

Guro Kvifte Nesheim

Variabilitet videreført i samspill

Forslag på arrangeringsprinsipper og fremgangsmåte



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

<http://www.usn.no>

© 2023 Guro Kvifte Nesheim

Denne avhandlingen utgjør 60 studiepoeng

Sammendrag

Denne avhandlingen undersøker mulighetene for å spille slåttemusikk med variabilitet i form, i samspill. Gjennom en formanalyse av en slått viser jeg konkret hvordan variabilitet kan komme til uttrykk. Jeg kommer med forslag på fremgangsmåte og arrangeringsprinsipper, for å ivareta variabilitet i slåttemusikken i samspill. Avhandlingen er et praktisk prosjekt og basert på «refleksjon over egen praksis».

Abstract

This thesis explores the possibilities of variability in form, in a Norwegian traditional genre in ensemble playing. Through an analysis of a tune I show how variability can be expressed. I present a possible approach to these kinds of tunes in ensemble playing, as well as suggestions on arrangement principles. The thesis is a practical project and based on «reflection in action».

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	3
ABSTRACT	4
FORORD	8
1 INNLEDNING	9
1.1 FORMÅLET MED OPPGAVEN	9
1.2 BAKGRUNN	9
1.3 PROBLEMSTILLING	12
1.4 BEGREPSAVKLARING	13
1.5 KUNNSKAPSHULL	13
1.6 SLÅTTEMUSIKK I SAMSPILL	15
1.6.1 <i>Spelemannslag</i>	16
1.6.2 <i>Slåttemusikk i grupper</i>	16
2 FREMGANGSMÅTE OG TEORETISKE PERSPEKTIVER	18
2.1 MATERIALE OG METODE	18
2.2 KUNNSKAPSTEORETISK GRUNNLAG: OM DONALD SCHÖN	18
2.3 IMPLISITT OG EKSP LISITT LÆRING	20
2.4 MUSIKKTEORETISK GRUNNLAG	20
2.4.1 <i>Tonalitet</i>	20
2.4.2 <i>Modalt/harmonisk</i>	21
2.4.3 <i>Rytmi k k (gangar/springar/strøkfigurer)</i>	22
2.4.4 <i>Form</i>	23
2.4.5 <i>Variabilitet og variasjon</i>	24
3 ERFARINGER FRA LÆRETIDA MED SALVE AUSTENÅ OG ARBEIDET MED GKN5	27
3.1 REFLEKSJON I PRAKSIS	27
3.1.1 <i>Læringsprosessen</i>	30
3.2 FORMANALYSE VÅRNAUA	31
3.2.1 <i>Analyse av transkripsjoner</i>	33

3.2.2	<i>Oppsummering</i>	43
4	TEKNIKKER FOR Å SPILLE SLÅTTEMUSIKK I BAND	46
4.1	LÆRING	46
4.1.1	<i>Å lære slåtten til musikere som ikke kan stilen fra før</i>	46
4.1.2	<i>Lære seg slåtten i en gruppe som har spilt hardingfeleslåtter tidligere</i>	47
4.2	ØVE PÅ FRI FORM I SAMSPILL	48
4.3	ARRANGERINGSPROSESSEN	48
4.3.1	<i>Grunnlaget for arrangementene</i>	48
4.3.2	<i>Lage stemmer i forkant av øvelse</i>	49
4.3.3	<i>Lage stemmer på øvelse</i>	50
4.3.4	<i>Å lage en helhet i arrangementene</i>	50
4.4	ULIKE ARRANGERINGSPRINSIPPER	52
4.4.1	<i>Grovt og grant/bordun/ «fylle i»</i>	52
4.4.2	<i>Ostinat</i>	53
4.5	FREMFØRINGEN – GI TEGN TIL Å GÅ VIDERE OG ULIKE ROLLER	54
4.6	KOMPET	56
4.6.1	<i>Komp uten akkorder</i>	56
4.6.2	<i>Komp med toner</i>	57
4.7	STEMMESPILLERE	57
4.8	HVORDAN LEGGE TIL RETTE FOR AT KOMPET/STEMMESPILLERENE LEDER FORMEN	58
5	ARRANGEMENTSANALYSE AV VÅRNAUA MED GKN5	60
5.1.1	<i>Første gjennomspilling</i>	60
5.1.2	<i>Andre gjennomspilling</i>	60
5.2	OUTRO	61
5.3	BESKRIVELSE AV TEGN I SLÅTTEN TINNDØLEN	62
6	OPPSUMMERING	64
6.1	EGEN FORMVARIASJON	65
6.2	VIDERE FORSKNING	66

7	AVSLUTTENDE ORD.....	67
7.1	REFERANSER.....	69
	VEDLEGG	71

Forord

Jeg har spilt hardingfeleslåtter i samspill i flere sammenhenger de siste årene. Noe av det jeg har jobbet med har vært å finne måter å ivareta variasjonsfriheten i slåttemusikken i samspill. I den prosessen har jeg reflektert og støtt på utfordringer som jeg har hatt lyst til å forske videre på. Derfor tenkte jeg at jeg ville skrive en masteroppgave og Rauland var et godt sted å gjøre dette på. Takk til Mats Johansson for godt opplegg på mastersamlingene! Jeg vil også takke alle de gode lærerne for interessante diskusjoner og veldig givende tilbakemeldinger på mastersamlingene. Det har vært luksus å få innspill fra så mange lærere. Jeg vil også takke mine medstudenter for spennende samtaler som har bidratt til refleksjon rundt mitt eget prosjekt. Ekstra stor takk fortjener veilederen min Per Åsmund Omholt som har kommet med tilbakemeldinger, veiledning og oppmuntrende ord - ofte på kort varsel. Jeg vil også takke pappa, Tellef Kvifte som har mye kunnskap om musikken og tematikken jeg skriver om og som har bidratt med oppmuntring og innspill til avhandlingen. Takk til Salve Austenå for all musikk og gode samtaler da du var i live. Kunnskapen og musikken jeg fikk av deg bærer jeg med meg og bruker hver dag! Jeg vil også takke bandet mitt GKN5; Anna Malmstrøm, Jens Linell, Anna Freiman og Thomas Eriksson for at dere har hatt lyst til å lære dere hardingfeleslåtter og å utforske måter å arrangere den på.

Takk til hele familien Kvifte Nesheim/Brehmer som har støttet meg i arbeidet på flere måter og tilrettelagt for at jeg har fått tid til å skrive. Ekstra stor takk til svigermor/farmor Bodil som har vært barnehagetante de siste to ukene før innlevering, og til min egen mamma for utallige middager. Takk til Salve (den yngre) for godt humør! Takk til mannen min Per for at du har dratt det største lasset hjemme i innspurten, og for all støtte og oppmuntring underveis! Til slutt, en stor takk til datteren min Olina, uten deg hadde det ikke blitt en master.

1 Innledning

1.1 Formålet med oppgaven

Dette er hovedsakelig et praktisk prosjekt, med et praktisk formål, som leder fram til metoder for arrangering av slåttemusikk og til bedre ferdigheter for meg selv som «varierende utøver». I prosessen har jeg hatt stor nytte av flere teoretiske perspektiver, og de viktigste av disse blir nøyere omtalt underveis i avhandlingen.

Utgangspunktet for denne avhandlingen var at jeg ville utforske måter å ivareta variabilitet i form i slåttemusikken, i samspill med andre. Underveis innså jeg at dette også handlet om min egen evne til å variere form, ved at jeg måtte beskrive og sette ord på formvariasjon på flere måter enn jeg hadde gjort tidligere når jeg bare spilte solo.

1.2 Bakgrunn

Jeg har spilt hardingfele fra jeg var liten, og i de første årene jeg spilte, var samspill en naturlig del av det å spille for meg. Jeg spilte mye med pappa hjemme, i Bærum spelemannslag spilte jeg med de andre i juniorgruppa, og da jeg lærte slåtter av Salve Austenå spilte vi alltid sammen. Salve Austenå (1927-2019) kom fra Tovdal og var tradisjonsbærer av slåttemusikken derfra. Etter hvert som jeg ble flinkere til å spille, både øvde og spilte jeg mer alene og begynte å dyrke det tradisjonelle solospillet. I noen år var det å spille solo det jeg gjorde mest og jeg syntes det var utrolig gøy. Som sekstenåring dro jeg til Shetland på felekurs og der var det jam hver kveld. Jeg syntes det var spennende å se hvordan det var åpent for spontane variasjoner i samspillet. Musikerne fulgte hverandre i dynamikk og tempo og det var noe jeg hadde sett før, men ikke helt opplevd på kroppen på samme måte. På jammen fikk jeg oppleve gleden av samspill igjen fullt ut og fikk lyst til å fortsette å spille sammen med andre.

Jeg starta band med broren min og noen venner der vi spilte både hardingfeleslåtter og shetlandslåter, og tok enhver sjanse jeg fikk til å spille med andre. Året etterpå meldte jeg meg på verdensmusikkleiren Ethno i Sverige og fikk oppleve samspill med 100 ungdommer fra hele verden. Der var det dessuten flere som ikke kunne engelsk, så vi kunne ikke snakke sammen, men vi kunne likevel kommunisere med musikken. Etter Ethno begynte på folkehøgskole i Skurup i Skåne. Der spilte jeg nordisk og keltisk folkemusikk sammen med

andre i et år før jeg begynte på musikkhøgskolen i Gøteborg og fortsatte med å spille med andre.

Noe jeg opplevde i alle disse sammenhengene var det at det var vanskelig å spille hardingfeleslåttene med de andre. På Ethno skulle jeg lære ut en gangar med den typiske strukturen med korte, gjentatte og varierte motiver til alle de hundre deltakerne samtidig og jeg innså at jeg spilte den forskjellig fra gang til gang. Det var ikke helt lett for alle å følge med i svingene i og med at jeg spilte forskjellig form, og kaoset var et faktum. Jeg skjønnte at jeg måtte sette en fast form og endte opp med å stå og telle antall motiver, mens vi spilte. Selv om det krevde en del konsentrasjon fra min side, så var gleden enorm over å høre 100 ungdommer fra hele verden spille en gangar jeg hadde lært av spelemannen Salve Austenå. Før jeg dro på Ethno kunne jeg telle på én hånd hvor mange andre som kunne den, og plutselig var den ute i verden. Det var stort!

Da jeg gikk på musikkhøgskolen i Gøteborg, spilte vi mye svensk folkemusikk i band og mange asymmetriske polskaer. Dette er låter i tretakt der taktslagene har ulik lengde. Det gikk veldig bra, men med en gang jeg skulle lære ut en gangar, så fungerte det ikke, noe jeg syntes var litt overaskende. Jeg skjønnte heller ikke helt hvorfor vi ikke fikk det til å fungere, for i min opplevelse var jo ikke takta noe vanskelig. Jeg opplevde at jeg ikke hadde begrepsapparatet til å forklare hvordan jeg ville ha det, og heller ikke begrepene for å sette ord på hva det var jeg ikke syntes fungerte.

Jeg hadde ofte en sterk følelse av at medmusikantene mine ikke opplevde musikken på samme måte som meg. For eksempel så opplevde jeg at de oppfattet rytmen forskjellig og at de trampet på andre steder enn det jeg gjorde. Da la de også tyngde på andre slag enn jeg gjorde og dette forandret melodien. Jeg opplevde at vi både hørte og forsto musikken veldig forskjellig fordi vi hadde så ulike referanserammer. I løpet av årene på videregående, folkehøgskole og musikkhøgskole spilte jeg også med musikere med bakgrunn i andre sjangre enn folkemusikk, hovedsakelig sjangrene klassisk, jazz og rock. Noe jeg opplevde i disse sammenhengene var at musikerne fra de andre sjangrene ofte tok over styringen i arrangementen, og at musikken blir veldig preget av dette. Jeg satt ofte stille når det ble snakket om arrangement og spilte når jeg ble bedt om det. Jeg opplever at denne dynamikken oppsto hovedsakelig av to grunner: slåttemusikken var fremmed for musikerne jeg spilte med,

jeg manglet teknikker for hvordan vi skulle gå frem i arrangementen og hadde heller ikke et begrepsapparat til å formidle hvordan jeg ville ha det.

Hele samspillsituasjonen var etter hvert ganske frustrerende fordi det «føltes feil» og jeg klarte ikke å beskrive hvorfor. Jeg hadde et sterkt ønske om å få bidra med min egen tradisjon, og jeg opplevde også at de jeg spilte med hadde en sterk interesse av slåttemusikken. Jeg hadde spilt andre tradisjoner mye i samspill med andre, og kjente etter hvert veldig på at jeg savnet å spille musikken jeg vokste opp med. Hardingfeleslåttene var musikken jeg likte aller best å spille, men hvorfor var det så vanskelig å spille den sammen med andre? Jeg syntes også at det var litt kjedelig å bare spille alene etter å ha spilt så mye med andre og fikk et stort ønske om å slå sammen de to tingene med musikk jeg likte best; slåttemusikk og samspill.

Da jeg og Salve Austenå spilte sammen, spilte vi stort sett slåtter som besto av korte motiver som ble utviklet, og formen var varierende. Salve spilte aldri med fast form, den varierte fra gjennomspilling til gjennomspilling og vi måtte spille slåtten noen ganger før jeg hadde fått med meg nok variasjoner til at vi kunne spille godt sammen. Variasjonene kunne være at han spilte noen motiver et antall ganger i en gjennomspilling og et annet antall ganger i neste, eller at han hadde ulik rekkefølge på dem. Han kunne også plutselig spille et motiv jeg aldri hadde hørt før, selv om vi hadde spilt slåtten sammen mange ganger før.

I spelemannslaget hadde vi fast form på slåttene og i alle band jeg hadde spilt med hadde vi også det. Til bandene jeg spilte i tok jeg med noen slåtter jeg hadde spilt mye solo og tenkte at jeg måtte sette en fast form så vi kunne spille de sammen. Jeg opplevde det samme som jeg gjorde da jeg spilte gangaren på Ethno Sverige – at mye fokus gikk til å spille «rett» form. Dette førte til at jeg ble veldig nervøs før vi skulle spille slåttene på konserter, for jeg var så utrolig redd for å spille et motiv for mange eller for få ganger og at det skulle lede til at alt falt sammen. Det problemet har jeg aldri hatt når jeg har spilt solo. Tvert imot – en viktig del av det å spille slåttene når jeg spiller solo er å variere formen.

