren, men han bruker oftest de ordinære pols-strøkene.

Fra Brekken, Feragen og Aursunden er det i første rekke spellmenn fra familien Ingebrigtsvold som bruker denne strøkfiguren mest, og da først og fremst Henning Ingebrigtsvold. Måten Henning bruker figuren på, er mest som en variasjon, men i enkelte slåtter bruker han den gjennomgående. Hans brødre, Johannes og Magnus, har også innslag av strøkfiguren, men ikke i så stor grad som deres bror. Anders Sjøvold har også innslag av strøkfiguren.

Fra Glåmos er det i fremste rekke i nedtegningene etter Henrik Mølmann at en finner eksempler på denne strøkfiguren, der Mølmann bruker figuren gjennomgående i sine slåtter. Sven Nyhus er også en av dem som benytter denne strøkfiguren. Hans far Peder Nyhus har også noen innslag av figuren, men den er stort sett brukt i en melodisk nedgang, se kapittel 4.2.7. Måten sønnen Sven benytter strøkfiguren på, er helst i slåtter han har lært andre steder, og ikke i dem han lærte av faren.

Utover disse kildene som er nevnt her, finner en selvfølgelig eksempler på bruk av strøkfiguren hos andre. Men, dette er små innslag, og det er vanskelig å si om det er en del av deres spillestil.

7.2 STT – musikalsk kontekst

Som belyst i kapittel fem gjennom analysene kunne jeg konkludere med noen punkt om bruken av STT i rørospolsen.

STT opptrer helst i takter som inneholder åttendelsbevegelser og ved gjennomgang av kildematerialet der STT forekommer, finner en STT oftest der melodien er trinnvis. Oftest skifter felespilleren tone i buestrøket, med noen ganger blir samme tone holdt, noe som gir en synkopert rytmisk følelse. Det er to hovedretninger på måten STT blir brukt; en luftig måte som har mer «hopp og sprett» med felebuen, der det er små pauser der felespilleren skifter retning på buestrøket og en annen måte som oppleves som legato, med felebuen liggende på strengen. STT opptrer oftes bare i en eller to takter etter hverandre. Det er sjelden at STT forekommer mellom taktstrekene når en har STT i en takt. En ser en tydelig forskjell mellom de eldste utøverne og de yngre da

de yngste stort sett de ordinære pols-strøkene i sine fremføringer, og at en slik kan si at STT hører til en eldre spillemåte.

En særegenhet blant alle funnene er noen av slåttene som Jørgen J. Kverneng har spilt inn på opptak. Disse skiller seg helt klart ut fra det øvrige polsrepertoaret og er annerledes enn de fleste slåttene som har eksempler av STT. Eva Hov har også skrevet om dem:

JK (Jørgen J. Kverneng) spelar med svært flytande rytme, tonane tek til «mellom» taktslaga, men utan at grunnpuls eller taktkjensle blir øydelagt (Hov; 1994:vedlegg 346).

Ved lytting av polsen Sulhus-Ellend (**JK-E**) kan en få følelse av Kverneng spiller i en helt annen taktart, men en hører tydelig at han trør takten. Han kommer «riktig ut» med buestrøket i slutten av vendingen slik at han igjen har stabilisert og etablert tretaktsfølelsen. Hvorfor Kverneng spiller noen slårter på denne måten, er vanskelig å si noe bestemt om. Disse få slåttene står i sterk kontrast til andre slårter som har STT, og som har en tydelig tretakt.

Uten at jeg har gjort en nærmere undersøkelse av bruk av asymmetri i slåttene som bruker STT, registrer jeg at de utøverne som benytter denne strøkfiguren spiller tilnærmet symmetrisk, men noen av utøverne har en liten antydning til at det andre taktslaget kommer noe før. Både Henning Ingebrigtsvold og Jørgen J. Kverneng trør alle tre taktslagene i flere av opptakene.

7.3 Ble ikke strøkfiguren lært bort?

Som nevnt i problemstillingens andre del har jeg stilt spørsmålet om hvorfor det er få som kjenner til og bruker dette strøkfiguren i Rørosdistriktet i dag. Som jeg har dokumentert, er det et større belegg på at dette var en strøkfigur som var mye mer utbredt tidligere. Så hvorfor ble den nærmest glemt og borte? Her er det mange mulige svar, men en enkel forklaring kan være at flere av utøverne som jeg har nevnt ovenfor, ikke hadde noen som lærte strøkfiguren direkte av dem igjen. Og da ble det heller ingen som førte figuren videre.

Videre kan en også si at bruk av noter, også har vært en årsak til at strøkfiguren ble borte. I Ålen ble det etter Anders Haugens tid populært i å spille etter noter. Slik ble notesamlingen «100-an» på mange måter «bibelen» og referansen hvordan en slått skulle være.³⁷ Som før nevnt er det i «100-an» notert få buestrøk. Noen er det, men det er stort sett ordinære pols-strøk og få innslag av STT. Slik kan dette ha påvirket spillestilen til flere spillmenn i Ålen. Da Ålen Spellmannslag startet opp i 1962, var selvfølgelig «100-an» en naturlig kilde, og hvis spellmannslaget lærte seg en pols fra samlinga som ikke inneholdt buestrøk, ble det heller ikke lagt til buestrøk. De spilte slik det sto notert. Her ble kanskje også noe av «orkester-mentaliteten» fra tiden flere av medlemmene hadde i Ålen Musikklag overført. Når en øvde i lag og spilte etter noter, ble slåtten spilt slik den var skrevet ned.³⁸ Og da Anders J. Reitan presenterte Hans Haugens opptegnelser for laget først i 1970-årene fikk han til kommentarer at slåttene hadde fremmede strøk og derfor ble Hans Haugens nedtegnelser heller ikke brukt.

7.3.1 Brutte tradisjoner?

Peder J. Østeng, Olav og Solan Renolen, Jenny Grønli Farestveit, Anders Bekken, familien Ingebrigtsvold og familien Kverneng er alle dokumentert med STT, men hadde ingen dirkete arvtakere.

Peder J. Østeng var virksom spellmann allerede rundt 1910. Han var aktiv med fela helt til han døde på 1970-tallet. Peder var svært ettertraktet som spellmann i bryllup, og spilte ofte sammen med hessdalingen John A. Gjersvold/Nesvold. Anders Grønli forteller i intervju i 1996 (**AG-G**) at han en gang hørte Østeng spille og at måten han spilte på var forskjellig fra Anders' far John J. Grønli's spillestil, og at spesielt at buestrøkene var annerledes.

Onkel og nevø Olav og Solan Renolen var begge særs aktive spillmenn i Ålen på 1930- og 1940-tallet. Begge var de med i hver sin trio; Stor- og Litj-trioen. Begge trioene besto av fele, trekkspill og gitar. Repertoaret var for det meste populære slåtter som de lærte fra grammofon og fra noter. Solan Renolen forteller i intervju i 1999 (**SR-B**) at de

³⁷ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, mars 2021

³⁸ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, april 2021

også hadde lokale slåtter på repertoaret, men at de da ble spilt enklere i dette samspillet, spesielt polsene. De tok hensyn til at slåtten skulle passe på trekkspill. På spørsmål på hva de gjorde enklere nevner Solan at de forenklet buestrøk og dobbeltgrep.

Da Ålen Spellmannslag ble startet i 1962, kom også Olav Renolen til etterhvert som medlem. Til laget lærte han bort flere slåtter som Renolen hadde lært direkte av den eldre naboen Kristen Hov. Kristen var i sin tid en mye brukt spellmann og hadde de fleste slåttene sine fra Hessdalen. Slåttene som Olav lærte bort ble skrevet opp på noter, og flere av dem har flere innslag av STT. Olav Renolen må ha moderert spillestilen med tiden, for på opptak med ham fra 1970-tallet benytter Renolen ordinære pols-strøk i slåttene han hadde etter Kristen Hov. Så er spørsmålet, hvorfor modererte Olav Renolen sine buestrøk? Anders J. Reitan mener en mulig forklaring er at siden denne strøkfiguren var fremmed for flere av medlemmene i laget, rettet Renolen seg etter slik flertallet i laget spilte pols på, og at han kanskje med tiden ubevisst forandret sin egen spillestil.³⁹

En av dem som Anders Haugen trekker frem i sine memoarer for godt pols-spill, er Ingebrigt Djupdal. Hans måte å spille pols på liknet de gamles spill i følge Haugen (Haugen, 1925). Det er rimelig å anta at siden Haugen nevner Ingebrigt Djupdal spesielt, kan en tro at buestrøkene Djupdal benyttet var STT. Djupdals sønn, Hans (f. 1926), som spilte også fele, var en av dem som var med å stifte Ålen Spellmannslag. Siden Ingebrigt døde da Hans var liten, fikk ikke Hans lære direkte av sin far. Da han en gang spilte til dans, fikk høre fra en nabo som også spilte fele, at skulle Djupdal lære å spille slik hans far Ingebrigt Djupdal spilte pols, måtte han besøke «Per Litjstuggun» - Peder Jensås. Jensås skulle spille likt som Ingebrigt Djupdal, og spilte pols på en gammeldags måte. Peder Jensås hadde andre buestrøk i polsen enn slik Hans og hans samtidige spilte, som da benyttet ordinære pols-strøk.⁴⁰

Jenny Grønli Farestveit er den eneste fra sør i Ålen som er dokumentert med denne strøkfiguren blant Anders Haugens elever. Grønli var av Haugens siste elever og som tidligere nevnt, begynte opplæringen med at Jenny lærte på gehøret, at hun lærte fra

³⁹ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, mars 2021

⁴⁰ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, april 2021

fele til fele. Dette var unikt, for alle andre elever av Anders Haugen forteller at de stort sett lærte noter og fiolinteknikk, og at de sjelden hørte Haugen spille. Slik blir Jenny en viktig referanse til Anders Haugens spillemåte og en representant for STT fra denne delen av bygda. Farestveit flyttet tidlig fra Ålen og mistet derfor den daglige kontakten med spellmannsmiljøet i bygda. Så i likhet med Anders Bekken fra Hessdalen, som også er dokumentert med STT og som flyttet tidlig fra bygda, hadde de ingen arvtakere etter seg, og slik ble det brudd i tradisjon og i videreføringen av strøkfiguren.