På musikkhøgskolen spilte jeg med improvisasjonsmusikere og ble introdusert til friimprovisasjon. Jeg opplevde at dette var en sammenheng der jeg kunne spille hardingfeleslåttene på samme måte som da jeg spilte solo, for da besto kompet mer av

lydlandskaper som var mer enn egen enhet og jeg kunne spille slåttene litt uavhengig av hva de andre spilte.

I og med at jeg og Salve hadde spilt slåttene uten fast form sammen, tenkte jeg at det måtte være mulig å spille hardingfeleslåttene med band uten fast form også. I arrangementene vi hadde i bandene på andre type låter, hadde vi gjerne noen deler som ikke var fastsatt i lengden og der en av oss i bandet ga tegn til når vi skulle videre til neste del. Det måtte vel være mulig å gjøre noe liknende med hardingfeleslåttene? Jeg ville også finne ut av om det gikk å ha en annen tilnærming enn slik vi spilte i friimprovisasjons-sammenhenger. Var det mulig å spille slåttene med et komp som hang sammen med dem?

Da jeg og Salve spilte sammen ga han oftest ikke tegn til når han byttet motiv og vi hadde heller ikke alltid avklart hvilke motiver som kom når, likevel klarte vi å spille sammen. Det var nettopp denne måten å spille på jeg ville ta med meg videre i samspill med andre.

1.3 Problemstilling

I denne avhandlingen skal jeg utforske arrangeringsmetoder for slåttemusikk, med hovedfokus på å ivareta variasjonsfrihet i form i samspill med andre. Jeg skriver også litt mer generelt om arrangering av hardingfeleslåtter og belyser elementer som rytme og tonalitet i tillegg, da dette er sentrale stiltrekk som kan påvirke valg av arrangeringsprinsipper.

Proessen jeg beskriver vil gå fra innlæring av en ny slått, til et ferdig resultat som kan spilles på konsert. Denne prosessen blir naturligvis farget av hvor godt musikerne jeg spiller med kjenner slåttemusikk fra før. Hvilke musikalske parametere er viktig å legge vekt på i innlæringen av slåtter for å kunne spille sammen med tradisjonell formvariasjon?

Kjennskap til i formstrukturen på slåttene, og andre variasjonsmåter, for eksempel ornament, strøkfigurer, tonalitet og dobbeltgrep er en forutsetning for senere å kunne spille slåttene med variabel form: enten det er i solospill eller i samspill. Det er en utfordring å lære ut en formstruktur som er variabel og der mulige variasjoner ofte er lite eksplisitte og bevisste. Med dette som bakgrunn vil jeg i denne oppgaven finne noen muligheter for hvordan jeg kan ivareta formvariabilitet i slåttemusikk i samspill.

Sentrale spørsmål er:

- Hvilke begreper er nyttige for å kommunisere formoppbygging?

- Hvilke musikalske parametere er viktig å legge vekt på i innlæringen av slåtter for å kunne spille sammen med tradisjonell formvariasjon?
- Hvordan ivareta formvariabilitet i tradisjonell slåttemusikk i samspill?
- Hvilke arrangeringsprinsipper er nyttige for dette?

1.4 Begrepsavklaring

I denne avhandlingen kommer jeg til å bruke noen begreper som krever litt ekstra forklaring. En grundigere gjennomgang av sentrale stiltrekk forklares senere, men jeg ser det nødvendig å avklare noen begreper allerede her.

Jeg har valgt å konsentrere meg om en eldre del av det norske folkemusikk materialet, nemlig sjangrene gangar og springar med småmotivform. Denne musikken blir ofte omtalt som hardingfelemusikk, men fordi musikken også spilles på andre instrumenter velger jeg her å kalle den slåttemusikk.

Strengene på hardingfela kalles kvint, kvart, ters og bass og skal ikke forveksles med intervallene med samme navn. Kvinten er e-strengen, kvarten a-strengen, tersen er d-strengen og bassen er g-strengen.

Av praktiske grunner har jeg valgt å bruke begrepet variabilitet om variasjon i form i denne avhandlingen. Det er heller ikke uvanlig å bruke variabilitet i forbindelse med andre musikalske parametere, se for eksempel Johansson (2017) som sitert på side 24.. For enkelhetens skyld: dersom ikke annet er sagt, vil variabilitet bli brukt om variasjon i form. Begrepet variasjon bruker jeg om variasjon i andre musikalske parametere.

1.5 Kunnskapshull

Tidligere beskrivelser av variabilitet har i liten, om noen, grad behandlet samspill, og mulige problemstillinger i forbindelse med variabilitet i samspill. Her er et utvalg av innfallsvinkler som omhandler variabilitet og variasjon med folkemusikk som utgangspunkt.

Morten Levy (1989) skriver variabilitet, med utgangspunkt i de gorrlause slåttene fra Setesdal. Dette er slåtter som spilles på felestillet gorrlaus (F, D, A, E). Han har analysert 119 varianter av fire gorrlause slåtter og variabilitet i form er en sentral del av avhandlingen. Han setter disse fire gorrlause slåttene i sammenheng og finner at de er variasjoner av det samme

melodiske materialet. Han beskriver hvordan slåttene varierer fra fremføring til fremføring, og at de er bygget opp av gjentakelsesstrukturer uten en tydelig start og slutt. Han kaller disse gjentakelsesstrukturene for «kretsløp» og at de utvikler seg gradvis. Levy illustrerer sammenhengen mellom de mange motivene med en nettverksmodell (Levy, 1989).

Tellef Kvifte sin bok «*On variability in the performance of hardingfele tunes — and paradigms in ethnomusicological research*» (Kvifte, 2007) handler om hvordan spelemannen Salve Austenå varierer slåttene sine når han spiller dem, fra gang til gang. Kvifte tar utgangspunkt i slåtten «Skårsvikjen» og viser hvordan slåtten bygges opp av motiver som varieres og utvikles. Han beskriver hvordan Austenå sjeldent spilte slåtten likt fra fremføring til fremføring, og undersøker måten Austenå varierer formen på som grunnlag for en analysemodell. Kvifte skisserer noen mulige generelle regler for variasjon som blant annet handler om hvor mange ganger hvert motiv spilles, og i denne sammenhengen introduserer han «loven om fortløpende variasjon». Denne loven går ut på at når et motiv er spilt et vist antall ganger i et vek, vil det ikke repeteres igjen i samme vek. Han diskuterer også hierarkier og nettverk som mulige generelle modeller for form (Kvifte, 2007, s. 89).

Per Åsmund Omholt skriver om form og struktur i hardingfeleslåtter både i hovedfagsoppgaven sin «Form og struktur i norsk slåttemusikk – et analysearbeid med utgangspunkt i et materiale fra Krødsherad» (2000) og i doktorgradsavhandlingen «Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk – en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv» (2009). Her bruker han blant annet begrepet «småmotivoppbygging» om hvordan visse deler av slåttemusikken er bygget opp, som en motsetning til «toveksform»

(...)småmotivoppbyggingen med den gradvise progresjonen bygget på repetisjon og variasjon av korte motiv uten regelmessig kadensering(...)

på den ene siden og

regelmessig toveksform med 3-motiv og konsekvent hel og halvslutt (Omholt, 2009, s. 168).

på den andre. Et sentralt trekk av småmotivformen er variabilitet (Omholt, 2009).

Omholt (2012) skriver om variasjon i slåttemusikken med spelemannen Truls Ørpens transkripsjoner av slåtter fra Krødsherad som utgangspunkt. Han sammenlikner transkripsjonene med opptak av Truls Ørpen selv og skriver at Ørpen bruker noter som et verktøy til å skrive ned potensielle variasjoner. Notene samsvarer ikke med hvordan Ørpen

spiller slåttene, men viser et bredt antall variasjoner og notene kan tolkes som forslag på hvordan slåttene kan varieres (Omholt, 2012).

Mats Johansson (2017) beskriver konsepter og praksis av improvisasjon og variasjon i folkemusikk, med utgangspunkt i den irske folkemusikken. Johansson beskriver ikke formvariasjon, men variasjon over melodier i tradisjonen. Den melodiske variasjonen han snakker om er variasjon i strøkfigurer, ornamenter, dobbeltgrep og dynamikk for å nevne noe. Han sammenlikner det med parafrasering som er en improvisasjonsmåte som er brukt i noen jazzformer. (Johansson, 2017)

My analysis focuses on instances of variation and improvisation in which there are 'definite melodic affinities' with the tune/theme in question. This type of paraphrasing improvisation, although bearing its own definitional complexities (see later), represents a distinctly different phenomenon from those where such melodic affinities are not a criterion (Kernfeld 1983) (Johansson, 2017, s. 2).

Frøydis Ruud skriver i sin mastergradsavhandling om variabilitet og improvisasjon i Romsdalsspringaren. Hun skriver ut ifra et utøvende perspektiv, der målet er å finne nye måter å variere over et materiale som er låst i en innarbeidet form. Ruud undersøker hvordan det å tilnærme seg en ny måte å variere på også påvirker spillestil og henter inspirasjon fra fransk musikk. (F. B. Ruud, 2018)

Jeg har altså ikke funnet noen artikler som omhandler slåttemusikk i samspill med fokus på variabilitet i form. Jeg ser derfor et kunnskapshull her og håper denne avhandlingen kan være med på å gi noen konkrete verktøy for samspill med hardingfeleslatter. Metodene og arrangeringsteknikkene jeg presenterer vil forhåpentligvis være nyttige for flere enn meg selv i en samspillsprosess og jeg håper også at disse metodene kan bidra til å skape flere felles referanserammer for musikere i en arrangeringsprosess.

1.6 Slåttemusikk i samspill

Slåttemusikk har blitt brukt i samspill på mange forskjellige måter de siste hundre årene. I dette kapitlet presenterer jeg noe av det som har blitt gjort tidligere, for å sette mitt prosjekt inn i en folkemusikkhistorisk sammenheng.

1.6.1 Spelemannslag

På starten av 1900-tallet begynte spelemenn å organisere seg i lag. Da var spelemannslag tenkt som en interesseorganisasjon for folkemusikken i og en måte å bevare slåttematerialet i de ulike områdene. Noen lag drev litt med samspill også, og etter hvert utviklet det seg til at spelemannslag ble en samspillsgruppe mer enn en interesseorganisasjon. I

hardingfelespelemannslagene spilte de unisont, mens i felespelemannslagene

eksperimenterte de med å spille i ulike oktaver, samt enkle stemmer. I

hardingfelespelemannslag er det i dag fortsatt mest utbredt med unisont samspill, men de siste 20 årene er det blitt vanligere med mer stemmespill også i

hardingfelespelemannslagene. Det er ofte vanlig å spille melodien i ulike oktaver, og å ha en følgende stemme som er ters eller sekstbasert eller en kompstemme (Aksdal, Bjørn, 1993, s. 77).

1.6.2 Slåttemusikk i grupper

Slåttemusikk har også vært brukt i andre og mindre grupper enn spelemannslag. En «sjanger» innenfor dette er arrangerte slåtter for mindre felegupper. Hardingfeletrioen er et eksempel på dette og besto opprinnelig av Eivind Groven, Sigbjørn Bernhoft Osa og Alfred Maurstad.

Den ble stiftet i 1932 og arrangementene de spilte var laget av Eivind Groven. Alfred Maurstad kunne ikke noter og spilte slåttene, mens Osa og Groven spilte nedskrevne stemmer. Her er det naturlig å tenke at de hadde fast form på slåttene de spilte, og kanskje var det hovedsakelig slåtter som i utgangspunktet hadde fast form. (Aksdal, Bjørn, 1993, s. 79) Andre slike trioer er Gamalt Nymalt (*Gamaltnymalt*, 2005) og Hytta/Flottorp/Færden (Flottorp et al., 2021) for å nevne noen nyere eksempler.

En annen tilnæringsmåte til hardingfeleslåtter i samspill er folkrocken. Et tidlig eksempel vi har på dette i Norge, var da Sigbjørn Bernhoft Osa spilte i sammen med rockegruppa Saft på festivalen Ragnarrock i Holmenkollen i 1973. Konseptet der var at Osa spilte hardingfeleslåttene og Saft spilte et rocka komp til (Thue, 2014).

Annbjørg Lien har brukt slåttemusikken i samspill i mange produksjoner. Siden 1980-tallet har hun samarbeidet med musikere fra andre sjangere og spilt hardingfeleslåtter i band på mange måter, slik som på de to første albumene hennes *Kjellstadslåttar* (Lien, 1988) og *Annbjørg*

(Lien, 1989). Begge disse består av bygdedansslåtter og gammaldansslåtter. På *Kjellstadslåttar* spiller hun noen slåtter solo, og noen med trekkspill, eller bass, gitar og trekkspill. På albumet *Annbjørg* som kom i 1989 spiller de både bygdedansslåtter og gammaldansslåtter arrangert for band. Besetningen er hardingfele, trommer, synther bass, fløyter, elgitar, saksofon, kontrafagott og cello.

Valkyrien begynte som en hardingfeletrio som spilte hardingfeleslåtter sammen. Etter hvert tilkom det bass og trommer i bandet. I dag består bandet av Tuva Syvertsen, Erik Sollid, Martin Langlie og Magnus Larsen. Musikken deres har utviklet seg til å bli mest basert på sanger, men de bruker slåttematerialet i musikken de produserer på forskjellige måter. En måte de gjør det på er å ta motiver fra slåttene som utgangspunkt for en sangmelodi, eller et mellomspill som er en slått. De spiller fortsatt også rene hardingfeleslåtter arrangert for hele bandet. Utviklingen kan sees i de ulike utgivelsene «*Valkyrien Allstars*» (Valkyrien Allstars, 2007) og *Slutte og byne* (Valkyrien, 2020).

2 Fremgangsmåte og teoretiske perspektiver

2.1 Materiale og metode

Materialet mitt bygger på mitt samvær med Salve Austenå gjennom mange år, og arbeidet mitt med øvelser, arrangering og konserter med bandet GKN5. Dette materialet er først og fremst dokumentert på innspillinger, både offentlige og private. Metoden min er først og fremst deltakende observasjon både i opplæringen jeg fikk fra Austenå og i arbeidet mitt med GKN5. Selvobservasjon og refleksjon over egen praksis har også vært en viktig del av metoden min. Jeg har funnet Donald Schön sine teorier fra boken «The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action» (1994) nyttige for å systematisere og detaljere tankene jeg har gjort meg underveis.

2.2 Kunnskapsteoretisk grunnlag: om Donald Schön

Donald Schön (1994) skriver om hvordan utøvere av ulike profesjoner ikke alltid klarer å forklare hvordan de gjør det de gjør, og at kunnskapen ligger mer i selve handlingen enn i forklaringen av den. Han kaller dette for taus kunnskap og «knowing - in – action» altså kunnskap i handling.