Familiene Ingebrigtsvold og Kverneng er begge representater på spellmenn som bruker STT. Felles for begge familiene er at ikke hadde noen direkte arvtagere. Slik kan en enkelt forklare at spillestilen de representerte ikke ble videreført. Henning Ingebrigtsvold var født ved Aursunden, men flyttet i 1920-åra til Hessdalen. Etter at han flyttet dit ble det lite med felespill, men de fleste av hans barn lærte seg å spille fele. Flere av dem ble mye brukt som dansespellmenn. I intervju med Sven Nyhus i 1969 forteller Ingebrigtsvold at hans barn brydde seg lite om hans repertoar, de ville helst spille slik slåttene ble spilt i Hessdalen (**HI-A**).

På 1960-tallet gjorde spellmannen Harald Gullikstad en rekke opptak med Jørgen J. Kverneng (**JK-E**). Harald som på den tiden i en fase i felespillet der han lærte seg repertoar, tilegnet seg aldri slåtter direkte av Jørgen. De spilte noe sammen, men da spilte Harald slåttene slik han hadde dem fra Peder Nyhus, som spilte dem litt annerledes. Så ble det til at da Harald besøkte Jørgen, var det først og fremst for å gjøre opptak med ham.⁴¹

7.3.2 Anders Haugen som læremester

Siden Haugen hadde mange elever, skulle en vente at flere dem hadde STT i polsene, men dette er overraskende fraværende i kildematerialet. Det er naturlig å se for seg at når Haugen sier han hadde over 70 elever, så skulle en vente at flere av dem spilte slik som sin lærer, og førte spillestilen hans videre til neste generasjon. Men her har det skjedd ting på veien som har gjort det det ble et «brudd» i tradisjonen. Bruddet kan forklares med at i perioden fra 1903 til 1916 mistet Haugen kona og tre barn i sykdom.

⁴¹ Personlig meddelelse Harald Gullikstad, mars 2021

Dette satte sitt preg på Haugen, og tok helt i fra ham lysten til å spille fele; «Ho ha mesta ljøen», skal Anders ha sagt da han ble spurt om han kunne spille en slått. (Gjærevold 2018 (red.), s. 57-59). Slik ble det til at når han hadde elever under denne perioden og etterpå, underviste han mest i fiolinteknikk og lite i slåttespell. Og de som hadde lært av og spilt med Haugen før denne perioden, spilte nå sjelden, slik at mange av elevene hadde få referanser på Haugens spill.⁴² Ut i fra dette kan en si at elevene i denne perioden mistet en viktig del av en spellmanns opplæring; å spille med læremesteren selv. Slik ble polsene mer standardisert, og noteheftet «100-an» ble malen for hvordan polsene skulle spilles. Anders Grønli forteller i opptak at faren som gikk i lære hos Haugen, var «snar» med å se etter i 100-an hvis han hadde glemt en slått (**AG-H**). Dette bekreftes gjennom lydopptak med Haugens elever John J. Grønli (**JJG-A,B,C,D**) og Erling Saksvold (**ESA-A**), som gikk i lære hos Haugen samtidig, der begge har en lik spillemåte og bruker standardiserte pols-strøk.

Ser en i opplæringsbøkene som elevene etterlater seg, observerer en at Haugen har hatt fokus på notekunnskap slik flere av elevene beskriver i intervju. Slåttelæring ser det ut for at elevene måtte finne ut av selv og lære seg på egen hånd. I 1880 oppsøkte Haugen en pedagog i Trondheim der han selv fikk veiledning i fiolinteknikk og notekunnskap. Han ble da kjent med Fredrik Ursins lærebok, Violinskole for begyndere. Dette heftet ble senere en mal for ham, for sammenligner en Ursins bok med alle notebøkene elevene har etterlatt seg, ser en at det er fra Ursins bok Haugen har hentet sin kunnskap. I opplæringsboka etter John J. Grønli er det flere eksempler som her hentet derfra. (**N-JJG**). En annen observasjon i boka etter Grønli er at de fleste slåttene generelt mangler opplysninger om buestrøk. I en av slåttene, Spåll-leken, som står som nr. 68 i «100-an», har Haugen valgt å utelate buestrøk i Grønlis notebok. Den samme slåttene står i «100-an» og er en av få som har notert buestrøk.

Om en skal dra en konklusjon ut av dette, må det være at for Haugen var det viktigst å lære bort et godt grunnlag med fokus på fiolinteknikk og bruk av noter. Som han selv sa var nedtegningene hans av lokale polser bare et skjelett, og for ham var det viktigst å få tatt vare på melodien, og at det var opp til felespilleren sjøl å tilsette «kjøtt og blod».⁴³ Slik lærte han også kanskje selv å tilegne seg feleslåtter ved å herme og ta etter de

⁴² Personlig meddelelse Anders J. Reitan, september 2020

⁴³ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, september 2020

eldre spellmennene. Dessverre gikk det ikke akkurat slik. Som Anders J. Reitan skriver om Anders Haugen, ble Haugens opptegnelser i mange tilfeller fulgt slavisk (Gjærevold 2018 (red.), s. 65). Haugen må ha vært klar over dette, for han skriver selv at polsspillet var preget av for «mye kultur» (Haugen, 1925). I det tolker Anders J. Reitan det til at alderdommelige trekk og de eldre spillemåtene ble valgt bort til fordel for et mer klassisk ideal.⁴⁴

7.3.3 Andre årsaker

Ser en i historien til rørospolsens plass i samfunnet i Rørosdistriktet, er det tydelig at den har hatt mange innslag av påvirkning. På 1930-tallet og utover, fikk trekkspillet godt fotfeste i regionen, og fela ble på mange måter «fryst ut». Gammeldags felespill ble umoderne, og dansere og publikum ville ha nytt repertoar (**SR-B**). Dette hadde også skjedd tidligere. Anders Haugen skriver at da Rørosbanen ble bygd på 1870-tallet, sto polsen den gang i fare for å bli borte. Folk ville ha de nye dansene som vals, ringlender, hoppvals og masurka. Den gang var Haugen standhaftig og fortsatte å ha polsen på repertoaret i tillegg til at han spilte vals, ringlender, hoppvals og masurka.

Påvirkning fra et mer klassisk stilideal kan også være en årsak til at strøkfiguren ble nærmest borte i Ålen. Med størrelser som fiolinisten Anders Sørensen, som besøkte bygda en rekke ganger, kom et nytt repertoar til bygda. Sørensens slåtter ble populære, og de krevde en helt annen spilleteknikk enn det gamle polsspillet. Slik ble klangidealet til flere av spellmennene forandret. Dette ble forsterket senere da Ålen Musikklag, som ble stiftet i 1927, ble en arena for spellmenn i Ålen. Her ble det dyrket et klassisk repertoar, som i sin tur påvirket måten å drive samspill på. Da Ålen Spellmannslag ble stiftet i 1962, ble noe av denne tankegangen overført og var med på å prege uttrykket til spellmannslaget de første årene.

I etterkrigstiden da trekkspillet fikk en dominerende plass, spesielt i Ålen, ble de gamle slåttene lagt lagt bort. Feleslåttene har en helt annen harmonisk struktur enn trekkspillmusikken som er treklangsbassert. Når da det var samspill mellom trekkspill og fele, og det ble spilt fra felerepertoaret, var det de helst enkle treklangsbasserte

⁴⁴ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, mars 2021

slåttene passet trekkspillet som ble spilt. Samtidig kom et nytt repertoar fra grammofonplater og radio, spesielt ble hamboen fra Sverige, som ligner polsen, populær, og som det ble danset pols til.⁴⁵ Til disse slåttene høver de ordinære polsstrøkene godt, og kan være en årsak til at buestrøkene i pols-spillet ble forenklet og standardisert.

7.4 Oppsummering

I flere hundre år har rørospolsen levd med fjellfolket på Rørosvidda i takt med historiske hendelser og trender som hele tiden har vært med på å forandre og utvikle rørospolsen, både musikken og dansen.