When we go about the spontaneous, intuitive performance of the actions of everyday life, we show ourselves to be knowledgeable in a special way. Often we cannot say what it is that we know. When we try to describe it we find ourselves at a loss, or we produce descriptions that are obviously inappropriate. Our knowing is ordinarily tacit, implicit in our patterns of action and in our feel for the stuff with which we are dealing. It seems right to say that our knowing is in our action (Schön, 1994, s. 49).

Dette er som han sier også overførbart på handlinger vi gjør i hverdagen som ikke er knyttet til ulike profesjoner. Schön sier også at refleksjon ofte skjer i handling, og at dersom det oppstår noe uventet i handlingen, vil det gjøre at utøveren reflekterer over kunnskapen som er implisitt i handlingen. Dette gjør utøveren enten for å løse et problem som har oppstått, eller for å kunne rekonstruere tidligere erfaringer som gjorde at utførelsen av handlingen ble lettere. Schön bruker jazzmusikere og improvisasjon som eksempel på dette og sier at dersom en fremføring ikke inneholder overaskende elementer, tenderer de til å ikke tenke over hva som ble gjort. Derimot, dersom det oppstår overraskelser, enten gode eller dårlige tenderer de til å reflektere over hva som skjedde.

Han beskriver refleksjonen i denne sammenhengen som ordløs og at refleksjonen rundt hva de bidrar med til musikken som skapes kollektivt handler mer om en «følelse for musikken» som kan være vanskelig å sette ord på. Refleksjonen over (eller i) handlingen kan være over implisitte teorier eller strategier som er implisitte i handlingsmønsteret, eller de tause normene og vurderingene som ligger til grunn for handlingen. Refleksjonen kan også handle om hva det er som påvirker valgene utøveren tar for å løse et problem.

Donald Schön skriver videre om felles mønstre for refleksjon i praksis i ulike profesjoner, noe han kaller for konstanter.

the media, languages, and repertoires that practitioners use to describe reality and conduct experiments
the appreciative systems they bring to problem setting, to the evaluation of inquiry, and to reflective conversation
the overarching theories by which they make sense of phenomena
the role frames within which they set their tasks and through which they bound their institutional settings(Schön, 1994, s. 270).

Jeg har hatt nytte av å bruke noen av disse mønstrene for å beskrive empirien min. Media, språk og repertoar bruker utøvere til å beskrive og prøve forskjellige muligheter, eller eksperimenter som Schön velger å kalle det. Ulike profesjoner har ulike media, en arkitekt kan ha tegnebrett eller et tegneprogram som et media. Viktige media for en musiker kan være et instrument eller et innspillingsprogram. Musikere har forskjellige media, ulike instrumenter som gjør utgangspunktet for utøvingen forskjellig. Schön beskriver også at bruken av media ikke alltid kan separeres fra språk og repertoar, og at de sammen utgjør grunnlaget for det utøvingen og refleksjonen rundt den. I mitt tilfelle vil jeg bruke et musikalsk språk med hardingfela mi. Dette er også en del av repertoaret mitt, og det er vanskelig å sette en tydelig grense på hva som er repertoar og hva som er språk.

En annen konstant som Schön kaller «appreciative systems» handler om hvordan utøvere bedømmer de de gjør. For eksempel - hvordan en arkitekt bedømmer sine valg, bygger på andre kriterier enn en musiker sine, men alle er avhengig av å kunne bedømme det de gjør.

Schön beskriver også at rollen du har bestemmer hva du ser som problem i ulike settinger(Schön, 1994). For min del som musiker kan det konkret handle om at jeg har ulike roller i ulike musikalske sammenhenger, og derfor fokuserer på ulike ting ut ifra hvilken rolle jeg har. Roller jeg kan ha er for eksempel bandleder, musiker eller komponist. Som bandleder vil jeg kanskje ha et helhetsperspektiv. Da ser jeg på alt fra helheten i et arrangement, til mer

sosiale aspekter, som at musikerne i bandet er komfortable. Som musiker vil jeg kanskje fokusere på å spille så bra som mulig og som komponist vil jeg for eksempel fokusere på å skape en melodi som formidler en følelse på best mulig måte.

2.3 Implisitt og eksplisitt læring

Schön (1994) beskriver som nevnt taus kunnskap og hvordan den i noen situasjoner blir gjort eksplisitt. Taus kunnskap trenger ikke nødvendigvis å bli gjort eksplisitt for å læres, slik Johansson (2022) argumenterer for:

Explicit elements of learning may include overt features of repertoire (tunes, phrases, melodic-rhythmic formulas), style (a particular sound or groove achieved through appropriate means of melodic/rhythmic/dynamic/ornamental articulation) and technique (posture, bow hold etc.). Implicit elements include non-verbalised and/or pre-reflective dimensions of knowledge that are transmitted together with the explicit elements. Notably, what is explicit in one context might be implicit in another. For instance, musicians with little experience in traditional music often ask for explicit instructions on how to play correctly according to the style in question, or in a 'trad way' more generally. Typical responses include: 'don't stop the bow between up- and down-strokes' and 'get rid of the vibrato.' To a traditional fiddler steeped in the particular style in question, these and other aspects of style may be completely intrinsic to the performance of the associated repertoire and the basic what-to-dos and what-not-to-dos would rarely, if ever, be explicitly addressed (Johansson, 2022, s. 2).

Begrepsparet eksplisitt og implisitt læring har vært nyttig å reflektere over når jeg har beskrevet arbeidet med GKN5 og erfaringene mine med Salve Austenå.

2.4 Musikkteoretisk grunnlag

I dette kapittelet går jeg nærmere inn på de noen av de ulike byggesteinene i eldre slåttemusikk, som Schön ville kalt språket, eller repertoaret. De byggesteinene jeg velger å fokusere på her har betydning for den friheten jeg etterstreber i samspill med andre.

Jan Petter Blom beskriver her sentrale trekk ved det eldre sjiktet av slåttemusikken kortfattet. Særlig gjelder denne beskrivelsen slåtter av typen gangar og halling:

In contrast to the common binary form of four-bar phrases, the architectural form of the fiddle tunes is frequently based on the sequencing of different repeated and transformed two-bar motifs, the tonality of which is 'modal' or non-harmonic in character. Furthermore the tunes also display characteristic and predictable cycles of bowing (Blom, 2006, s. 81).

2.4.1 Tonalitet

I «Store norske leksikon» defineres tonalitet slik:

Tonalitet handler om at toner og akkorder i musikken er ordnet slik at vi kan oppleve stabilitet, spenning, retning og hvile i musikken. Tonalitet er med andre ord en måte å ordne toner og akkorder på som gir en opplevelse av at musikken peker mot et stabilt punkt (E. Ruud & Bjerkestrand, 2023).

Denne definisjonen ser ut til å ta utgangspunkt i kunstmusikk, men det er mye musikk der det ikke nødvendigvis er viktig at musikken peker mot et stabilt punkt. I min opplevelse handler tonalitet i slåttemusikken om andre parametere enn at musikken peker mot et stabilt punkt. Det kan blant handle om klanglige aspekter som kommer til uttrykk i ord som «rent» eller «surt», og jeg opplever heller ikke at slåttemusikken nødvendigvis har så mye retning mot et tonalt sentrum. Dermed er det ikke sagt at jeg ikke opplever at tonene har relasjon til for eksempel en bordun, som også kan ha funksjon som tonalt sentrum.

Tonalitet kan handle om hvordan toner er plassert mer presist tonehøydemessig, for eksempel om tredje trinn i er en ren durters, halvhøy eller nøytral. Et annet aspekt ved tonalitätsstudier handler om hvilke toner som settes sammen til en skala, og hvordan forholdet mellom dem er (Kvifte, 2000).

2.4.2 Modalt/harmonisk

Et vanlig skille som er viktig med tanke på arrangering er mellom modal og harmonisk tonalitet. Om dette handler om egenskaper i musikken selv, eller om hvordan vi oppfatter den, går ikke alltid klart frem i beskrivelser av begrepene. Et eksempel på dette er Sven Ahlbäck sin beskrivelse av begrepsparet:

Modal tonalitet:

Tonföljden i melodin blir meningsfull genom de enskilda tonernas olika relation til en (eller flera referenston(er)). Den för melodiörelsen centrala referenstonen kallas tonalt centrum eller grundton (Ahlbäck, 1995, s. 10).

Harmonisk tonalitet:

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

Som Blom beskriver i sitatet over kan mye av den eldre slåttemusikken oppfattes som modal. Per Åsmund Omholt (2008) hevder at det i modal tonalitet ofte forekommer intonasjoner som avviker fra de diatoniske trinnene i en konvensjonell skala. Dette gjelder også

slåttemusikken, der intonasjonen i tillegg kan variere betydelig. Intonasjon varieres ofte ut ifra fingersetting og hvor på fela fingrene settes ned (Omholt 2021).

Som Omholt (2008) skriver kan slåttemusikken også oppfattes harmonisk, og hvorvidt den oppleves som harmonisk eller modal, kan påvirke hvordan den spilles. Her bruker han et eksempel på at en melodi som er skrevet i en harmonisk musikepoke blir plukket opp og spilt av en spelemann som ikke har forhold til harmonisk musikk og er «modalt tenkende». Omholt argumenterer for at denne melodien da umiddelbart vil kunne høres modal ut, fordi spelemannen tar i bruk intervaller som avviker fra den diatoniske skalaen og medklingende strenger som ikke hører hjemme i funksjonsharmonikken. På samme måte snur han på det, og bruker eksemplet om at en moderne spelemann plukker opp en melodi fra en noteskrift fra en «før-harmonisk epoke», og at den da vil kunne høres mer «harmonisk tenkt» ut (Omholt, 2008).

I en arrangeringsprosess kan jeg velge om jeg behandler slåttene som harmoniske eller modale. Hvordan jeg velger å se på det melodiske materialet gir ulike arrangementsmessige muligheter. Et modalt perspektiv vil for meg bety at jeg ofte velger å arrangere med vekt på bordunstemmer. Dersom jeg likevel setter akkorder på musikken, utelater jeg for eksempel ofte tersen i akkorden og skriver stemmene slik at de består av grunntone og kvint i akkorden. Tersen er intervall jeg ofte opplever at kolliderer med intervaller som avviker fra en vanlig diatonisk skala, og jeg opplever at det ofte er hensiktsmessig å utelate tersen, for å skape rom for å variere intonasjon.

2.4.3 Rytmik (gangar/springar/strøkfigurer)

Som sagt tidligere fokuserer jeg i denne avhandlingen på bygdedansslåtter, som er regnet som de eldste slåtteformene vi har. De to hovedtypene er gangar og springar, der gangar er i 3/8-dels takt eller 2/8-dels takt og springarslåttene er i ulike varianter av 3/4-dels takt. Springarene er i noen områder jevne i takta, for eksempel på Vestlandet, mens de er asymmetriske i andre områder, for eksempel i Telemark, Valdres og deler av flatfeleområdet. Asymmetrisk takt betyr at de tre slagene i takta har forskjellig lengde, samtidig som at antall underdelinger per slag er det samme (Aksdal, Bjørn, 1993, s. 131–145).

Strøkfigurer, eller fraseringsmønstre med buen, har en sentral rytmisk funksjon i denne stilen, da strøkskiftene er markerte. Kvifte (1987) definerer strøkfigurer slik:

En strøkfigur er en rekkefølge av enkeltstrøk, uten noen nærmere krav. Alle sammenhenger av enkeltstrøk som vi oppfatter som en enhet av et eller annet slag, kan kalles en strøkfigur (Kvifte, 1987, s. 21).

Strøkfigurer som gjentas omtaler Kvifte som strøksykluser. En syklus består da av minst to enkeltstrøk, og alltid av et like antall enkeltstrøk. Det er også slik at hver slåttetype har noen strøksykluser som går igjen, som er med på å definere særpreget i disse. De ulike strøksykluserne er ofte variasjoner på én grunnfigur og disse kan kalles for syklusfamilier. I 3/8 gangare går de fleste strøksykluserne ut ifra denne strøksyklusen:



*Figur 1
Strøksyklus i 3/8 gangar*

I 2/8 gangare er det en annen grunnsyklus som dominerer:



*Figur 2
Strøksyklus i 2/8 gangar*

Strøksykluserne henger sammen med formen i musikken, og motiver er nesten alltid like lange som en strøksyklus. Dersom strøksykluserne er kortere enn et motiv, vil strøksyklusen repeteres, slik at den fyller ut motivet. Dersom de ikke består av likt antall enkeltstrøk, er det i forbindelse med en overgang til et annet motiv eller en annen strøkfigur.

De ulike strøksykluserne og strøkfigurene er en vanlig variasjonsmåte i slåttemusikken, et motiv kan varieres ved å bytte strøksyklus (Kvifte, 1987).

I og med at strøkfigurer henger nøye sammen med motivstruktur, opplever jeg at strøksyklusen henger sammen med periodefølelsen i slåttemusikken. Oppmerksomhet på strøkfigurene kan bidra til sikkerhet i periodefølelsen, og de er derfor også viktige å være bevisst på i en arrangeringsprosess.

2.4.4 Form

Musikken jeg fokuserer på i denne oppgaven er altså slåttemusikk med småmotivform, eller småmotivoppbygging. Slåtter med småmotivform er oppbygget av flere motiver som varieres på forskjellige måter (Omholt, 2009, s. 147). Slåttene kan deles inn i vek som igjen består av

motiver som varieres og ofte utvikles videre til neste motiv. Når et vek starter og slutter kan oppfattes ulikt fra utøver til utøver, fordi motivene er sykluser der det kan være forskjellig oppfatning om hvor startpunktet i sirkelen er. Motivet kan også inneholde materiale fra foregående syklus og det kan da være ekstra vanskelig å ha en felles oppfatning om hva startpunktet i syklusen er. I noen slåtter er det også vanlig å ikke ha en fast rekkefølge på motivene. Antall ganger hvert motiv spilles er også varierende fra gjennomspilling til gjennomspilling og alle variasjoner av motivene er heller ikke alltid med i alle gjennomspillinger. Tvert imot er det ofte vanlig å variere hvilke variasjoner som spilles fra gjennomspilling til gjennomspilling. En annen formmessig variasjon som er brukt er å ikke spille alle motivene som kan forekomme i et vek i alle gjennomspillinger.