Gjennom mitt arbeid der jeg har undersøkt et helt spesielt buestrøk som en finner innen felespillet i rørospolsen, og som få har kjennskap til idag, har jeg prøvd å finne ut av hvordan utbredelsen denne strøkfiguren er i Rørosdistriktet, hvordan strøkfiguren opptrer i feleslåttene, og prøvd å gi forklaringer på hvorfor strøkfiguren nesten gikk ut av bruk. Som en egen del, har jeg prøvd ut hvordan strøkfiguren fungerer i egen utøving.

Analysearbeidet og min egen utøving har vært med på å skape et helhetlig inntrykk mine spørsmål. Med å arbeide med en materie såpass grundig har jeg selv oppdaget hvor detaljert og kompleks feletradisjonen i Rørosdistriktet er. Her er det mange stiler og uttrykk. Gjennom å studere på et detaljnivå som er langt dypere enn det det jeg selv opplevde i min egen læreperiode på 1990-tallet, har jeg fått en dypere innsikt i min egen tradisjon. Noen spørsmål er besvart, andre delvis, og dette har igjen reist nye spørsmål. Å finne ut av en strøkfigur som få benytter, og som gikk ut av bruk for lenge siden har vært utfordrende. Det er få levende kilder som kan si noe om bruken og om utførelsen. Derfor har jeg vært heldig i denne prosessen at Rørosdistriktet er et av de bedre dokumenterte områdene i Norge når det gjelder tradisjonelt felespill. At strøkfiguren er for mange ukjent og fremmed i dag, har også vært en utfordring. Når jeg har presentert mine funn for spellmenn hjemmehørende i Rørosdistriktet har jeg blitt møtt med undring. Hvorfor har vi ikke blitt oppmerksom på dette før? Selv har jeg

⁴⁵ Personlig meddelelse Anders J. Reitan, september 2020

også blitt overrasket over at bruk av strøkfiguren kan dokumenteres i mye større grad enn jeg selv så for før jeg startet denne prosessen.

Det er på sin plass å gjøre en oppsummering av de enkelte punktene i problemstillingen før jeg vil si noe om veien videre, og gjøre en helhetlig oppsummering helt til slutt.

7.4.1 «STT» i Rørosdistriktet

Med dette prosjektet fikk jeg endelig muligheten til å systematisk gå igjennom alt tilgjengelig materiale på leting etter STT. For etter å ha gått igjennom et stort og omfattende kildemateriale, satt jeg igjen med mange funn, og mange fler enn jeg hadde sett for meg. I utgangspunktet hadde jeg en ide om at denne strøkfiguren var stort sett å finne i arkivmateriale fra Holtålen. Selv om jeg i mange år før jeg gikk i gang med dette prosjektet hadde jeg arbeidet mye med arkivmateriale fra hele regionen, ble jeg nå overrasket over alle funnene.

Nedtegnelsene til Hans Haugen var utgangspunktet for prosjektet. Siden strøkfiguren som en finner i Haugens nedtegnelse var fremmed for de fleste av mine lærere i felespill, gikk jeg ut i fra at jeg ville finne få spor etter figuren. Overraskelsen var stor da jeg fant flere eksempler i notesamlingen etter karene på Haugen, ført i pennen av både far og sønn. Dette var for meg et tydelig bevis på at Haugen virkelig benyttet denne strøkfiguren. Også da når jeg senere fant flere eksempler i opptakene med Jenny Grønli Farestveit, var det nok et bevis på at figuren var mye mer brukt tidligere enn jeg hadde antatt.

At jeg fant eksempler fra Ålen og Hessdalen var noe jeg forventet å finne siden jeg hadde fått en stadfesting av bruken av STT gjennom notene etter karene fra Haugen og opptakene med Jenny Grønli Farestveit. Overraskelsen var desto større da jeg innså at Steffen og Magnus Ingebrigtsvold benytter strøkfiguren i opptaket fra 1938. Opptaket hadde jeg hørt tidligere, men jeg hadde aldri undersøkt hvilke buestrøk de benyttet. Likeså kan en si med opptakene med Henning Ingebrigtsvold. Fra disse opptakene hadde jeg tidligere lært meg flere slåtter, men da jeg gjorde fullstendige transkripsjoner av flere av slåttene Henning spiller på opptakene, var overraskelsen stor da jeg

oppdaget at han brukte strøkfiguren. At Jørgen J. Kverneng brukte strøkfiguren var noe jeg klar over før jeg begynte på dette prosjektet, men også her ble jeg overrasket over hvor gjennomført han bruker den. Slik sett kan en si at strøkfiguren er dokumentert i hele Rørosdistriktet.

På bakgrunn av alle funnene jeg har gjort vil jeg tørre å påstå at denne strøkfiguren, STT, var mye mer utbredt i Rørosdistriktet tidligere enn en skulle anta. For meg ser det ut for at dette var en vanlig strøkfigur en kunne møte hos mange spellmenn som levde på 1800-tallet. For de fleste som er dokumentert med denne strøkfiguren, lærte av spellmenn som virket på 1800-tallet. Men dette var nok ikke den eneste måten. For studerer en nedtegningene som Arne Bjørndal gjorde etter Jørgen P. Wehn, ser en at Wehn har ikke innslag av STT, men derimot ordinære pols-strøk. Wehn er en eldste kilden en har detaljerte nedtegninger etter, så slik kan en argumentere for at det var den gang som nå, at det var flere stiler. Noe som understøttes av opplysninger i brev som Anders Reitan sendte til Ludvig M. Lindeman:

... hørt spilt paa mangfoldige Maade, i det hver Spilmand gjør de Forandringer som han liker bedst og spiller snart saa snart anderledes (Reitan, 1869).

7.4.2 Hvordan strøkfiguren opptrer i slåttene

I kapitel fem har jeg vist gjennom en analyse av fire slåtter som jeg mener representerer mine funn, at en kan konkludere med en rekke punkt, se 5.4. Der en støter på flest eksempler av STT, er i taktene som hovedsaklig har åttendelsbevegelser der melodien er trinnavis. Som regel opptrer STT slik som Hans Haugen har notert det ned. I en åttendelsbevegelse med seks toner i takta: buestrøk mellom andre og tredje tone og buestrøk mellom fjerde og femte tone. Dette ser ut for å være en slags «mal» for hvordan STT brukes i en slått. Strøkfiguren har to hovedretninger i utførelse: en luftig måte der en har mer «hopp og sprett» med felebuen og der en har små pauser der man skifter retning på buestrøket, og en måte med felebuen liggende på strengen når man skifter retning på buestrøket. I noen av eksemplene ser en at noen kilder bruker strøkfiguren mer gjennomgående, mens andre bruker den som en variasjon. Slik kan en si at det ikke er noe bestemt system hvordan figuren opptrer i slått materialet

fra Rørosdistriktet, men det er påfallende at det er i enkelte tradisjoner en støter på STT, og helst i familietradisjoner.

7.4.3 Hvorfor strøkfiguren nærmest ble borte

Som jeg har påpekt i oppgaven, er det ikke en årsak til at denne strøkfiguren nærmest ble borte, men flere. Mange faktorer har spilt en rolle, både impulser utenfra, men også innad i miljøet.

Som jeg har nevnt har de som har hatt STT som en del av sin spillestil, ikke hatt noen arvtakere, og slik kan en forklare at figuren borte fra den levende tradisjonen. Heldigvis finnes den dokumentert både i opptak og på noter. Likeså kan en si at bruk av noter, spesielt i Ålen, har vært en av årsakene til at strøkfiguren ble nærmest borte.

Det er grunn til å spørre hva som danner grunnlaget for en stil som denne strøkfiguren representerer? Som nevnt i kapittel to har jeg tatt utgangspunkt i Mats Johanssons teorier om stilbegrepet (2004, 2009a, 2009b). Stilen avgjøres og forandres i den daglige samtalen, om hva som verdsettes av et miljø. Det vil si at her er det tradisjonen og utøverne selv i Rørosdistriktet som gjennom utøving og meninger over tid, som har vært med på definere hva som er typiske «stiltrekk» for området. Og, for at noe skal bli en avgrensning i stilen, må noen krysse den; at noen må gjøre noe som blir oppfattet som annerledes og som miljøet oppfatter som noe annet. En avgrensning i stilen skaper igjen diskusjoner, om hva som blir oppfattet som annerledes, før en igjen oppnår enighet om rammene og at det blir en avgrensning. Rammene vil miljøet hele tiden være kontrollører av og miljøet bestemmer rammene for hva som er stilen. Grensene for rammene opprettholdes også ved at noen prøver å krysse dem. I dette tilfellet kan en nevne da Anders J. Reitan presenterte Hans Haugens opptegnelser for Ålen Spellmannslag først i 1970-årene, og fikk til svar at dette var «fremmede buestrøk». STT som tidligere var en vanlig måte å binde sammen tonene på, ble her ansett som annerledes. I dag er STT noe mer benyttet i Ålen Spellmannslag og mer ansett som en fullverdig måte å binde tonene sammen på.