2.4.5 Variabilitet og variasjon

Som beskrevet i avsnittet over, er slåttemusikken ofte basert på variasjoner av motiver, der blant annet antall ganger motivene spilles og rekkefølgen på dem kan varieres. I tillegg til variabilitet i form, forekommer også andre melodiske variasjoner i slåttemusikken, slik Johansson beskriver i det følgende sitatet. I sitatet beskriver han variasjonsmåter innenfor irsk folkemusikk, men samme måte å variere på er overførbart til slåttemusikken. Verdt å merke seg her er at Johansson bruker begrepet variabilitet i en videre betydning enn slik jeg har avgrenset det til i avhandlingen, i og med at han ikke omtaler formvariasjon:

a tune is never finalised, and is continuously reshaped through ever-new interpretations. The small-scale variations that drive this process may be pre-planned and/or improvised during performance and typically include minor melodic and rhythmic transformations, the patterning of bowing figures, rhythmic and dynamic phrasing, and a variety of ornaments and double stops. In terms of such observable and comparable features, variability in tune-playing covers three different levels: different performers generally interpret a certain tune differently; the same performer often plays it differently from occasion to occasion; and there may be considerable variation within the same performance. Much of what gives a performance its distinctive signature is not necessarily discernible as compositional details of the type that would appear in a score (melodic differences, etc.) (Johansson, 2017, s. 2–3).

En vanlig praksis i slåttemusikken er å lage egne nye variasjoner på de melodiske motivene, og på den måten bygge ut slåttene. Som Johansson beskriver blir slåttene utformet på forskjellige måter fra fremføring til fremføring, og variasjonene kan være planlagte og/eller improviserte i fremføringen. Johansson beskriver noe tilsvarende i artikkelen «Den skapende

folkemusikeren: en dialog om begrepet autorskap i norsk og svensk folkemusikk» (2012) der skillet mellom det å komponere og å utøve stil problematiseres:

Personligen vill jag gå så långt som att hävda att det att komponera (vilket väl ofta innebär att «spela sig fram till») telespringar är det samma som att utöva stilen telespringar (Berge & Johansson, 2012, s. 142).

Hvilke variasjoner som er planlagt på forhånd og hvilke variasjoner som skjer i øyeblikket fremgår ikke av fremføringen i seg selv. Som tilhører er det vanskelig å avgjøre hva som er improvisasjon eller ikke, og om improvisasjon er et treffende begrep i denne sammenhengen kan diskuteres.

En tilhører kan oppfatte variasjon eller variabilitet, der utøveren selv mener at den bare spiller slåtten. Bruno Nettl (1974) beskriver dette fenomenet i møte med en persisk musiker:

An example of this attitude can be found in the first reaction of a Persian musician who was asked to comment on the fact that two of his performances of the same dastgah were rather different: he denied that there was a difference. When confronted with the concrete evidence of the recordings, he admitted the existence of the differences, but not their significance, and implied that the essence of what he performed in a dastgah is always the same (Nettl, 1974, s. 8).

Med dette som bakgrunn sier Nettl også at definisjonen på hva som er en musikalsk enhet derfor er forskjellig i ulike musikalske kulturer. Noe som kan oppfattes som improvisasjon for noen, vil i andre kulturer bli definert som å spille en sang slik den «er»(Nettl, 1974). Kvifte (2013) bruker slåttemusikken som eksempel på det samme:

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

Hvor stor plass variabiliteten har i slåttemusikken kan variere fra utøver til utøver. Kvifte (2007) beskriver at han ser for seg at det finnes noen ulike typer felespillere, der noen er mer improviserende enn andre. Den improviserende felespilleren vil se slåtten som et sett av regler som kan appliseres på et musikalsk råmateriale, som er mer eller mindre unikt for hver slått. Den ikke-improviserende felespilleren vil legge tid på å lage en form som er så lik som mulig i hva som i felespillerens oppfattelse er «rett form», basert på motiver og variasjonsmåter andre spelemenn har brukt i slåtten (Kvifte, 2007).

Jeg opplevde at Salve Austenå i stor grad var en improviserende felespiller, han spilte slåttene forskjellig fra gjennomspilling til gjennomspilling. Det dukket stadig opp nye variasjoner og

alternative måter å utforme slåttene på. Jeg opplever at denne måten å variere på er en veldig grunnleggende del av det å spille disse slåttene.

3 Erfaringer fra læretida med Salve Austenå og arbeidet med GKN5

Slåttene jeg har lært av Salve Austenå og erfaringene mine fra læretiden hos Austenå er en viktig del av empirien min. Jeg lærte ikke bare slåtter av Austenå, jeg gjorde meg også erfaringer om hvordan å lære slåtter selv, og å lære de til andre. Jeg lærte også hvordan han bygget opp slåttene og hvordan de kunne varieres, for å nevne noe.

Empirien i denne avhandlingen bygger også på arbeidet mitt med bandet GKN5, der materialet vi hovedsaklig har jobbet med er slåtter jeg har etter Salve Austenå. Bandet består av meg selv på hardingfele, Thomas Eriksson på gitar, Anna Malmstrøm på klarinett og bassklarinet, nyckelharrespiller Anna Freiman og perkusjonist Jens Linell. Vi begynte å spille sammen i 2016 i forbindelse med bachelorprosjektet mitt på Högskolan för scen och musik i Gøteborg. Prosjektet handlet om å arrangere hardingfeleslåtter for et band der jeg ville ivareta stiltrekk jeg oppfattet som viktige i slåttemusikken. Vi har siden 2016 sluppet to album «Bestastovo» (GKN5, 2017) og «Tri hjarter på ei snor» (GKN5, 2020) og spilt mange konserter. Empirien min bygger på erfaringer jeg har gjort meg i arrangeringsprosessen av slåttene og når vi har spilt konserter.

3.1 Refleksjon i praksis

I dette kapitlet vil jeg bruke begreper fra Donald Schön sin bok «The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action» (1994) for å systematisere noen erfaringer jeg har gjort meg i prosessen med å arrangere slåttemusikk for GKN5. Jeg tar også opp noen erfaringer fra læretiden min hos Austenå.

Jeg har i utgangspunktet et litt ubevisst forhold til hvordan jeg spiller slåtter. Det er noe jeg bare «gjør» uten å tenke så veldig bevisst på hvordan eller hvorfor. I den grad jeg reflekterer mens jeg spiller, handler det mer om å formidle en følelse, eller å kommunisere med en danser eller medmusikant. Jeg har derfor et behov av å konkretisere prosessen når jeg skal spille og arrangere hardingfeleslåtter gjennom å få noen begreper på hva jeg gjør og hvordan jeg gjør det. Donald Schön skriver som nevnt tidligere om felles mønstre for refleksjon i praksis i ulike profesjoner og disse kaller han for konstanter.

Dette har vært nyttig for meg i forhold til å det å skaffe meg et begrepsapparat rundt musikken jeg spiller.

The media, languages, and repertoires that practitioners use to describe reality and conduct experiments (Schön, 1994, s. 270).

Schön skriver at media, språk og repertoar utgjør «the stuff» i utøvingen av en profesjon. I min praksis er «the stuff» musikken jeg spiller, kroppsspråk og sosial kompetanse. Samspill handler ikke bare om musikk som i slåtter, arrangeringsdeler og musikkteori. Det handler like mye om hvordan jeg kommuniserer med medmusikerne mine. Dette gjelder for eksempel hva og hvordan jeg sier ting når vi skal prøve ut noe nytt på en slått på en øvelse. Det handler også om hvordan jeg viser for eksempel dynamikk med kroppen, eller hvordan jeg viser at vi skal videre til neste del. Det er også viktig å plukke opp signaler fra de jeg spiller med på om de er fornøyde eller ikke. Jeg opplever ofte at samspillet blir best av at bandet har det bra og liker det vi holder på med, så mye av kompetansen som bandleder går på det å plukke opp sosiale signaler og å prøve å gjøre medmusikantene mine så gode som mulig. I musikk der ikke alt er bestemt på forhånd er øyekontakt viktig. Er stemningen i gruppa god, er øyekontakt mindre ubehagelig og det er lettere å ha kontakt om spontane variasjoner. Kroppsspråk og sosial kompetanse kan være både media, språk og repertoar.

«The stuff» er også musikalske byggesteiner. Et av mediene mine er instrumentet mitt, altså fela, den bruker jeg til å spille musikken på. I bandet mitt GKN5 har vi musikere ulike instrumenter, og altså ulike media. Dette gjør at jeg må tenke annerledes på elementer av musikken, enn om jeg spiller med hardingfelespillere. For eksempel må klarinettisten puste, noe som innebærer korte pauser i lyden, som påvirker rytmikk og frasering. Da må jeg reflektere over hvor hun skal puste for at det skal fungere i forhold til strøkfigurene og rytmikken i slåttene. Det samme gjelder for gitaren, som har et kort anslag og gitaristen kan derfor ikke spille toner som klinger like sterkt lenge.

Bandet mitt er også et medium, de bruker jeg til å lage arrangementer, og til å få slåttene til å høres ut som jeg vil. Språket kan være slåttene jeg spiller, men også spillestil som triller, strøkfigurer, dobbeltgrep og de ulike motivene jeg har i slåttene. Disse motivene bruker jeg til å bygge opp slåttene og er en måte å kommunisere med medmusikerne mine på. Dette kan også være mediet mitt, fordi jeg bruker slåttene til å kommunisere noe til bandet.

Arrangeringsteknikker jeg bruker går også inn under språk og de kan også si noe om stilen på

musikken. De kan også defineres som en del av repertoaret mitt, jeg har et sett teknikker å velge mellom, som jeg kan plukke fram i en arrangeringsprosess. Jeg kan for eksempel på en del velge å spille en bordun til et vek, og når det repeteres spiller jeg en følgende stemme.

Ornamenter er en musikalsk byggestein som også kan defineres som en del av repertoaret mitt. De er en del av verktøykassa jeg har når jeg spiller slåtter, jeg har noen forskjellige varianter jeg kan velge mellom når jeg spiller. For eksempel kan jeg velge om jeg vil trille med førstefinger på kvarten eller fjerdefinger på kvinten på samme motiv, og variere mellom disse.

“the appreciative systems they bring to problem setting, to the evaluation of inquiry, and to reflective conversation” (Schön, 1994, s. 270)

Dette handler om hvordan jeg bedømmer resultater og hva det er som gjør at jeg kan si om noe er bra eller dårlig. I en samspillsituasjon, for eksempel på øvelse når vi utvikler ny musikk med bandet mitt, prøver vi forskjellige ting. Da vurderer jeg underveis når vi spiller om arrangementet blir slik som jeg vil. Noen musikere vil nok argumentere på bakgrunn av hva som er musikkteoretisk riktig, for eksempel vil kanskje en musiker som er veldig opptatt av satslære bedømme parallelle kvinter i stemmeføringen som «feil».

Jeg bedømmer ofte ut ifra hva jeg synes høres fint ut, og ofte henger det sammen med hvordan jeg hører slåtten i hodet. Bedømmelsessystemene Schön snakker om er ikke nødvendigvis så bevisste eller eksplisitte. Da jeg lærte å spille fele av Salve Austenå sa han ofte at måten jeg spilte på var bra, men han forklarte sjelden hvorfor det var det.

Bedømmelsessystemer ble med andre ord også lært implisitt og hvorfor jeg synes noe er fint eller ikke kan være vanskelig å sette ord på. Det å øve på å sette ord på hvorfor jeg synes noe fungerer og ikke har vært nyttig i prosessen med å arrangere hardingfeleslatter.

Når jeg skal arrangere slåttene har jeg ofte en tydelig forestilling om harmonikken og med det rytmiske i kompet. Harmonikken henger ofte sammen med dobbeltgrepene på fela, og strøkfigurene danner grunnlaget for det rytmiske kompet. Andre jeg spiller med kan ha andre referanserammer enn meg. De vil da kanskje foreslår eller høre andre ting enn jeg gjør. Av og til kan en akkord noen andre foreslår oppfattes som «feil» for meg fordi det ikke samsvarer med det jeg hører i hodet. Det er et poeng å bli bevisst på mine medmusikere sitt språk og repertoar, dette er viktig for å kunne kommunisere godt. Da kan jeg også utnytte ulike arrangementsmessige muligheter fullt ut. Når jeg har hørt andre forslag skjer det ikke så

veldig sjeldent at jeg endrer mening, og synes at de nye forslagene var gode og finere enn det jeg i utgangspunktet så for meg.

Når det gjelder det å la formen være fri i samspill bedømmer jeg på en litt annen måte enn om jeg skal spille med fast form. Da må jeg ta hensyn til at det skal være mulig å være spontan underveis og da blir det viktig å vurdere om de forskjellige stemmene vi spiller legger til rette for dette eller ikke. Kanskje må vi forkaste en akkordrekke som gjør at det føles som at vi må gå videre på et visst tidspunkt fordi det gjør melodispilleren mer bundet i formen. Og kanskje gjør det at stemmespillere og akkordspillere også blir mer bundet fordi de da må være helt sammen på de forskjellige akkordene. I arrangementer med fast form hadde jeg ikke trengt å ha med disse vurderingene, og kunne snarere sett det som virkningsfulle elementer i arrangementet.

3.1.1 Læringsprosessen

Når jeg lærer ut hardingfeleslåtter til andre, er den første delen av læringen eksplisitt. Jeg lærer ut triller, dobbeltgrep, strøkfigurer og motivene nøye. Når jeg skal få det til å svinge og lære de jeg spiller med takta, bruker jeg mye kroppsspråk. Jeg prøver ikke å forklare så mye mer enn å si om det er en gangar eller en springar og litt kort om hvor pulsen er.

Når jeg lærer ut en slått lærer jeg den gjerne ut detaljert, men på hvert vek forklarer jeg også at antall ganger hvert motiv spilles ikke nødvendigvis er fastsatt. Dette viser jeg også gjennom å ikke spille fast form. Ofte gjør jeg det fordi jeg ikke alltid klarer å huske akkurat hvor mange ganger jeg hadde tenkt spille motivet. Andre ganger har jeg ikke tenkt ut et fast antall ganger et motiv skal spilles, fordi jeg vet at jeg uansett ikke kommer til å klare å holde meg til den faste formen. Jeg opplever det som at jeg deler inn lærings situasjonen i to deler, den første er eksplisitt med forklaringer der jeg også viser nøye hva jeg mener. Da kan jeg for eksempel si «vi begynner på et langt oppstrøk» eller «jeg varierer mellom å trille med fjerdefinger på kvarten og førstefinger på tersen».

Den andre delen av læringsprosessen handler mer om å spille og at de jeg lærer ut til får mer «følelsen» av musikken – dette er en mer implisitt læring.