Stilrammen kan også sies å bli forandret av enkelte spellmenn. Framholdte spellmenn, kan bli stilskapere, av den grunn av at de er verdsatt av et miljø. Anders Haugen var definitivt en av de fremste spellmennene i sin tid, et ideal og en representant for

strøkfiguren. Men da han i en tid ikke spilte til og med sine elever i en lang periode, mistet flere av elevene en referanse og muligheten til å lære strøkfiguren. Unntaket blir Jenny Grønli Farestveit. Da hun gikk i lære hos Haugen, tok Haugen fram fele igjen og slik fikk hun lære direkte fra Haugens fele. Slik kan en si at den direkte kontakten og samværet med en læremester/utøver er viktig for at elementer i felespillet skal videreføres. Noe jeg selv har erfart i min egen læreperiode.

En rekke årsaker har ført til at STT nærmest gikk ut av bruk i Rørosdistriktet, som brudd i tradisjonslinjene, men andre årsaker har også spilt inn. En av dem har vært samspillet mellom trekkspill og fele. Stilidealet til dem som anskaffet seg trekkspill var helt annerledes enn dem som spilte fele. De tidlige trekkspillslåttene hadde en enklere harmonisk oppbygning enn slåttene i felerepertoaret. Det var lettere for felespillerne å tilpasse seg trekkspillerne enn omvendt. Slik ble mye av felerepertoaret lagt bort, felespillerne tilegnet seg et nytt repertoar som var enklere oppbygd enn de gamle feleslåttene.

En må også trekke frem en årsak til. På 1950-tallet kom de første spellmannslagene i distriktet, og gjennom lagspill ble slåtteformene i distriktet mer standardiserte. I Ålen Spellmannslag ble de letteste slåttene med ordinære pols-strøk valgt for lagspill da de var enklest å få til. Dermed ble slåttene som ble ansett som vanskelig, valgt bort.

7.4.4 Strøkfiguren i egen utøving

Etter å ha arbeidet med strøkfiguren i egen utøving over en periode har jeg fått større forståelse for hvordan den kan utføres. Her er det mange muligheter som spiller inn. Noen spørsmål er: Skal en ha stor fart i felebuen? Skal en nytte lang eller kort bue? Skal en spille med STT gjennomført gjennom hele slåtten? Skal en spille STT med buen liggende på strengen, eller skal en gjøre små markeringer slik flere av notene og opptakene viser?

Det er ikke et svar på dette, men mange. For meg er denne strøkfiguren først og fremst et verktøy som jeg kan benytte på lik linje med andre strøkfigurer som er brukt i rørospolsen. Mest vil jeg bruke den til å variere buestrøkene. STT, sammen med små

aksentuerte markeringer, gir slåttene noen ekstra løft, og som Anders J. Reitan sier den gir slåttene en ekstra «kveik».

Det som imidlertid er klart er at denne strøkfiguren etter å ha arbeidet med den, absolutt fungerer. Selv om den gir en annen rytme enn den folk flest idag er vane med, gir den rørospolsen en ekstra potensial. Spiller jeg slåttene med STT likt slik Jenny Grønli Farestveit og Jørgen J.Kverneng spiller dem, er det for meg et troverdig uttrykk. Det må også nevnes at å spille slåtter med STT med kort bue har en effekt. Men om overgangen fra kort til lang bue i 1850-årene er en av årsakene til at STT ble borte, er vanskelig å si noe om da kildene forteller ingen ting om dette.

Jeg har også prøvd å se prosessen med egen utøving som emisk/etisk, det vil si innenfra/utenfra. Der en fra en emisk synsvinkel ser tradisjonen innenfra, som vil si at når jeg spiller slåttene der jeg «legger inn» innslag av STT, skapes en følelse av som er «riktig og galt». Her er det jeg selv som «kjenner etter» der jeg bruker mine egne erfaringer fra og min kunnskap om feletradisjonene fra Rørosdistriktet for å komme frem til et resultat jeg er fornøyd med.

Fra etisk synsvinkel ser en tradisjonen utenfra. Her jeg har prøvd å observere meg selv, «ett nivå opp», om hvordan mine versjoner står seg opp i mot uttrykket jeg er lært opp i. STT representerer et «avvik» og hvor langt kan jeg gå i uttrykket for at det fortsatt skal bli kalt en rørospols? Her har jeg satt min egen utøving sett opp mot kunnskap som er tilegnet gjennom en lang periode som utøver av en bestemt tradisjon, sammen med perspektiv som finnes i tidligere forskning.

7.5 Videre arbeid

Selv etter å ha arbeidet med dette stoffet såpass grundig i en periode, sitter jeg fortsatt med flere spørsmål. Som hvorfor Anders Haugen ikke noterte ned flere buestrøk i sine nedtegnelser. Spilte han slik som notene viser? Når en studerer «100-an» ser en at enkelte slåtter har buestrøk og andre ikke. Som regel har Anders Haugen notert inn de ordinære pols-strøkene. Akkurat dette var et av temaene Anders J. Reitan og jeg tok for oss en av samtalene våre. Reitan lanserte da tanken om at for Haugen representerte de ordinære pols-strøkene det «unormale», og at han derfor har notert dem inn. For

Haugen representerte STT den gang det normale. Et eksempel er polsen Dalakopa. I den har Anders Haugen enkelte steder notert inn buestrøk som er de ordinære pols-strøkene. I to takter har han utelatt buestrøk. Begge taktene har åttendelsbevegelser og her kan en nytte STT eller de ordinære pols-strøkene. Siden Haugen har utelatt buestrøk i disse taktene, står det opp tanken at her var STT det «normale» for ham. I kildematerialet finner en belegg som står opp om denne teorien, for Jenny Grønli Farestveit og Olav Saksgård nytter begge STT akkurat i disse taktene.

Det er også påfallende at flere av Haugens kilder og som han spilte sammen med, er også kilder for blant andre Jørgen J. Kverneng. Kverneng er en av de fremste representantene for STT, og han hadde de fleste slåttene etter sin far Jørgen J. Vintervold. Vintervold på sin side hadde slåttene sine fra onkelen Ellev Holm, Holmen, og fra svigerfaren Ole H. Haugen, Sulhusgubben. Holmen og Sulhusgubben er også noen av Haugens kilder.

Også Olav Haugens nedtegnelser etter Henrik Mølmanns spill støtter opp under tanken at STT var «det normale». Slåttene Olav Haugen skrev ned etter Mølmann, har mange innslag av STT, og er lik i stilen slik Kverneng spiller pols. Dette krever kunnskap om spillestilen fra nedtegnerens side, noe Olav Haugen må ha hatt, en stil som han må ha lært av faren Anders Haugen. For jeg vet av egen erfaring at å skrive ned slåtter som har en «synkopert rytme», slik Mølmann har i sine slåtter, er vanskelig. Selv måtte jeg arbeide lenge for å «forstå» spillestilen til Jørgen J. Kverneng, da jeg transkriberte flere opptak med ham.

For å undersøke denne teorien nærmere, må en da ta for seg «100-an» på nytt, se samlingen med nye øyne og at «den ordinære strøkfiguren» er STT.

7.6 Sluttord

For å oppsummere til slutt må jeg si at dette har vært en givende prosess. Her har jeg avdekket en strøkfigur som var mye mer brukt tidligere enn jeg hadde sett for meg. Jeg har også fått større innsikt og forståelse for tradisjonen jeg selv representerer og står i. Slik kan jeg formidle til dagens utøvere av tradisjonen og de som eventuelt måtte komme til, at det er stor variasjon i uttrykket i rørospolsen, der STT er et av dem.

8 Referanser/litteraturliste

Aksdal, Bjørn (1988). *Spelemann og smed: Smed-Jens fra Røros 1804-1888: et bidrag til forståelsen av rørosmusikkens historie på bakgrunn av hans håndskrevne notebok*. Tapir Forlag

Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (red.) (1998). «*Fanitullen Innføring i norsk og samisk folkemusikk*». Universitetsforlaget

Anderson, Olof (2000). *Svenska låtar, Jämtland og Härjedalen*. Svensk visarkiv

Bakka, Egil (1978): *Norske dansetradisjonar*. Det norske samlaget

Blom, Jan Petter, Sven Nyhus og Reidar Sevåg (1979): *Norsk Folkemusikk. Serie I. Hardingfeleslåttar, bind VI og VII*. Universitetsforlaget

Bornebusch, Arne (regi) (1938). *Eli Sjursdotter*. Merkur film A/S

Dyvik, Siri (2020): *Hvordan spilte man med kortbue?*. Musikk og Tradisjon Vol 33 (s. 65-98), Novus Forlag

Farestveit, Jenny Grønli (16. oktober 1950): *Anders Haugen og pols-stilen*. Fjell-Ljom

Gjærevold, Einar (red.), Morken, John Ole, Reitan, Anders J. (2018): *Den store leken. Anders Haugen. Spellmann på Rørosvidda*. Musikk-Husets forlag

Haugen, Anders (1925): *Gamle spellmenn fra Røros og nabobygdene (artikkelserie)*. Fjell-Ljom

Haugen, Anders og Reitan, Anders (1912): *100 Norske Slaatter og Leker for Violin*. Haakon Zaffpes Musikforlag

Haugen, Anders og Reitan, Anders (1884): *100 Norske Polskdanse (Springdanse) for violin samlede fra Røros og Omhegn*. Petter Haakonsens forlag

- Hov, Eva (1994): *Når gammellekan set dansaran på prøve*. Hovedoppgave. Eget forlag
- Hov, Eva (1988): *Prosjektrapport Hessdalen*. Semesteroppgave. Upublisert
- Johansson, M. (2004). *Svensk folkmusik som samtidskulturell uttrycksform. En diskussion om stilbegreppets användning och innebörd*. Norsk Folkemusikklags skrifter nr. 17 (s. 85-126). Norsk Folkemusikklag
- Johansson, M. (2009a). *Nordisk folkmusik som stilkoncept*. Norsk Folkemusikklags skrifter nr. 23 (s. 34-65). Norsk Folkemusikklag
- Johansson, M. (2009b). *Rhythm into style : studying asymmetrical grooves in Norwegian folk music*. Department of Musicology, the University of Oslo, Oslo.
- Kuraas, Mads (2016). *Tri grena, tri spellmenn. En systematisk undersøkelse og sammenligning av tre stilbærende spellemenn i Brekkentradisjonen*. Mastergradsavhandling i tradisjonskunst Rauland USN.
- Lindeman, Ludvig M. (1963): *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*. Universitetsforlaget
- Lundberg, D., Malm, K., & Ronström, O. (2000): *Musik medier mångkultur : förändringar i svenska musiklandskap* (Vol. nr 93). Hedemora: Gidlund
- Mølmann, Henrik (5. januar 1974): *H. Mølmann sen. og Rørospolsen*. Fjell-Ljom
- Nyhus, Sven (1973). *Pols i Rørostraktom: utgreiing om en gammel feletradisjon*. Oslo: Universitetsforlaget
- Omholt, Per Åsmund (2006). *Tradisjonsområder, konstruksjon eller realitet?* Norsk folkemusikklags skrifter nr. 20 (s. 1-19), Norsk folkemusikklag
- Prytz, Snorre (2006). *En kort innføring i Prytz (Pryss)-slektens liv og virke i Norge de siste 400 år, bind 2*. Eget forlag

Ramsten, Märta (1976): *Hurven: en polska och dess miljö*. Särtryck ur Sumlen

Sandvik, Ole M. (1942). Rørosmusikken. I A. Kvikne (Red.), *Rørosboka : Røros bergstad, Røros landsogn, Brekken og Glåmos kommuner : 1 : Natur, folk og næringsliv* (Vol. 1). Trondheim: Rørosbokkomiteen: kommisjon hos Globusforlaget

Sandvik, Ole M. (1967): *Springleiker i norske bygder*. Universitetsforlaget

Sandvik, Ole M. (1979): *Østerdalsmusikken*. Noregs Boklag

Sevåg, Reidar og Olav Sæta (red.) (1992): *Norsk Folkemusikk. Serie II. Slåtter for vanlig fele, bind 1 og 2*. Universitetsforlaget

Sæta, Olav (red.) (1997): *Norsk Folkemusikk. Serie II. Slåtter for vanlig fele, bind 4*. Universitetsforlaget

Tretvik, Aud Mikkelsen (1998): *Ålen og ålbyggen. Bind 3*. Holtålen kommune

Upubliserte skriftlige kilder

Haugen, Anders: Brev, dagbøker og notater. Privat eie

Haugen, Anders jr.: Dagbok. Privat eie

Haugen, Hans: Brev og notater. Privat eie

Reitan, Anders: Brev til L. Lindeman 1869. Nasjonalbiblioteket

Reitan, Jørgen: Hefte om Jørgen Wehn. Privat eie

Muntlige kilder/samtaler med

Anders J. Reitan, Benjamin Rygh, Bjørn Aksdal, Borghild Reitan, Caspar Schärer, Einar Gjærevold, Erik Roll, Eva Hov, Hans K. Kirkhus, Harald Gullikstad, Håkon Asheim, Ivar Mogstad, Ivar Schjølberg, Jens Nyplass, Jørgen Nyrønning, Lajla Storli, Leiv Solberg, Mads Kurås, Olav L. Mjelva, Ole Gunnar Folde, Per Åsmund Omholt, Siri Dyvik, Steinar Engan, Steinar Prytz, Sven Nyhus, Tor Erik Jenstad, Torill Aasegg, Trond Åsmund Svenkerud, Ånon Egeland

9 Oversikt over figurer

Figurer

Figur 1. Side 13. Ordinære pols-strøk.

Figur 2. Side 13. Buestrøk på tvers av taktslagene (STT).

Figur 3. Side 26. Eksempel på funn (STT).

Figur 4. Side 27. Eksempel på funn (STT).

Figur 5. Side 27. Eksempel på funn (STT).

Figur 6. Side 27. Eksempel på funn (STT).

Figur 7. Side 34. Typiske strøkmønstre i rørospolsen.

Figur 8. Side 35. Typisk strøkmønster i rørospolsen der «triolen» i tredje taktdel har to strøkskift.

Figur 9. Side 35. «Tverr-røkk» i rørospolsen.

Figur 10. Side 36. Takt fire og fem der buestrøkene går «på kryss og tvers» i rørospolsen.

Figur 11. Side 69. Staccatotegnet og aksentuert markeringen i Haugens nedtegning.

Figur 12. Side 70. Tenuto-tegnet i Haugens nedtegning.

Figur 13: Side 71. Takt to og tre i tredje del av Ohyrleken nedtegnet av Hans Haugen.

Figur 14: Side 71. Takt fem og seks i tredje del av Ohyrleken nedtegnet av Hans Haugen.

Figur 15: Side 74. Slektning av STT.

Figur 16: Side 89. Begynnelsen av Matnøa, Haugens versjon øverst, min utgave nederst.

Figur 17: Side 91. Avslutning av andre del av «Polsdans».

Figur 18: Side 93. Strøkdetalj i «Hass Sulhus-Ola» i Reitans nedtegning.

10 Opptak på lydband og video, og notesamlinger

10.1 Opptak på lydband og video

For å gjøre dette oversiktlig bruker jeg bokstavkoder for ulike spellmenn (initialer) og forskjellige opptak med dem (A, B, C, osv). Jeg har også henvisning til arkivkoder. Koden *Rff* er opptak som befinner seg i arkivet for Norsk senter for folkemusikk og folkedans, *NFS* er opptak som befinner seg i arkivet til Norsk Folkemusikksamling/ Nasjonalbiblioteket, *NRK* er opptak som befinner seg i arkivet til NRK/ Nasjonalbiblioteket, *FMA* er opptak som befinner seg i Folkemusikkarkivet for Rørosområdet, *EFA-AB* er opptak som befinner seg i Arne Bjørndals samling og *JOM* er opptak som befinner seg i arkivet til John Ole Morken.

AB - Bekken, Anders (1872-1964, Hessdalen/Løkken)

A - Opptak 1952, RffLs 1907; **B** - Opptak 1954, JOM

OB - Bekken, Oliver (1877-1953, Hessdalen)

A - Opptak 1951, RffLs 1783

ABO - Borgos, Anders (1888-1959, Brekken)

A - Opptak 1955, NFSTd-0061

BS - Brekken Spellmannslag (Brekken)

A - Opptak 1968, RffLs 0014; **B** - Opptak 1975, Rff MIT 474-475

OIE - Enlid, Olav Ingemann (1918-1998, Budal/Lundamo)

A - Opptak 1984, RffLs 1013

JOE - Endalsvoll, John Ottar (1926-2013, Budal)

A - Opptak 1979, Rff MIT 512

JGF - Farestveit, Jenny Grønli (1910-1978, Ålen/Oslo)

A - Opptak 1960-tallet, Rff Dat; **B** - Opptak 1968, NFSTd-1177 og NFSTd-1201; **C** - Opptak 1968, JOM; **D** - Opptak 1968, NRKM 54189

NF - Feragen, Nils J. (1896-983, Feragen)

A - Opptak 1981, RffLs 973-974; **B** - Opptak 1970-tallet, RMA 230

FS - Fjellhurven Spellmannslag (Hessdalen)

A - Opptak 1981, Rff MIT 556–559; **B** - Opptak 1981, NRK ST-000493; **C** - Opptak 1984, NRKM 59750; **D** - Opptak 1984, RffLs 740–742; **E** - Opptak 1990, RffVu 309-310

IF - Folde, Idar (1914-2006, Hessdalen)

A - Opptak 1984, RffLs 1001-1002; **B** - Opptak 1988, RffLs 1021–1026; **C** - Opptak 1990, RffVu 300-308; **D** - Opptak 1994, JOM; **E** - Opptak 2000, JOM

EG - Galaaen, Einar (1913-2000, Galåen/Røros)

A - Opptak 1946, NRK GRAM-04298; **B** - Opptak 1952, NRKM 3029; **C** - Opptak 1953, NRKM 3040; **D** - Opptak 1971, NFSTd-1325; **E** - Opptak 1974, Rff MIT 3530-3537; **F** - Opptak 1990, RffVu 355–359

JS - Galaaen, Jostein (1913-2007, Galåen/Ålen)