I den delen av læringsprosessen jeg opplever som eksplisitt blir jeg av og til utfordret til å sette ord på ting som for meg er implisitt. Det kan være en måte å stryke på - for eksempel

hadde en musiker jeg spilte med en gang et spørsmål på hvordan jeg tenkte i forhold til fart på buen i forhold til takta. Vedkommende hadde lagt merke til at jeg ofte strøk litt raskere på slutten av et strøk i springar. Dette var noe jeg gjorde ubevisst og ikke i utgangspunktet hadde reflektert over at jeg gjorde. Det var implisitt i utgangspunktet, men jeg ble tvunget til å reflektere over det og prøve å uttale hvorfor jeg gjorde det. Om jeg faktisk klarte å sette godt ord på det er jeg derimot usikker på.

Før jeg hadde spilt mye sammen med andre musikere opplevde jeg at det var veldig viktig å ha alt veldig uttalt og bestemt i samspill. Slåtten skulle spilles for eksempel tre ganger, og alle vekene hadde fast lengde. Stemmene var veldig bestemte og det samme var kompet. Jeg trengte tydelige og uttalte rammer for hva vi skulle gjøre.

Etter hvert som jeg har spilt mer med andre og har samspillet mer i ryggmargen opplever jeg at jeg ikke trenger å ha alt så uttalt lenger. Når det gjelder å spille med fri form, så opplever jeg at dersom ting er veldig bestemt på forhånd, så blir det vanskeligere. Et eksempel på dette er at det er godt å ha mulighet til å variere lengde på motivene, eller ha friheten til å spille ulike melodiske variasjoner slik jeg vil i øyeblikket. Dette henger mer sammen med den måten å spille slåtter på som oppleves naturlig for meg fra solospillet. Da blir fysiske elementer som kroppsspråk og blikk-kontakt viktig for at det skal være mulig å spille sammen. I tillegg gir de andre musikerne meg impulser. Dersom noen spiller veldig svakt dynamisk på en del, vil jeg også følge dem som melodispiller. Kanskje spiller jeg da samme motiv lenge, med noen variasjoner, også bygger vi det opp sammen før det føles naturlig å gå videre til neste del. Dette handler mye om å få en felles «følelse» for musikken som Schön også snakker om. Når denne følelsen for musikken er blitt felles, gjennom mye øving, opplever jeg også at det går an å være fri i formen uten å gi veldig tydelige tegn til medmusikerne mine – og vi kan spille friere.

3.2 Formanalyse Vårnaua

For å illustrere hvordan variabiliteten i slåttemusikken kan framstå og konkretisere hvordan småmotivformene er bygget opp, har jeg laget formanalyser av ulike fremføringer av slåtter, spilt av meg og Salve Austenå. Dette er eksemplifisert her gjennom slåtten Vårnaua. Jeg har skrevet slåtten ned slik som jeg kan spille den i to gjennomspillinger, i tillegg til at jeg har

transkribert et opptak med Salve Austenå fra 1977¹. Hverken jeg eller Austenå spiller slåtten med fast form, og jeg beskriver altså ikke et fast forløp. Analysen bygger på hvordan vi kan spille, eller spiller i én fremføring, og variabiliteten er her illustrert gjennom variasjon fra gjennomspilling til gjennomspilling. Variabiliteten er også illustrert gjennom forskjellene mellom fremføringen til Austenå og min egen fremføring.

For å komme fram til arrangeringsmetoder har det vært viktig å ha et godt begrepsapparat på hvordan formen er bygget opp, slik at jeg kan finne ut av hvilken type stemmer eller komposisjoner som fungerer på de ulike delene. I denne prosessen har jeg reflektert over definisjoner på de ulike delene, for eksempel hva som er et motiv, et vek, en bro eller en overgang. Motiv er i denne sammenhengen en kort melodisk frase, som kan gjentas og utvikles. Mellom ulike motiver kan det være en overgang eller en bro. Jeg skiller mellom overgangsdeler og broer, der bro er et overgangsmotiv som kommer én gang, mens overgangsdeler er et motiv som gjentas, men som ikke er en del av et vek. Begrepet bro har jeg fra spelemannen Knut Heddi:

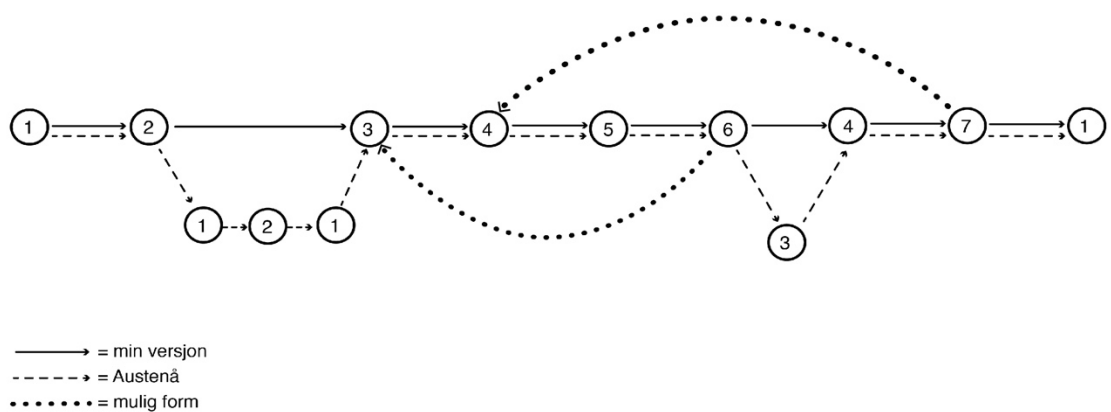
Det er sjella, at ei vensl vare spila barre eigong; og dersom det treffer so er det sovorne som er liksom ein stige hell bru inn i ei ny hovudvensl. Hovudvenslinn maa tvitakast so lengje, til kjensla heve kvilt ut og noete det beste (Heddi, 1901).

Dette er begreper jeg bruker i kommunikasjonen med medmusikantene mine, og de har vært nyttige å ha med seg i arrangeringsprosessen.

Noteskrift egner seg godt til å vise variabilitet i form, og transkripsjonene viser først og fremst dette og ikke andre variasjoner som dynamikk, intonasjon, ornamenter, dobbeltgrep og små rytmiske variasjoner.

For å gi et overblikk før jeg går i gang med en grundigere analyse av formen, har jeg laget en figur som grovt sett viser hvordan jeg og Austenå stikker motivene i slåtten Vårnaua. Figuren bygger på fremføringene jeg presenterer i formanalysen. Figuren viser ikke antall ganger hvert motiv spilles, men mulige veier gjennom slåtten. Jeg har lagt til prikkete linjer som viser noen andre muligheter for variabilitet, disse linjene dekker naturligvis ikke alle andre mulige variasjonsmåter.

¹ Se transkripsjoner i vedlegg 1 og 2.



*Figur 3
Muligheter i formvariasjon*

3.2.1 Analyse av transkripsjoner

Hensikten med grundige analysen som kommer her er å vise mulighetene i detaljene i motivvariasjon, og detaljene i overgangene mellom de ulike delene. For å ivareta variabiliteten i samspillet, er dette detaljer det er viktig å ha oversikt over. Jeg går gjennom de ulike fremføringene separat, fordi det blir vanskelig å følge to variasjonsmuligheter samtidig.

3.2.1.1 Vårnaua slik jeg kan spille den

Når jeg spiller slåttan har jeg ganske fast form på første vek. Jeg spiller det oftest to ganger og med en slutt. Grunnsteinen i dette veket er slik jeg ser det dette motivet:



*Figur 4,
Grunnmotiv 1.vek*

Motivet spilles med ulike rytmiske variasjoner og med ulike avslutninger. Jeg spiller det oftest som vist over første gangen jeg spiller det. Den andre gangen motivet kommer kan jeg spille med en rytmisk variasjon der jeg drar litt i én av tonene, vist her som en punktert 1/8-note og en 1/16-note.



*Figur 5,
Variasjon grunnmotiv 1.vek*

Deretter spiller jeg motivet igjen med en avslutning, som vist under.



*Figur 6,
Avslutning 1. vek*

Disse tre variasjonene på samme motiv, ser jeg på som første veket. Når jeg skal gå videre til neste vek, blir avslutningen slik:



*Figur 7
Alternativ avslutning 1. vek*

I første gjennomspilling spiller jeg første veket to ganger og det ser da ut som dette:



*Figur 8
1. vek*

Når jeg spiller veket to ganger legger jeg inn en variasjon i strøkfigurene som vist over, for at det skal «gå opp», slik at jeg havner på nedstrøk igjen når motivet gjentas. Dersom jeg bare spiller dette veket én gang, spiller jeg slutten slik som vist i linje to i figuren over.

Etter det første veket kommer det jeg definerer som andre veket. Dette består av forskjellige motiver som jeg varierer i antall ganger jeg spiller det. Det første motivet begynner på slutt-tonen på første veket.



Figur 9
1. motiv, 2. vek

Det andre motivet utvikles fra det første motivet, og ser slik ut:



Figur 10
2. motiv, 2. vek

Dette motivet varieres rytmisk, med strøkfigurer som også legger opp til at jeg drar i noen toner. Her varierer jeg også med hvilke strenger jeg lar klinge med, og kan bruke dette som et oppbyggingselement dynamisk.



Figur 11
Variasjoner 2. vek

I første gjennomspilling spiller jeg det første motivet to ganger, før det andre motivet kommer tre ganger, med en rytmisk variasjon andre gangen dette motivet kommer.

Det andre veket slutter med at det første motivet kommer tilbake igjen, før jeg går til et overgangsmotiv, som er det samme motivet som i første veket. Da ser hele andre vek slik ut:



Figur 12
2. vek

I andre gjennomspilling, spiller jeg litt annerledes og da ser det slik ut:



Figur 13
2. vek, 2. gjennomspilling

Når jeg skal over til neste del, spiller jeg en bro, som inneholder noen elementer fra det første motivet i slåtten:



Figur 14
Bro

Deretter går jeg over til noe jeg tenker er en overgangsdel. Det består av et motiv som jeg varierer, der de to første repetisjonene er like, bortsett fra at jeg av og til gjør et løft med buen på slutt-tonen.



Figur 15
Overgangsdel

Den siste gangen jeg spiller det avslutter jeg på tersen og går inn i tredje vek. Denne overgangsdelen gjør jeg likt i begge gjennomspillinger.



Figur 16
Avslutning overgangsdel

Tredje vek sånn jeg ser det består av to motiver. Det første motivet ser slik ut:



Figur 17
1. motiv, 3. vek

Jeg varierer dette med å spille andrefinger på tersen og trille istedenfor å spille åpen ters og så andrefinger på tersen. I første gjennomspilling spiller jeg motivet vanlig to ganger før denne trillevariasjonen kommer, og i andre spiller jeg motivet vanlig én gang før variasjonen kommer. Variasjonen leder inn i det andre motivet i 3. vek.



Figur 18
Motivvariasjon 3. vek

Det andre motivet i tredje vek ser slik ut:



Figur 19
2. motiv, 3. vek

Jeg spiller dette motivet likt to ganger før jeg spiller en variasjon i strøkfigurene to ganger. Denne variasjonen i strøkfigurene inviterer til å dra litt i en tone og dette er illustrert med punktert 16-dels note.



Figur 20
Strøkvariasjon 3. vek

Deretter kommer en liten bro før jeg går over til neste del som jeg ser på som en overgangsdel. Grunnmotivet i overgangsdelen er dette:



Figur 21
Overgangsdelen

I denne delen varierer jeg med hvilke strenger jeg lar klinge med. Første gang det kommer spiller jeg oftest bare på kvarten og tersen, også bygger jeg opp gjennom å ta med bass og kvint i strøket der det passer. Ofte drar jeg over bassen når jeg spiller tredjefinger på tersen, her illustrert med tonen G. Jeg lar ofte kvinten klinge med når jeg spiller fjerdefinger på kvarten, her illustrert med tonen E. Den har jeg lagt inn dobbelt i noten, i og med at det er samme tone som fjerdefinger på kvarten.



Figur 22
Dobbeltgrep overgangsdelen

Overgangsdelen kan variere i lengde, men i denne versjonen er spiller jeg motivet like mange ganger i begge gjennomspillinger, to ganger per gang. Etter dette kommer en bro:



Figur 23
Bro

Deretter kommer første motiv i vek 3 tilbake. I første gjennomspilling spiller jeg det én gang, mens i andre gjennomspilling spiller jeg det to ganger.



Figur 24
Bro/1. motiv 3. vek

Helt til slutt kommer det jeg ser på som overgangsdelen 3. Denne kommer to ganger første gjennomspilling og fire i andre gjennomspilling. Her varierer jeg med ornamentet og av og til med dobbeltgrep.



Figur 25
Overgangsdelen

3.2.1.2 Salve Austenå – Variant av Vårnaua, innspilt 1977

I Salve Austenå sin versjon av Vårnaua fra 1977 er skillet mellom første og andre vek mer utydlig. Det er først og fremst variasjon i formen på første veket som er fremtredende i denne innspillingen, og det første motivet blir spilt ganske likt i første og andre gjennomspilling med tanke på strøkfigurer og dobbeltgrep. Variasjonen handler mye om lengde og hvordan han bygger opp det melodiske.

Han begynner med å spille første motiv like langt som jeg pleier, før han spiller det halvparten så langt, og spiller den første avslutningen. Så spiller han det samme motivet igjen, men slutter på tredjefinger på kvinten, her illustrert som tonen A, for å komme seg inn i andre vek.



Figur 26
1. vek

I andre gjennomspilling repeterer han første delen av første motiv en gang mer enn i første gjennomspilling.

Når jeg har begynt på første motiv i andre vek, fortsetter jeg videre på andre vek, mens Salve spiller seg tilbake til varianter av det første motivet igjen noen ganger før han er helt inne i det jeg kaller andre veket, her vist i Figur 27 og Figur 28. Dette er et godt eksempel på at de ulike motivene kan settes sammen på forskjellige måter, og at det derfor også av og til er vanskelig å ha en felles forståelse av hva som er et vek. Det er også et eksempel på utvikling av motiver som går over i hverandre, der det heller ikke er helt åpenbart hvor det starter og slutter. Salve spiller to forskjellige varianter av denne i første gjennomspilling. I andre gjennomspilling bruker han bare Figur 28 vist under, og da spiller varianten to ganger.