A - Opptak 1946, NRK GRAM-04298; **B** - Opptak 1962, Rff CD 64; **C** - Opptak 1960-tallet, JOM; **D** - Opptak 1972, NRKM 52621; **E** - Opptak 1973, NRKM 53516; **F** - Opptak 1974, NRKM 53570

AGJ - Gjelten, Annar (1934-2003, Brekken)

A - Opptak 1956, NRKM 1747; **B** - Opptak 1976, Rff MIT 476; **C** - Opptak 1991 RffLs 1448, **D** - Opptak 1990, RffVu 455–458

GS - Glåmos Spellmannslag (Glåmos)

A - Opptak 1952, NRKM 3022; **B** - Opptak 1954, NRKM 1521; **C** - Opptak 1969, NFSTd-1186;

AG- Grønli, Anders (1930-2004, Ålen)

A - Opptak 1971, Rff MIT 394–395; **B** - Opptak 1972, NRKM 52622; **C** - Opptak 1975, JOM; **D** - Opptak 1984, JOM; **E** - Opptak 1986, JOM; **F** - Opptak 1994, RffVu 1301–1309; **G** - Opptak 1996, JOM; **H** - Opptak 2000, JOM; **I** - Opptak 2003, JOM

JJG - Grønli, John J. (1897-1974, Ålen)

A - Opptak 1970-tallet, RffLs 1770; **B** - Opptak 1971, Rff MIT 394–395; **C** - Opptak 1971, Rff MIT 3025-3030; **D** - Opptak 1972, NRKM 52622;

HG - Gullikstad, Harald (f.1939, Glåmos)

A - Opptak 1992, RffVu 462-466

EH - Haugen, Einar (1900-1987, Haltdalen)

A - Opptak 1960-tallet, JOM ; **B** - Opptak 1962, JOM

HS - Haltdalen Spellmannslag (Haltdalen)

A - Opptak 1960-tallet, JOM; **B** - Opptak 1960-tallet, Rff CDR 64; **C** - Opptak 1960-tallet, Rff CDM; **D** - Opptak 1960-tallet, JOM

JH - Heksem, John (1907-1971, Haltdalen)

A - Opptak 1960-tallet, Rff DAT

HH - Hånes, Helge (1915-2002, Galåen/Krogstadelva)

A - Opptak 1952, NRKM 3029; **B** - Opptak 1953, NRKM 3040; **C** - Opptak 1992, RffVu 723-727

IH - Hånes, Ingvar (1917-2007, Galåen/Drammen)

A - Opptak 1935, NRKM 2578; **B** - Opptak 1952, NRKM 3029; **C** - Opptak 1953, NRKM 3040; **D** - Opptak 1992, Rff Vu 723-727

HI - Ingebrigtsvold, Henning (1892-1981, Brekken/Hessdalen)

A - Opptak 1968, JOM; **B** - Opptak 1969, NFSTd-1185; **C** - Opptak 1971, Rff MIT 393;

JI - Ingebrigtsvold, Johannes (1899-1986, Brekken)

A - Opptak 1971, NFSTd-1327; **B** - Opptak 1970-tallet, JOM

MI - Ingebrigtsvold, Magnus (1913-1999, Brekken/Oslo)

A - Opptak 1938, RffNgf 12; **B** - Opptak 1960-tallet, FMA RS 0-1; **C** - Opptak 1993, FMA 86-87; **D** - Opptak 1997, Rff Vu 1569-1570

SI - Ingebrigtsvold, Steffen (1870-1942, Brekken/Røros)

A - Opptak 1938, RffNgf 12

PI - Inset, Peder O. (1896-1970, Røros)

A - Opptak 1960-tallet, JOM

RJ - Johnsen, Reidar (1909-1995, Reitstøa/Singsås)

A - Opptak 1973, Rff MIT 1935-1946; **B** - Opptak 1979, RffLs 1397; **C** - Opptak 1992, JOM;

HK - Kirkhus, Hans (1926-2020, Ålen)

A - Opptak 1970, NFSTd-1332; **B** - Opptak 1972, NRKM 52622; **C** - Opptak 1973, NRKM 53516; **D** - Opptak 1974, NRKM 53570; **E** - Opptak 1977, NRKM 55259; **F** - Opptak 1978, NRKM 55306; **G** - Opptak 1994, RffVu 1310–1314; **H** - Opptak 2000, JOM

JK - Kverneng, Jørgen J.(1890-1972, Røros)

A - Opptak 1959, FMA 65; **B** - Opptak 1960, RffLs 1265; **C** - Opptak 1962, RffLs 964; **D** - Opptak 1965 FMA 61; **E** - Opptak 1960-tallet, RffLs 1635–1641; **E** - Opptak 1960-tallet, JOM

HM - Mølmann, Henrik (1883-1972, Glåmos)

A - Opptak 1958, NRKM 2030-2031

RM - Moholdt, Reidar (1919-2009, Ålen)

A - Opptak 2000, JOM

PN - Nyhus, Peder (1905-1994, Glåmos)

A - Opptak 1954, EFA-AB 437; **B** - Opptak 1969, NFSTd-1151 og 1184-1195; **C** - Opptak 1971, NFSTd-1321; **D** - Opptak 1986, RffVu 58–59; **E** - Opptak 1990, RffVu 467–475

SN - Nyhus, Sven (f. 1932, Glåmos/Oslo)

A - Opptak 1952, NRKM 924-929 + 3023; **B** - Opptak 1970, NFSTd-1169-1180

JN - Nytrøen, Jostein (1930-2008, Vingelen)

A - Opptak 1994, Rff Vu 706-708

MN - Nytrøen, Marius (1896-1993, Vingelen)

A - Opptak 1936, NRKM 2582; **B** - Opptak 1937, NRKM 601

EOP - Ophuus, Erling (1879-1971, Røros)

A - Opptak 1959, FMA 65; **B** - Opptak 1960, RffLs 1265; **C** - Opptak 1962, RffLs 964; **D** - Opptak 1965 FMA 61; **E** - Opptak 1960-tallet, RffLs 1265; **E** - Opptak 1960-tallet, JOM

AJR - Reitan, Anders J. (f. 1936, Ålen)

A - Opptak 1972, NRKM 52621; **B** - Opptak 1973, NRKM 53517; **C** - Opptak 1974, NRKM 53570; **D** - Opptak 1977, NRKM 55259; **E** - Opptak 1978, NRKM 55306; **F** - Opptak 1984, RffLs 772 og 777-779; **G** - Opptak 1994, RffVu 1315-1318; **H** - Opptak 1996, JOM; **I** - Opptak 2004 FMA 293; **J** - Opptak 2018, JOM

JR - Reitan, Johannes (1919-2003, Ålen/Trondheim)

A - Opptak 1994, RffVu 1301-1309

OR - Renolen, Olav Renolen (1908-1977, Ålen)

A - Opptak 1971 Rff MIT; **B** - Opptak 1973, NRKM 52624; **C** - Opptak 1974, NRKM 53570; **D** - Opptak 1975, NRKM 54736; **E** - Opptak 1973, NRKM 52624; **F** - Opptak 1970-tallet RffLs 1837

SR - Renolen, Solan (1918-2014, Ålen/Lundamo)

A - Opptak 1994, RffVu 1310-1314; **B** - Opptak 1999, JOM; **C** - Opptak 2003, Rff DV

RY - Ryen-karene: Edvard (1880-1959), **Olav** (1908-1951), **Erling** (1911-1999), **Bjarne** (1915-1992) **og Per Ryen** (f. 1932)(Dalsbygda)

A - Opptak 1960-tallet, RffLs 1864-1866

OSA - Saksgård, Olav (1919-1997, Haltdalen/Ålen)

A - Opptak 1960-tallet, JOM; **B** - Opptak 1990, JOM

ES - Saksvold, Erling (1894-1970, Ålen/Steinkjer)

A - Opptak 1960-tallet, JOM

IS - Schjøberg, Ivar (f. 1940, Ålen/Vågåmo)

A - Opptak 1981, NRKM 57217; **B** - Opptak 1995, RffVu 1373–1378 + 1385–1391; **C** - Opptak 2004, JOM; **D** - Opptak 2005, JOM

LS - Schjøberg, Leif (1918-1993, Ålen)

A - Opptak 1984, RffLs 1005-1006

AS - Sjøvold, Anders (1883-1975, Brekken)

A - Opptak 1938, NFS; **B** - Opptak 1954, NFSTd-1333-1334; **C** - Opptak 1955, NFSTd-0060; **D** - Opptak 1968, NFSTd-0060; **E** - Opptak 1969, NFSTd-1140; **F** - Opptak 1971, NFSTd-1319-1320

JS - Sjøvold, John (1913-1985, Brekken)

A - Opptak 1955, NFSTd-0060; **B** - Opptak 1975, Rff MIT 474-475

ESK - Skott, Egil (1906-1991, Brekken)

A - Opptak 1968, NFSTd-1331; **B** - Opptak 1969, NFSTd-1140

OSK - Skott, Ola (1893-1965, Brekken)

A - Opptak 1954, NFSTd-1333-1334

JST - Stensli, John (1901-1982, Ålen/Tynset)

A - Opptak 1969, NFSTd-1182; **B** - Opptak 1972, NRKM 52622; **C** - Opptak 1972, NRKM 53518

MS - Strøm, Martin (1903-1979, Kvikne)

A - Opptak 1973, Rff MIT 458-460; **B** - Opptak 1969, NFSTd-2429

OS - Stugudal, Ola (1919-19888, Tydal)

A - Opptak 1969, NFSTd-1451; **B** - Opptak 1974, Rff MIT 471–472; **C** - Opptak 1984, RffLs 1007-1012; **D** - Opptak 1980-tallet, JOM

NS - Sundan, Norvald (1935-2011, Ålen)

A - Opptak 1972, NRKM 52622; **B** - Opptak 1973, NRKM 53517; **C** - Opptak 1974, NRKM 53570; **D** - Opptak 1977, NRKM 55259; **E** - Opptak 1978, NRKM 55306; **F** - Opptak 1990-tallet, JOM

AS - Sundt, Annar (1919-1990, Feragen)

A - Opptak 1988, RffLs 1028-1030 + 1056

ES - Sundt, Eilert (1917-2010, Ålen)

A - Opptak 1981, Rff MIT 557; **B** - Opptak 1984, RffLs 1015–1016; **C** - Opptak 1988, RffLs 1021-1026

JSU - Sundt, John (1903-1974, Ålen)

A - Opptak 1960-tallet, JOM

ESU - Sundrønning, Ering (1894-1976, Røros)

A - Opptak 1969, NFSTd-1187

SOS - Svensson, Spak-Olof (1855-1952, Särna/Sverige)

A - Opptak 1923, NFSTr-0911

JT - Tamnes, Jørgen (1915-2000, Brekken)

A - Opptak 1988, RffLs 1031; **B** - Opptak 1970- og 1980-tallet, JOM

NT - Telebon, Nils (1886-1979, Røros)

A - Opptak 1969, NFSTd-1187; **B** - Opptak 1970-tallet, FMA 294

JV - Vårhus, Jens (1909-1995, Hessdalen)

A - Opptak 1968, JOM; **B** - Opptak 1971, Rff MIT 393; **C** - Opptak 1981, Rff MIT 556–561; **D** - Opptak 1984, RffLs 1003-1004 + 1006; **E** - Opptak 1988, JOM; **F** - Opptak 1990, RffLs 1217 + RffVu 300-304

KW - Wivelstad, Kristine (1902-1992, Glåmos)

A - Opptak 1971, NFSTd-1316-1318; **B** - Opptak 1990, RffVu 311;

PØ - Østeng, Peder J. Østeng (1889-1974, Ålen)

A - Opptak 1960-tallet, Rff DAT 203

PHØ - Østvang, Petter Høystad (1882-1962, Os i Østerdalen)

A - Opptak 1953, NRKM 3040

ÅS - Ålen Spellmannslag, (Ålen)

A - Opptak 1962, RffLs 1824; **B** - Opptak 1968, RffLs 14; **C** - Opptak 1970, JOM; **A** - Opptak 1970, NRKM 51857; **D** - Opptak 1971, Rff MIT 394–395; **A** - Opptak 1971, NRKM 52104; **E** - Opptak 1973, JOM; **F** - Opptak 1975, JOM; **G** - Opptak 1981, JOM; **H** - Opptak 1996, JOM

10.2 Notesamlinger fra rørosdistriktet og nedtegninger etter spellmenn fra rørosdistriktet

Spellmenn i Rørosdistriktet etterlater seg store samlinger med noter. Disse har vært aktuelt kildemateriale da i disse finner feleslåtter brukt i Rørosdistriktet. Jeg bruker bokstavkoder for ulike samlinger, for eksempel: Notesamling etter Anders Haugen blir **N-AH**. Bak hver samling har jeg skrevet inn en referanse om hvor notematerialet befinner seg. *Rff* betyr at notene er i arkivet til Norsk senter for folkemusikk og folkedans, *NB* betyr at notene er i arkivet til Nasjonalbiblioteket, *ABS* er noter som befinner seg i Arne Bjørndals samling, *JOM* er noter som befinner seg i privatarkivet til John Ole Morken og *PE* er noter som er i privat eie hos etterkommere til spellmenn.

N-AB - Notesamling etter Anders Bekken, Hessdalen/Løkken (Rff, JOM)

N-AG - Notesamling etter Anders Grønli, Ålen (PE)

N-AH - Notesamling etter Anders Haugen, Ålen (NB, PE)

N-AJR - Notesamlingen til Anders J. Reitan, Ålen (PE)

N-ABS - Notesamling etter Arne Bjørndal, Bergen (ABS)

N-COD - Notesamling etter Christen O. Dahl, Røros (NB)

N-ES - Notesamling etter Eilert Sundt, Ålen (PE)
N-EJH - Notebok etter Erik J. Haugen, Røros/Ålen (NB)
N-HAA - Notesamling etter Harald Aasen, Haltdalen (JOM)
N-HH - Notesamling etter Hans Haugen, Ålen (NB, PE)
N-IHE - Notesamling etter Ingebrigt H. Engan, Ålen (PE)
N-ID - Notesamling etter Ingebrigt Djupdal, Ålen (PE)
N-JGF - Notesamling etter Jenny Grønli Farestveit, Oslo/Ålen (PE)
N-JP - Notesamling etter Jens E. Prytz, Røros (NB)
N-JJG - Notesamling etter John J. Grønli, Ålen (PE)
N-JJS - Notesamling etter John J. Saksgård, Ålen (PE)
N-JOM - Notesamling etter John Ole Morken, Ålen (PE)
N-JR - Notesamling etter Johannes Reitan, Røros/Ålen (JOM)
N-KH - Notesamling etter Kristoffer Hyttehaug, Budal (Rff)
N-LS - Notesamling etter Lars Storrø, Budal (NB)
N-ME - Notesamling etter Magnus Engzelius, Røros/Särna (PE)
N-OR - Notesamling etter Ola Ryssdal, Nordfjord/Trondheim (NB)
N-OTH - Notesamling etter Olav Tryggve Hagen, Eidsvoll/Kvikne (NB)
N-OP - Notesamling etter Ole C. Prytz, Røros (PE)
N-OE - Notesamling etter Ole Enlid, Budal (NB)
N-OMS - Notesamling etter Ole M. Sandvik, Oslo (NB)
N-OB - Notesamling etter Oliver Bekken, Hessdalen (Rff)
N-RJ - Notesamling etter Reidar Johnsen, Singsås (PE)
N-SJ - Notebok etter Smed-Jens, Jens J. Selboe, Røros (Rff)

11 Vedlegg

11.1 Videoopptak

1. Matnøa
2. Hass Per Aspås
3. Polsdans
4. Når alle sover (med kort bue, barokkbuen)
5. Hass Sulhus-Ola

11.2 Transkripsjoner

1. Ohyraleken
2. Når ponsen kjem
3. Jomfru jisken
4. Vil du høre nytt?/Snar å ta åt
5. Matnøa
6. Hass Per Aspås
7. Polsdans
8. Når alle sover
9. Hass Sulhus-Ola

Ohyraleken

- 1: Etter Jøgren Wehn, nedtegnet av Arne Bjørndal
- 2: Etter Anders J. Reitan 1972, nedtegnet av John Ole Morken
- 3: Etter Anders Haugen, nedtegnet av Hans Haugen
- 4: Etter Jenny Grønli Farestveit, nedtegnet av John Ole Morken
- 5: Etter Ivar Schjølberg, nedtegnet av John Ole Morken
- 6: Etter Johannes Reitan, nedtegnet av John Ole Morken
- 7: Etter Peder Nyhus, nedtegnet av Sven Nyhus
- 8: Etter Petter Høystad Østvang, nedtegnet av John Ole Morken

The musical score for 'Ohyraleken' consists of eight staves, numbered 1 through 8. Each staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The music is written in a rhythmic style characteristic of Norwegian folk music, featuring eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The notation is clear and well-organized, with a double bar line separating the main body of the piece from the final ending.

2

7

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

1.

2.

17

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.



21

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

Når ponsen kjem

- 1: Etter Anders Haugen, nedtegnet av Hans Haugen
- 2: Etter Jenny Grønli Farestveit, nedtegnet av John Ole Morken
- 3: Etter Ivar Schjølberg, nedtegnet av John Ole Morken
- 4: Etter Jens J. Vårhus, nedtegnet av John Ole Morken
- 5: Etter Annar Gjelten, nedtegnet av John Ole Morken
- 6: Etter Kristine Wivelstad, nedtegnet av John Ole Morken
- 7: Etter Peder Nyhus, nedtegnet av Sven Nyhus
- 8: Etter Jørgen Kverneng, nedtegnet av John Ole Morken

The image displays a musical score for the piece "Når ponsen kjem". It consists of eight staves, numbered 1 through 8, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 3/4. The music is written in a style typical of traditional Norwegian folk music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first staff (1) starts with a fermata over the first measure. The second staff (2) has a fermata over the second measure. The third staff (3) has a fermata over the first measure. The fourth staff (4) has a fermata over the first measure. The fifth staff (5) has a fermata over the first measure. The sixth staff (6) has a fermata over the first measure. The seventh staff (7) has a fermata over the first measure. The eighth staff (8) has a fermata over the first measure. The music is arranged in a way that suggests it is a multi-measure rest or a specific rhythmic pattern for each part.