Figur 27
Overgang til 2. vek



Figur 28
Overgang til 2. vek

Etter han har spilt overgangen, ender han opp på tredjefinger på kvinten og har kommet seg ordentlig inn i andre vek, som har dette grunnmotivet:



Figur 29
Grunnmotiv 2. vek

Dette motivet spiller han to ganger i begge gjennomspillinger og det utvikles videre til neste motiv:



Figur 30
2. motiv, 2. vek

Dette motivet blir variert på flere måter, og en av de er variasjon av topp-tonen. I første gjennomspilling spiller han først fjerdefinger på kvinten som topptone på det andre motivet. Når han gjentar samme motiv spiller han tredjefinger på kvinten som topptone. Han gjør dette to ganger før han går videre til neste motiv:



Figur 31
Variasjoner 2. vek

I andre gjennomspilling gjør han omvendt og begynner med tredjefinger på kvinten, og har fjerdefinger som topptone når han gjentar motivet. Han gjør dette to ganger før han avslutter med samme motiv med tredjefinger på kvinten som topptone. Andre veket ser da slik ut:



Figur 32
Variasjoner 2. vek

I første gjennomspilling spiller han disse motivene på kvart og kvint, mens i andre gjennomspilling drar han over tersen og bassen på nedstrøkene. I første gjennomspilling går han over til første veket igjen og spiller en variant av dette før han går videre til neste del.



Figur 33
1. vek som overgangsdeler

I andre gjennomspilling spiller han en bro over til overgangsdelen, den samme som jeg spiller.



Figur 34
Bro

Overgangsdelen består et motiv som varieres. I andre repetisjon av dette motivet varierer han strøkfigurene, og han gjentar variasjonen i den tredje repetisjonen. Tredje gangen motivet kommer avslutter han for å gå videre til tredje vek. Han spiller overgangsdelen likt i begge gjennomspillinger.



Figur 35
Overgangsdel

Det tredje veket består av to motiver. Det første motivet spiller han tre ganger i første gjennomspilling og to ganger i andre gjennomspilling. Motivet ser slik ut:



Figur 36
Motiv 1, 3. vek

Det andre motivet spiller han to ganger i begge gjennomspillinger, og varierer det gjennom å dra med kvinten på nedstrøkene i første gjennomspilling:



Figur 37
Variasjoner 3. vek

Etter dette spiller han en overgangsdel, som består av et motiv som varieres. Det spilles først en gang på en måte, og andre gangen det repeteres kommer en annen variasjon:



Figur 38
Overgangsdel etter 3. vek

Deretter kommer det en ny variasjon på motivet som repeteres to ganger:



Figur 39
Variasjon på overgangsdel

Etter disse to variasjonene spiller han overgangsdelen han brukte inn i tredje veket igjen med en strøkvariasjon.



Figur 40
Overgangsdel før 3. vek, med strøkvariasjon

Så går han inn i det første motivet på tredje veket én gang før han spiller et siste motiv på bassen som går to ganger før han begynner fra toppen igjen.



Figur 41
1. motiv i 3. vek som bro inn i siste overgangsdel

I andre gjennomspilling spiller han overgangsmotivet to ganger, og variasjonen på dette to ganger, før han spiller en kortere hale som går over i det første motivet på tredje veket. I denne gjennomspillingen spiller han det to ganger og går over i det siste motivet på bassen som han spiller to ganger før han avslutter. Slik ser overgangsdel og avslutning ut i andre gjennomspilling:



Figur 42
Siste overgangsdel og avslutning, 2. gjennomspilling

3.2.2 Oppsummering

Jeg og Austenå spiller slåtten ganske forskjellig, men også med en del likheter – det er såpass likt at vi hører at det er samme slått, men formen er forskjellig. Jeg bruker dynamikk som

virkemiddel, og bruker noen av delene til dynamiske bygg. Slik jeg opplever spillet til Austenå, er dette noe han gjør lite av. Noe av det som er likt er strøkfigurene, en del av dobbeltgrepene og de ulike motivene. Hvordan vi setter motivene sammen er forskjellig, noe vi ser på første veket, som jeg oftest spiller som en lengre sammenhengende del. Austenå bruker tilsynelatende mindre motiver i denne delen som byggesteiner, som han setter sammen på ulike måter. Han setter motivet i første vek sammen med motiver fra det andre veket, og varierer mer med å gå helt tilbake til første vek etter andre vek igjen. Jeg spiller meg oftest videre til neste vek igjen litt kjapt der. Salve har også med noen flere motiver i denne innspillingen enn det jeg har. Dette ser vi blant annet på overgangen til tredje veket i første gjennomspilling. I overgangsdelen vist i Figur 38 etter tredje veket er det også et par motiver jeg ikke har med i innspillingen. I avslutningsmotivet spiller Salve med kvelertak på bass og ters, mens jeg ikke gjør det og har åpen ters istedenfor.

Salve har flere variasjonsmåter en jeg har, blant annet stikker han om på tonene i noen motiver, for eksempel på det andre veket, der han bytter på hvilken topptone han spiller. Det samme gjelder overgangsdelen etter tredje veket, som han spiller slik i denne innspillingen:



Figur 43
Overgangsdelen etter 3. vek

På andre innspillinger med han spiller han også slik som jeg gjør:



Figur 44
Alternativ måte å spille overgangsdelen etter 3. vek

De to analysene over viser hvor forskjellig jeg og Salve kunne spille slåttene, i tillegg kommer at vi begge to spilte slåttene forskjellig hver gang. Likevel kunne vi spille vi fint sammen, og oftest ledet Austenå og jeg fulgte. Jeg så nesten aldri på mine egne fingre, men bare på han, slik at jeg kunne plukke opp signaler til hvilken del som ble spilt. Jeg så veldig mye på fingrene hans, for da var det bare å herme etter det han gjorde. Da hadde jeg også buen hans i synsfeltet, slik at jeg kunne se både strøkskift og fingring. Da vi spilte sammen visste jeg at formen kunne variere veldig, og jeg opplevde at jeg måtte jeg legge bort forventinger om

hvilke deler som kom når. Jeg måtte nullstille hjernen og være veldig til stede - både konsentrert og avslappet på samme tid.

Austenå ga sjeldent eller aldri tegn til når vi skulle skifte motiv. Av og til (eller ganske ofte) klarte jeg ikke helt å henge med i svingene, og begynte på et annet motiv enn han. Det kunne enten være det motivet vi allerede hadde spilt, eller så trodde jeg at vi skulle gå til et annet og spilte det istedenfor. Det som skjedde da, var at Austenå fortsatte å spille, og jeg hang meg på så fort som mulig. Jeg opplevde ikke at fokuset var på at jeg skulle spille akkurat slik som han, verken når vi spilte sammen eller når jeg skulle spille slåtten alene. Fokuset var mer på at jeg skulle plukke opp det han gjorde, slik at jeg kunne bruke det til å spille slåtten på min måte. «Kvar fugl syng med sitt nebb» var noe Austenå sa ofte, og den tankegangen gjennomsynte også samspillet vårt. Det var bra at vi spilte forskjellig – så lenge takta gikk og slåtten ble spilt, var det greit.

I denne delen av prosessen lærte jeg meg mye om hvilke variasjonsmuligheter som fantes. I og med at det dukket opp nye variasjoner på motiver, både i meloditoner og hvordan han stokket om på motivene, lærte jeg også at det var mange variasjonsmuligheter jeg ikke hadde hørt allerede. Det betyr også at det fantes variasjonsmuligheter på slåttene som Austenå kanskje ikke hadde spilt allerede. I tillegg til å lære de forskjellige variasjonene Austenå spilte, Da jeg lærte slåtter av Austenå, opplevde jeg at han delte inn læringen i to deler – den første delen var eksplisitt, og da gikk han gjennom de ulike motivene, del for del. Her viste han triller, dobbeltgrep, strøk og rytmiske og melodiske variasjoner på de ulike motivene. Etter dette spilte vi slik som jeg har beskrevet over, og denne fasen var nesten utelukkende implisitt. Han kom aldri med kommentarer på hvordan vi spilte da, han viste bare gjennom å spille. Andre felelærere jeg har hatt, har ofte tatt in eksplisitt læring i samspillet også, og har observert meg nøye i den delen av læringen. Da har de ofte stoppet underveis og kommet med kommentarer som «nå stryker du skeivt, tenk på å stryke parallelt med stolen» eller «tredjefingeren din på kvarten er alltid litt for høy nå, tenk på å intonere mot tersen».

4 Teknikker for å spille slåttemusikk i band

I arbeidet med GKN5 har vi jobbet med å arrangere slåttemusikk og samtidig ivareta noen stiltrekk i musikken vi opplever som sentrale. Dette kapittelet består av en oppsummering av hva vi har kommet fram til i denne prosessen. Hovedfokuset ligger på måter å arrangere musikken på som ivaretar variabilitet i samspill. Det er mange ulike sider av denne prosessen, og jeg har valgt å ordne beskrivelsen i tre områder: læring/øving, arrangering og fremføringen.

4.1 Læring

Den første delen av prosessen handler om å lære seg slåtten. Dersom jeg spiller med musikere som ikke kan stilen fra før, tar den delen av prosessen lengre tid enn om jeg spiller med musikere som kan stilen fra før. Med musikere som kan stilen fra før, blir fokuset mer at de øver på slåtten og de forskjellige variasjonene istedenfor å lære seg stilen.

4.1.1 Å lære slåtten til musikere som ikke kan stilen fra før

Da vi begynte å spille sammen i GKN5 hadde de fleste i bandet ikke spilt hardingfeleslåtter før, og ingen av musikerne hadde spilt slåtter etter Salve Austenå. En viktig del av prosessen ble å lære dem opp i stilen. Det at vi fikk en felles forståelse for materialet har vært avgjørende i resten av prosessen. Jeg vil nå beskrive en fremgangsmåte vi har brukt mye i GKN5, som jeg også bruker i andre sammenhenger der jeg spiller med musikere som ikke kan stilen fra før.

Jeg begynner med å lære medmusikerne mine slåtten vi skal spille, først fokuserer vi på melodi. Da spiller vi motiv for motiv, jeg spiller først og bandet repeterer. Så setter vi flere og flere motiver sammen, til hele slåtten er på plass. Denne måten å gå gjennom motivene på er også med på å gjøre begrepene om form felles. For at rytmikken skal sitte fokuserer vi på strøkfigurer og takt. Musikerne må gå i takt for å kjenne rytmen i kroppen. Her er målet mitt at den skal sette seg i kroppen deres på samme måte som jeg opplever at jeg har den i kroppen. De må kopiere strøkfigurene mine så godt de kan på sine instrumenter. Det vil for eksempel si at en gitarist skal prøve å binde de samme tonene med plekteret som jeg gjør med buen. Da opplever jeg at frasingene blir like mine.

Videre ser vi på ornamentar, og her lærer jeg ut triller og forslag slik jeg gjør dem. Her ser vi også på tonaliteten og jeg viser hvordan jeg varierer intonasjonen på noen toner. Alle instrumenter har ikke helt samme mulighet til å variere intonasjonen, så da prøver vi ut hvilke toner som funker best på tempererte instrumenter. Vi går også nøye gjennom dobbeltgrepene jeg spiller, slik at de som kan spille flere toner samtidig får med seg disse. For de som ikke kan spille to toner samtidig er det også viktig å få med seg dette, i og med at vi ofte bruker disse når vi lager stemmer.

I denne prosessen legger jeg vekt på at de skal herme etter mitt spill så nøye som mulig. Når musikerne har lært seg å spille slåtten ordentlig, oppfordrer jeg dem til å prøve å variere for eksempel ornamentikk og form på egenhånd. Da skifter vi fokus fra detaljer til helhet. Helheten handler om for eksempel periodedefølelse, der jeg opplever at musikere som har en «konvensjonell periodedefølelse» må øve på å skru den av, slik at de kan være frie i å variere formen i hardingfeleslåttene. Periodedefølelsen i hardingfeleslåttene er som jeg har forklart tidligere mer basert på strøksykluser og motiver enn et fast antall takter.

4.1.2 Lære seg slåtten i en gruppe som har spilt hardingfeleslåtter tidligere

I grupper som kan en del hardingfeleslåtter fra før av og har god kjennskap til stilen, er prosessen med å lære seg slåtten mindre detaljert. Dette er slik det er i GKN5 i dag, da hele bandet etter hvert har fått god kunnskap om stilen. Nå trenger vi for eksempel ikke å gå nøye gjennom triller, strøkfigurer eller dobbeltgrep, for dette er noe som blir plukket opp fort uten videre forklaring. Noen av musikerne kan til og med kanskje slåtten fra før av, og da hopper vi naturligvis over læringsprosessen. Det som derimot kan være viktig, er å definere noen felles begreper om hvordan formen er bygget opp. For eksempel, hva som er et motiv, og hva som er et vek og noen forskjellige måter å variere disse på. Som vist i formanalysen av slåtten Vårnaua tidligere i avhandlingen, kan det være store variasjoner i hvordan motivene settes sammen. For at det skal bli lettere å kommunisere i arrangeringsprosessen senere, og lettere å spille slåtten sammen, er det viktig at hele gruppa har et felles vokabular om motiver og vek, og om oversikt over ulike variasjonsmåter. Etter vi har fått noen felles referanserammer for hvordan slåtten kan bygges opp, går vi over til å arrangere. Fremgangsmåten jeg beskriver under er like aktuell for grupper som kan stilen fra før, som for de som ikke har spilt den så mye før.

4.2 Øve på fri form i samspill

For å tilrettelegge for variabilitet i samspill må det øves på en litt annen måte enn om formen hadde vært fast. Det å øve på variasjon i form der rekkefølgen på motivene er bestemt, skiller seg litt fra å øve på variasjon i form når rekkefølgen på motivene ikke er fast. I GKN5 øver vi på begge deler. Dersom vi øver på variasjon i form med fast rekkefølge på motivene, øver vi hvert motiv for seg og overgangene mellom dem i rekkefølgen de kommer i. Da blir overgangene også faste, men når de kommer er ikke bestemt på forhånd. Dersom vi spiller uten fast rekkefølge på motivene må vi øve alle motivene hver for seg, og alle mulige overganger mellom motivene. Det blir da flere overganger å øve på, og i tillegg må bandet være mer i beredskap slik at de kan henge med på formen slik den blir. Her gjelder det å øve både stemmer, komp og melodi i overgangene slik at alle kan materialet godt og lett kan bytte mellom de ulike delene.