2

Musical score system 1, measures 6-8. The system consists of eight staves (1-8) in a key signature of two sharps (F# and C#). The music is in 4/4 time. Measure 6 begins with a double bar line and a rehearsal mark. The first staff (1) has a first ending bracket over measures 7 and 8. The second staff (2) has a first ending bracket over measures 7 and 8. The third staff (3) has a first ending bracket over measures 7 and 8. The fourth staff (4) has a first ending bracket over measures 7 and 8. The fifth staff (5) has a first ending bracket over measures 7 and 8. The sixth staff (6) has a first ending bracket over measures 7 and 8. The seventh staff (7) has a first ending bracket over measures 7 and 8. The eighth staff (8) has a first ending bracket over measures 7 and 8. The first ending bracket is labeled '1.' and the second ending bracket is labeled '2.'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score system 2, measures 9-12. The system consists of eight staves (1-8) in a key signature of two sharps (F# and C#). The music is in 4/4 time. Measure 9 begins with a double bar line and a rehearsal mark. The first staff (1) has a first ending bracket over measures 10 and 11. The second staff (2) has a first ending bracket over measures 10 and 11. The third staff (3) has a first ending bracket over measures 10 and 11. The fourth staff (4) has a first ending bracket over measures 10 and 11. The fifth staff (5) has a first ending bracket over measures 10 and 11. The sixth staff (6) has a first ending bracket over measures 10 and 11. The seventh staff (7) has a first ending bracket over measures 10 and 11. The eighth staff (8) has a first ending bracket over measures 10 and 11. The first ending bracket is labeled '1.' and the second ending bracket is labeled '2.'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

15

1. 2. 3

1. 2. 3

Jomfru Jisken

- 1: Etter Steffen Ingebrigtsvold, nedtegnet av O. M. Sandvik
- 2: Etter opptak med Steffen og Magnus Ingebrigtsvold, 1938, nedtegnet av John Ole Morken
- 3: Etter opptak med Magnus Ingebrigtsvold, ca 1965, nedtegnet av John Ole Morken
- 4: Etter opptak med Johannes Ingebrigtsvold, 1971, nedtegnet av John Ole Morken
- 5: Etter Anders Sjøvold, nedtegnet av Sven Nyhus
- 6: Etter Anders Haugen, forma av Anders J. Reitan
- 7: Etter Anders Grønli 1971, nedtegnet av John Ole Morken

The musical score for 'Jomfru Jisken' consists of seven staves, numbered 1 through 7. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The music is arranged in a multi-staff format, with each staff representing a different recording or arrangement of the piece. The notation is clear and legible, with standard musical symbols and accidentals.

2

6

1.
 2.
 3.
 4.
 5.
 6.
 7.

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, covering measures 6 through 9. It consists of seven staves, numbered 1 to 7. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and ties across measures. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 9. A small number '6' is positioned above the first staff at the beginning of the system.

10

1.
 2.
 3.
 4.
 5.
 6.
 7.

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, covering measures 10 through 13. It consists of seven staves, numbered 1 to 7. The notation continues from the first system, featuring similar rhythmic patterns and melodic lines. There are slurs and ties throughout. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 13. A small number '10' is positioned above the first staff at the beginning of the system.

Musical score for seven staves, numbered 1 to 7. Each staff contains musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with slurs. There are repeat signs at the end of each staff. Staves 3 and 4 have a 'v' marking above them in the second measure.

Vil du høre nytt?

- 1: Etter Anders Haugen, 100-an 1912
- 2: Etter Jenny Grønli Farestveit, nedtegnet av John Ole Morken
- 3: Etter Anders Grønli, nedtegnet av John Ole Morken
- 4: Etter Idar Folde, nedtegnet av John Ole Morken
- 5: Etter Jørgen Kverneng, nedtegnet av John Ole Morken
- 6: Etter Peder Nyhus, nedtegnet av Sven Nyhus

The first system of the musical score consists of six staves, numbered 1 through 6. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The music is written in a common style with various note values, rests, and articulation marks. The staves are connected by a brace on the left side.

The second system of the musical score continues from the first system, also consisting of six staves numbered 1 through 6. It features a first ending bracket over the final two measures of the system, with two alternative endings labeled '1.' and '2.'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and repeat signs.

Musical score for six staves, measures 1-14. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The staves are numbered 1 through 6 on the left. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'v' (accents) and '2' (fingerings).

Musical score for six staves, measures 15-22. The score continues from the previous page, starting at measure 15. It includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'v' (accents) and '2' (fingerings).

Matnøa

1. 2.

1. 2. **1. Fine**

1. 2.

1. 2. **D.C.al Fine**

Hass Per Aspås

1: HR 92
2: John Ole Morken

The first system of music consists of two staves. The top staff (labeled '1.') is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a whole rest followed by a series of eighth and quarter notes. The bottom staff (labeled '2.') is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a melodic line with various ornaments, including grace notes and slurs, and is marked with 'V' symbols.

The second system continues the two-staff arrangement. The top staff (labeled '1.') shows a continuation of the melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff (labeled '2.') continues the ornamented melodic line with grace notes and slurs, marked with 'V' symbols.

The third system continues the two-staff arrangement. The top staff (labeled '1.') features a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff (labeled '2.') continues the ornamented melodic line with grace notes and slurs, marked with 'V' symbols.

The fourth system concludes the two-staff arrangement. The top staff (labeled '1.') shows the final melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff (labeled '2.') concludes the ornamented melodic line with grace notes and slurs, marked with 'V' symbols.

Polsdans

1: HR 86
2: John Ole Morken

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff (labeled '1.') is in treble clef, and the bottom staff (labeled '2.') is in bass clef. Both staves are in the key of A major (three sharps) and 3/4 time. The music begins with a key signature change from C major to A major. The melody in the first staff is a sequence of eighth and quarter notes. The bass line in the second staff features a mix of eighth and quarter notes, with several measures marked with a 'V' above the notes, indicating a specific performance technique.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The top staff (labeled '1.') and bottom staff (labeled '2.') maintain the key of A major and 3/4 time. The melody in the first staff continues with eighth and quarter notes. The bass line in the second staff includes several measures with a 'V' above the notes, consistent with the first system.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff (labeled '1.') and bottom staff (labeled '2.') continue in A major and 3/4 time. The melody in the first staff features a mix of eighth and quarter notes. The bass line in the second staff includes several measures with a 'V' above the notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff (labeled '1.') and bottom staff (labeled '2.') continue in A major and 3/4 time. The melody in the first staff features a mix of eighth and quarter notes. The bass line in the second staff includes several measures with a 'V' above the notes.

Når alle sover

Av Anders Haugen

1: HR 38

2: John Ole Morken

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff (labeled '1.') is in treble clef and the bottom staff (labeled '2.') is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a double bar line and a repeat sign. The first two staves contain a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is composed of eighth and quarter notes. The bass line features a mix of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. There are several 'V' markings above the bass line, indicating vibrato. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff (labeled '1.') is in treble clef and the bottom staff (labeled '2.') is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues from the first system. The melody in the right hand and the bass line in the left hand are similar to the first system. There are several 'V' markings above the bass line, indicating vibrato. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff (labeled '1.') is in treble clef and the bottom staff (labeled '2.') is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues from the second system. The melody in the right hand and the bass line in the left hand are similar to the previous systems. There are several 'V' markings above the bass line, indicating vibrato. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff (labeled '1.') is in treble clef and the bottom staff (labeled '2.') is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues from the third system. The melody in the right hand and the bass line in the left hand are similar to the previous systems. There are several 'V' markings above the bass line, indicating vibrato. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Hass Sulhus-Ola

1: HR 58
2: John Ole Morken

The first system of musical notation consists of two staves, labeled 1 and 2. Both staves are in the key of A major (indicated by three sharps: F#, C#, G#) and 3/4 time. Staff 1 begins with a treble clef and a key signature of three sharps. Staff 2 begins with a bass clef and a key signature of three sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

The second system of musical notation consists of two staves, labeled 1 and 2. Both staves are in the key of A major and 3/4 time. Staff 1 begins with a treble clef and a key signature of three sharps. Staff 2 begins with a bass clef and a key signature of three sharps. The music continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

The third system of musical notation consists of two staves, labeled 1 and 2. Both staves are in the key of A major and 3/4 time. Staff 1 begins with a treble clef and a key signature of three sharps. Staff 2 begins with a bass clef and a key signature of three sharps. The music features eighth and sixteenth notes, with slurs and accents.

The fourth system of musical notation consists of two staves, labeled 1 and 2. Both staves are in the key of A major and 3/4 time. Staff 1 begins with a treble clef and a key signature of three sharps. Staff 2 begins with a bass clef and a key signature of three sharps. The music features eighth and sixteenth notes, with slurs and accents.