På øvelse med bandet går jeg ofte inn for å variere mye formmessig, slik at vi er forberedt på at formen også kan variere mye på konsertene. Da prøver jeg så godt jeg kan å spille forskjellig lengde på de ulike delene, slik at bandet ikke blir alt for komfortable med en viss form. På konsert kan jeg ofte finne på å gå til et annet motiv enn jeg pleier, dette er ikke noe jeg gjør bevisst i den situasjonen, men noe som skjer uten at jeg har helt kontroll på det. Derfor er det nyttig å øve inn alle motivene og mulige overganger mellom dem, slik at jeg er fri til å variere fritt på konsert. I GKN5 har jeg ikke opplevd at bandet ikke klarer å følge meg. De spiller kanskje en tone som ikke i utgangspunktet var ment for det motivet jeg spiller, men de tilpasser seg fort og publikum merker oftest ikke at noe «feil» har skjedd. Vi har også arrangert slåttene slik at mange av stemmene fungerer med flere motiver. Dette kommer jeg tilbake til litt senere når jeg skriver om arrangeringsprinsipper.

4.3 Arrangeringsprosessen

4.3.1 Grunnlaget for arrangementene

I arrangementene legger vi fast det vi må være enige om. I og med at vi ønsker å variere form når vi spiller sammen, er dette noe vi må ta høyde for i arrangeringen. I dette kapittelet beskriver jeg både det som er fast og det som kan varieres.

4.3.2 Lage stemmer i forkant av øvelse

Når slåtten er lært og øvd på, kan arrangeringsprosessen begynne. Stemmene blir til på litt forskjellige måter. Oftest har jeg forberedt noen forslag på forhånd. Dette gjør jeg på to forskjellige måter, enten gjennom å spille inn meg selv eller å skrive ned på noter. Når jeg spiller inn meg selv, spiller jeg først inn slåtten i musikkprogrammet Logic. Etter det prøver jeg meg fram med ulike stemmer som jeg spiller inn. Først spiller jeg av hele slåtten og improviserer til. Etter hvert tar jeg opptak av dette, hører gjennom og ser om det er noen deler jeg kan bruke. Deretter looper jeg del for del og setter stemmene, dette kan være stemmer som følger melodien, ostinater eller mer bordunbaserte stemmer. Når jeg har funnet noe som funker på en del spiller jeg det inn. Deretter går jeg videre til neste del og gjentar samme prosess der.

Når jeg skriver stemmene på noter bruker jeg noteprogrammet Sibelius. Da begynner jeg med å transkribere slåtten, ofte skriver jeg inn meloditonene først, før jeg legger til dobbeltgrep og løse strenger etterpå. Jeg skriver også inn strøkfigurene, noe som gjør prosessen videre enklere. Når jeg har skrevet ned slåtten, kopierer jeg rytmen i strøkfigurene og legger ut i en ny notelinje på grunntonen i slåtten. Da har jeg en rytmisk base å utgå fra. Deretter prøver jeg meg fram med å flytte tonene litt opp og ned for å se hva som passer. Når jeg skal se hva som passer ser jeg på dobbeltgrepene, og prøver om det funker å doble dem eller om det er fint med en annen tone. Etter dette ser jeg på om det går an å lage noen fine melodiske linjer i stemmene som funker med slåtten. Dette blir noen ganger til ostinater, og av og til ikke. Jeg er kompromissløs på at slåtten skal stå i sentrum og at ikke stemmene jeg lager skal ta fokus fra den, derfor blir stemmene av og til ikke så veldig logiske eller selvstendige, men i helheten blir det fint.

Jeg tar med meg disse stemmene til øvelsen med bandet og etter de har lært seg slåtten lærer jeg ut de forskjellige stemmene til alle. Jeg har ofte en tanke om hva jeg vil at hver enkelt skal spille, men det er ikke alltid at det jeg hører i hodet blir det beste i praksis. Det er også fint å ha forskjellige verktøy å ta i bruk i løpet av et arrangement, og når hele bandet kan alle stemmer er det enkelt å bytte stemmer underveis og å prøve seg fram.

4.3.3 Lage stemmer på øvelse

En annen måte å skrive stemmer på er å gjøre det på øvelse. Jeg spiller slåtten del for del og bandet begynner med å spille grunntone og følge strøkene mine. Når den rytmen sitter prøver vi å bytte ut grunntone med andre toner. En og en prøver seg frem også ser vi om vi finner toner som klinger fint sammen. Når vi har noe som funker spiller vi det inn og går videre til neste del. Til slutt prøver vi å spille alle delene etter hverandre og spiller inn helheten.

Vi vil gjerne ha litt flere variasjonsmuligheter i arrangementene og derfor prøver vi å lage noen forskjellige lydbilder vi kan bruke. Vi bruker en del tid på å spille melodien unisont, noe som ofte er en fin variasjon i et arrangement. Vi prøver også å spille melodien i forskjellige oktaver, og her kan det være alt fra at en av medlemmene i bandet spiller i en dypere oktav, til at alle spiller i forskjellige oktaver. Vi spiller inn alle de forskjellige unisonvariantene slik at vi har dem når vi skal sette arrangementet sammen.

Når vi har stemmer som følger strøkfigurer og har funnet noen forskjellige unison-varianter prøver vi å kombinere disse. For eksempel kan klarinett og nyckelharpa spille stemmer, mens gitaren spiller melodien en oktav ned i forhold til hardingfela. Her kan klarinett og nyckelharpa også eksperimentere med å henge med på noen deler av melodien, eller å legge inn små innslag av følgende stemmer. Vi bytter på hvem som gjør hva og spiller inn de ulike variantene.

4.3.4 Å lage en helhet i arrangementene

Når vi har jobbet oss fram til de forskjellige variantene av delene prøver vi å sette de sammen i et helt arrangement. Da setter vi opp et skjema på et førsteutkast som vi prøver ut. Dette kan for eksempel se slik ut:

1. gjennomspilling:
 unisont i samme oktav
2. gjennomspilling:
 klarinett & nyckelharpa spiller stemmer, gitar & tamburin spiller komp.
3. gjennomspilling:
 1. vek: klarinett melodi, stemmer på resten
 2. vek: nyckelharpa & klarinett melodi, stemmer på resten
 3. vek: «fetunis» (alle spiller melodi unisont, i så spredt register som mulig)

Når vi har prøvd dette kommer vi kanskje frem til at det hadde vært fint at stemmene kommer inn litt tidligere, for eksempel på 3. veket i første gjennomspilling. Kanskje vil vi at gitaren spiller melodi på andre gjennomspilling. Det hadde også vært gøy å prøve ut at tamburinen spiller en outro. Vi vil også prøve litt mindre grupper, for å variere lydbildet. Da legger vi inn endringene vi vil gjøre og skjemaet ser slik ut istedenfor:

1. gjennomspilling:

- 1. & 2. vek: unisont i samme oktav
- 3. vek: klarinett, gitar og tamburin stemmer

2. gjennomspilling:

- 1. vek: gitar melodi, hardingfele og nyckelharpa, stemmer (klarinett & tamb, er stille)
- 2. og 3. vek: nyckelharpa & klarinett stemmer, hardingfele melodi, tamburin og gitar, komp

3. gjennomspilling:

- 1. vek: klarinett melodi, stemmer på resten
- 2. vek: klarinett & nyckelharpa melodi, stemmer på resten.
- 3. vek: «fetunis» (alle spiller melodi unisont, i så spredt register som mulig)

Vi prøver oss fram på denne måten til vi har funnet en helhet vi er fornøyde med. I denne prosessen jobber vi også med dynamikken og tenker på dramaturgien i arrangementet. For eksempel fungerer det ofte bra at «fetunis» er ganske sterkt i volum. Noe vi ville prøvd var derfor å gå ned i dynamikk på tredje gjennomspilling og bygge opp dynamisk inn til det tredje veket.

På noen av slåttene har jeg av og til laget et ostinat som jeg synes er såpass fint at det fungerer i seg selv uten slåtten. Disse ostinatene bruker vi av og til som mellomspill, intro eller outro i arrangementene. Jeg skriver stemmer til ostinatet som jeg lærer ut til bandet, deretter lager vi en instrumentering sammen som vi synes er fin. Vi bruker ofte mye tid på å spille ostinatene sammen fordi de ofte går litt mot hverandre rytmisk. Dette har vi for eksempel gjort på mellomspillet på slåtten "Salve" som ser slik ut:

Full Score

69 G Em C D

Figur 45
Ostinater, mellomspill «Salve»

En slik del fungerer ofte som et avbrekk fra slåtten i tillegg til at det ofte fungerer å spille slåtten over, noe som kan være effektivt om delen brukes som et dynamisk bygg.

4.4 Ulike arrangeringsprinsipper

Det er noen ulike typer arrangeringsprinsipper og stemmer som fungerer godt i samspill når jeg vil holde formen så fri som mulig. Generelt handler det om å skrive stemmer som er fleksible, slik at stemmespillere har mulighet til å variere ut ifra hva som skjer i melodien underveis.

4.4.1 Grovt og grant/bordun/ «fylle i»

I noen slåtter spiller vi unisont i forskjellige oktaver – dette kalles ofte å spille grovt og grant i folkemusikksammenheng (Aksdal, Bjørn, 1993, s. 72). I band med instrumenter med stort register, er det mulig å spille melodien i mange ulike oktaver. I bandene mine kaller vi dette prinsippet «fetunis».

Ters- og sekststemmer følger melodien en ters eller en sekst over eller under melodien. Dette er et godt utgangspunkt for å lage stemmer, men de fungerer ofte ikke så godt å følge melodien slik helt slavisk. Ofte er det behov for å endre noen toner her og der for at det skal klinge fint sammen med melodien.

Rytmaskomp som følger strøkfigurer og tar utgangspunkt i dobbeltgrep er en annen stemmetype. I og med at disse stemmene ikke følger alle meloditonene, legger den til rette for melodiske variasjoner.

Grovt og grant, fetunis og sekst/tersstemmer kan kombineres med å spille borduner som følger strøkfigurene. For eksempel kan en musiker spille unisont med melodi en oktav ned første gangen et motiv kommer, neste gang det kommer kan den spille en stemme, og tredje gangen det kommer kan den legge seg på en bordun. For at melodispilleren skal kunne være så fri som mulig er det ofte lurt å velge en bordun som passer til flere motiver, slik at valgmulighetene holdes åpne. Det fungerer godt i deler av slåttene hvor ulike motiver kan kombineres på forskjellige måter, eksempel vist i **Feil! Fant ikke referanse kilden.** i formanalysen av Salve Austenå sin versjon av Vårnaua. Når stemmespillerne går over på bordun kan være åpent, og det blir en spennende variasjon i at de forskjellige stemmespillerne bytter på forskjellig tidspunkt. Dette arrangeringsprinsippet kaller vi gjerne å «fylle i». Stemmespillere spiller en bordun og fyller i melodien på valgfritt tidspunkt. Denne måten å spille stemmer på åpner opp for at stemmespillerne også er frie til å variere form.

4.4.2 Ostinat

Ostinater er en annen måte å løse utfordringene med form på. Et ostinat er et motiv som gjentas og som både kan fungere som melodi og som kompstemme. Her er prinsippet at kompet spiller et eller flere ostinat som går og går under melodien. Da er melodispilleren fri til å spille slåttene over i den formen den vil i øyeblikket. Noe som kan være vanskelig med ostinater er at de ofte er sterke i seg selv. Da blir utfordringen at ostinatene kan ta over lydbildet og stjele oppmerksomheten fra slåttene, gjennom at de kan kolliderer både rytmisk og melodisk.

En løsning på det rytmiske problemet er å lage ostinater som følger strøkfigurene i slåttene. Da opplever jeg at det rytmiske i slåttene blir forsterket og at særpreget bevares. Når det gjelder det melodiske problemet, er en god løsning å lage melodiostinater som tar utgangspunkt i dobbeltgrepene i motivene. Et eksempel på et ostinat som både tar utgangspunkt i strøkfigurer og dobbeltgrep er i slåttene Neri Neset som jeg har arrangert for GKN5. Her spiller nyckelharpa melodi en oktav ned, mens bassklarinet og gitar spiller ostinatet under. Dette er en del jeg ofte spiller med forskjellig lengde.

38

Figur 46
Ostinat i Neri Neset

En annen utfordring med ostinater er at de ulike vekene har forskjellige strøkfigurer og melodiske motiver. Det gjør at et ostinat som passer på et vek ofte ikke fungerer på alle vek. Kanskje går det an å spille slåtten over hele, men et ostinat som passer godt på et vek, kolliderer kanskje med rytmikken eller melodien i et annet. Rytmiske kollisjoner kan for eksempel handle om periodefølelse. Som nevnt tidligere går motivene opp i strøksykluser og disse kan skape periodefølelse. Dersom et ostinat har en tydelig periodefølelse på 4+4 takter, og veket som spilles over har et motiv som går over tre takter, kan dette oppleves som en kollisjon og gjøre det vanskelig å gå over til neste motiv. Dersom strøkfigurene i ostinatet er i samme syklusfamilie som motivet som spilles, kan kollisjonen istedenfor oppleves som en berikelse i arrangementet. Jeg opplever at ostinater er et godt virkemiddel i arrangering med variabilitet, i og med at de kan gjentas fram til melodispilleren velger å gå videre. Utfordringene med ostinater kan løses med å ha ostinater og andre stemmer det er lett å bytte mellom. Dersom alle disse potensielle byttene er godt innøvd, blir det uproblematisk i en samspillssammenheng.

4.5 Fremføringen – gi tegn til å gå videre og ulike roller

Det tredje området jeg vil gå inn på er fremføringen. En viktig del av det å spille med variabilitet i form, handler om hvordan å gi tegn til å gå videre. Noe som har dukket opp i

denne prosessen er ulike roller i samspillsituasjonen. I dette tilfellet er det den som spiller melodi som leder formen. Dersom det er flere som spiller melodi samtidig, er det ofte bra å ha definert en leder og noen følgere. Følgerne kan spille melodi, stemmer eller komp.

Jeg opplever at det er to hovedmåter å gi tegn til å gå videre til neste del. Den ene er fysisk - altså at melodispiller gir tegn på en eller annen måte med kroppen. Dette kan være et nikk, eller at den løfter fela for eksempel. Det andre er et musikalske tegn, for eksempel at melodispiller spiller et motiv et fritt antall ganger, før det kommer en melodisk variasjon som betyr at "nå går jeg videre til neste del". Musikalske tegn kan også være dynamisk, at melodispiller plutselig spiller sterkere eller svakere. Det kan også være en rytmisk variasjon, for eksempel bytte av strøkfigur.

Begge disse metodene krever at melodispilleren er tydelig og trygg i slåtten og i samspillet. Når det gjelder det fysiske tegnet er det ekstra viktig å ha overskudd til å kommunisere med de andre i bandet, slik at tegnet kan gis i tide og alle får med seg at det er på tide å gå videre. Det er også nyttig å ha spilt mye sammen og bli kjent med hverandres signaler. Da opplever jeg at det er mulig å gi litt mindre tydelige fysiske tegn og at bandet forstår, fordi kjenner meg såpass godt at de plukker opp tegnet jeg gir.

Figur 47
Gi tegn, Neri Neset

Jeg bruker samme del i Neri Neset som eksempel på å forklare det å gi tegn. Her spiller bandet ostinatet som begynner på takt 46 i Figur 47 så lenge jeg vil spille den delen og når jeg bestemmer meg for å gå videre gir jeg tegn i det som er takt 50 i figuren over.

4.6 Kompet²

En annen rolle i samspillet er kompet, det er de som spiller rytmisk under melodien. Jeg deler kompet inn i to grupper; de som spiller perkussivt uten tydelige toner (gjerne en perkusjonist eller trommis) og de som spiller akkorder eller basslinjer. Generelt opplever jeg at det er bra å holde kompet fleksibelt for å spille med variabilitet i form. Dette tar seg til uttrykk på litt forskjellige måter i de ulike rollene.

4.6.1 Komp uten akkorder

Denne rollen handler mye om å forsterke det rytmiske grunnlaget i slåttene. Strøkfigurene og trampen utgjør grunnsteinen i rytmikken og det gjelder å finne rytmiske figurer som tar utgangspunkt i disse to elementene. Det kan enten være å finne en groove som følger disse

² Jeg savner et akademisk akseptabelt begrep her. Akkompagnement er kanskje det mest nærliggende, men jeg opplever det begrepet som sterkt knyttet til andre sjangre. Jeg velger derfor komp som begrep, selv om det kan føles litt for folkelig i en akademisk sammenheng.

elementene og markerer på samme sted som strøkskift eller tramp, eller det kan være å gå imot det.

4.6.2 Komp med toner

Akkord-spillere er ofte lært opp til å spille mange forskjellige akkorder og å harmonisere mye, dette er ikke så rart i og med at det er først og fremst akkorder de holder på med. For å holde den melodiske formen i hardingfeleslåttene så fri som mulig, opplever jeg at det fungerer best når kompet spiller færre akkorder og tenker så rytmisk som mulig. Når akkordene ikke er så dominerende er det lettere å gå videre til neste del, fordi flere deler kan passe til litt mer nøytrale akkorder.

For de som spiller basslinjer gjelder litt det samme som akkord-spillerne – at det fungerer best når de holder det enkelt. Dette er også til hjelp i forhold til når det er flere komp-spillere, så kan bass-spillerne variere basstonene enklere i gjennomspillingene dersom akkordene ikke er så avanserte, og tilføre litt fargelegging.

4.7 Stemmespillere

Stemmespillere spiller stemmer med et melodifokus. Med dette mener jeg at de i større grad følger melodien enn rytmikken. Rytmikk og melodi henger veldig sammen i slåttemusikken, så rytmikken er viktig for stemmespillerne også. Å ha et lite utvalg av forskjellige toner som fungerer til melodien og ulike stemmer som de kan variere mellom er nyttig. Stemmespillerne kan bidra med fargelegging av det harmoniske gjennom å variere tonene de bruker, og dette blir enklere og mindre kaotisk når kompet er relativt enkelt harmonisk.

Noe som generelt er viktig for alle rollene er at de kan slåttene godt, og at det er etablert felles referanserammer for når et motiv starter og slutter. Da opplever jeg at byttene mellom de ulike delene går lettere. Dette gjelder både om musikerne kan stilen fra før eller ikke. For at det skal bli lett å bytte vek spontant er det greit å ha stemmer det er enkelt å bytte mellom fort. En måte vi har løst dette på i GKN5 har vært å skrive enkle stemmer med utgangspunkt i dobbeltgrepene på fela.

På slåttene Linborgen spiller klarinett og nyckelharpa to toner hver gjennom hele slåttene, de bytter tone i starten av hver takt. Disse tonene passer til hele slåttene og jeg kan spille fritt

over dette. I arrangementet er det et par deler når nyckelharpa spiller en stemme som følger melodien mer, og da følger hun meg gjennom å høre og henge seg på. I stemmen som følger melodien, kan hun hoppe inn i litt hvor som helst, men noe av det avgjørende her er det at hun kan slått såpass godt at hun blir fleksibel i hvor hun hopper inn. Da kan hun følge meg både med øre og øyne, og det blir litt forskjellig fra gang til gang.

4.8 Hvordan legge til rette for at kompet/stemmespillerene leder formen

I eksemplene over er det melodispilleren som leder formen, men det er også interessant å se på hvordan de andre i bandet påvirker formen og kan være med og bestemme. En måte vi gjør det på er at vi har noen deler der alle spiller ostinater og lengden ikke er bestemt. En slik del har vi som avslutning i GKN5 sitt arrangement av slåttten Vårnaua. Etter å ha spilt ostinater en stund går gitaristen og klarinettisten over på en basslinje, og når de når siste tonen vet alle at vi skal spille ostinatet fire ganger før vi slutter.

En annen måte vi varierer form på er at vi har en solist som spiller en solo over et ostinat eller et motiv fra slåttten, og deretter viser at «nå vil jeg videre» enten gjennom et lite nikk eller gjennom å begynne på slåttten fra toppen. Disse to eksemplene er eksempler der vi ikke spiller selve slåttten, men nykomponerte deler. Likevel så fungerer de delene litt på samme måte som visse deler av slåtttene, for eksempel Neri Neset, som har en del som oppleves litt liknende et ostinat, der også resten av bandet ligger på et rytmisk komp under. Her er det den som spiller melodi som gir tegn til at vi skal gå videre, men er det egentlig bare melodispilleren som er med å avgjør hvor lang delen blir?

Ofte har vi en idé om hvordan vi vil at dramaturgien i et arrangement skal være. Med dette mener jeg at vi gjerne vil ha deler som er forskjellige, for eksempel dynamisk. Dette kan være at vi vil ha et bygg der vi går fra å spille svakt til å spille sterkt, der oppløsningen blir at neste del kommer. Har vi ikke et musikalsk tegn som for eksempel en basslinje som har en bestemt lengde, så er det melodispilleren som har ansvaret for å gi tegn til når bygget er over og neste del kommer. Følelsen av når bygget er over blir ofte avgjort av hvordan vi ligger an dynamisk, så her har de andre i bandet også mulighet til å påvirke. Jeg opplever det som et samarbeid, at alle bidrar inn og jobber mot et felles mål. Dersom noen er litt lengre nede energimessig

kan noen andre for eksempel ta i litt mer, eller gi energi gjennom å ta kontakt med blikk underveis.

5 Arrangementsanalyse av Vårnaua med GKN5³

For å vise hvordan vi bruker arrangementsteknikkene i praksis i GKN5 har jeg laget en arrangementsanalyse av Vårnaua. I videovedlegget illustreres også ulike måter å gi tegn på.

5.1.1 Første gjennomspilling

Arrangementet begynner med at vi spiller første veket unisont i ulike oktaver. I det andre veket spiller jeg melodi og bandet spiller rytmisk bordun, slik at jeg fritt kan variere hvor lenge jeg vil spille det. Det første motivet spiller de på grunntone og kvint, og når jeg bytter til neste motiv bytter de til å spille kompet på sekunden i skalaen istedenfor. Tegnet her er rett og slett at jeg bytter motiv, og når jeg har spilt motivet én gang, så bytter de akkord. Når jeg går tilbake til det første motivet igjen, gir jeg et nikk til bandet, og de bytter tilbake til grunntone/kvint-komp.

I overgangsdelen som kommer, har vi laget stemmer som følger strøkfigurene. Da spiller gitar, klarinett og nyckelharpa stemmer som følger strøkfigurene, denne delen har vi oftest fast form på. I tredje veket spiller bandet kvint-bordun og følger strøkfigurene mine. Dette pleier vi å bygge opp i dynamikk og formen er ikke fast. Når jeg bytter motiv, henger nyckelharpa seg på melodien i en mørkere oktav og vi spiller grovt og grant til jeg gir tegn til å gå videre. Dette gjør jeg ved å nikke stort. Deretter spiller vi et overgangsmotiv en gang unisont før vi går over til det siste motivet. Det siste motivet spiller vi unisont i forskjellige oktaver. Etter hvert som vi har spilt slåtten mye sammen har nok formen på denne delen blitt slik at vi i første gjennomspilling oftest spiller den like mange ganger fra gang til gang.

5.1.2 Andre gjennomspilling

På første veket spiller gitar og klarinett rytmisk kvint-bordun, i tillegg til at de fyller i med en stemme i slutten av veket. Tamburinen markerer strøkskiftene og nyckelharpa spiller melodi sammen med meg. Her spiller vi ofte sterkt dynamisk. Stemmene på det andre veket er slik de var i første gjennomspilling, men formen er ikke bestemt, så lengden varierer. Det samme gjør også intensiteten i delen, noen ganger vi bygger vi den opp dynamisk her, andre ganger ikke

³ Se vedlegg 3

like mye. Jeg gir tegn ved et nikk til å gå videre til overgangsdelen, som også er lik i stemmene i denne gjennomspillingen. Når vi går videre til tredje veket spiller nyckelharpa melodi med meg i samme oktav fra starten. Tamburinen spiller sammen med klarinett og gitar, som spiller stemmer som følger strøkfigurene. Dette motivet spiller vi tre ganger før vi går over til neste motiv. Det motivet tar vi helt ned i dynamikk. Nyckelharpa, gitar og klarinett spiller kvintbordun som følger strøkfigurene mine, mens tamburin følger melodien enda mer enn bare å spille strøkfigurer. Vi bygger denne delen opp og når jeg synes vi har spilt den lenge nok går vi videre til neste del gjennom at jeg gir et tegn ved et nikk. I overgangsdelen spiller nyckelharpa melodi en oktav lengre ned i forhold til meg, og gitar og klarinett spiller bordunkomp på grunntone/kvint. Tamburinen følger strøkene mine. Jeg gir tegn til å gå over i overgangsmotivet, som vi spiller i «fetunis. Vi går så over til det siste motivet, som går over i en outro som består av forskjellige ostinater som utvikler seg fra det siste motivet.

5.2 Outro

Outroen begynner med at vi spiller det siste motivet av slåttten. Klarinetten går gradvis over til å spille motivet mer rytmisk og med mindre fokus på melodien. Tamburinen følger melodien og gitaristen legger seg på noen lyse toner rytmisk. Nyckelharpa spiller melodi med meg, men går etter hvert over til å spille med en annen toptone på melodien. Dette fungerer som en stemme. Dette skjer samtidig som at gitaristen går over til et ostinat som går over en akkordrekke. Formen er ikke fast på dette, og i andre gjennomspillinger kan for eksempel gitaren vente enda lenger med å gå over til akkordrekka.

Jeg spiller melodi-motivet fra slåttten, til klarinetten har forsvunnet og vi har etablert det nye landskapet. Da går jeg over til et annet ostinat, som jeg fortsetter å spille helt til slutten. Når jeg gir tegn går nyckelharpa over på et annet ostinat, som fungerer som en stemme til motivet jeg spiller. Klarinett og tamburin spiller rytmisk og svakt dynamisk når dette skjer, men så bygger vi det opp litt dynamisk og spiller sterkere. Tamburinen spiller rytmiske varianter av mitt ostinat og leker seg med både det, og forholdet mellom ostinatene resten av oss spiller. Klarinetten spiller rytmisk over en basslinje, og etter en stund blir klarinett og gitar enige om at det er på tide å avslutte, da nikker de til hverandre og går over på en akkordlinje. Denne akkordlinjen slutter med at klarinetten spiller dominant-tonen først i en mørk oktav og

bytter til en lys oktav. Vi andre spiller våre motiver to ganger når hun når den lyse tonen, før vi avslutter.

5.3 Beskrivelse av tegn i slåttan Tinndølen⁴

I slåttan Tinndølen har jeg en litt annen tilnærming til hvordan jeg gir tegn, denne likner mest på slik jeg opplevde samspeilet med Salve Austenå.

Jeg spiller slåttan sammen med klarinett og nyckelharpa som trio. Slåttan består av mange forskjellige vek og motiver, og vi har bestemt rekkefølge på dem, men ikke hvor lenge hvert vek eller motiv spilles. Måten jeg gir tegn på her er mer implisitt enn i Vårnaua. Jeg nikker ikke alltid, og det er heller ikke alltid at slutten på motivene legger opp til at jeg skal gå videre til neste motiv. Det kan sammenliknes med måten jeg og Salve spilte sammen på. Her er det elementer som små blikk og mer subtilt kroppsspråk som medmusikerne mine leser av. Vi har spilt sammen i mange år nå, de kjenner meg godt, og vet både hvordan jeg pleier å bygge opp slåttan og hvordan kroppsspråket mitt er. Dette gjør at de kan henge med i svingene. Jeg opplever at når vi spiller denne slåttan, så er alle tre veldig til stede og har fullt fokus med både ører og øyne på det som skjer. Medmusikerne mine er i beredskapsmodus, åpne for at noe uventet kan skje. Stemmene er også lagt opp slik at det ikke gjør noe om de ikke henger helt med på hva jeg gjør. I stemmene er det rom for variasjon – de er ikke alltid helt faste, men er mer et utgangspunkt for variasjon. Dette kan sammenliknes med måten jeg kan variere motiver på når jeg spiller slåtter.

Et eksempel på uventede vendinger er når vi har kommet halvveis i Tinndølen. Da spiller vi et motiv som også kommer igjen helt til slutt i slåttan. Når vi er halvveis, er planen egentlig at vi skal gå over på et vek som går på kvinten, men kan jeg finne på å begynne på det første veket igjen istedenfor. Da har medmusikerne mine et millisekund på å se hva som skjer, for så å spille det de gjør på første veket istedenfor. Nyckelharpa begynner første veket med samme tone som hun slutter på dette motivet. På det lyse veket vi egentlig skal gå til spiller hun en følgende stemme, men om hun venter litt på å gå over til denne, ser hun at jeg velger å gå videre til det første veket. Da fortsetter hun bare på samme tone, og «problemet» er løst.

⁴ Se vedlegg 4

Klarinettisten spiller også samme tone på sluttmotivet som i starten av første veket. På det lyse veket på kvinten spiller hun også den samme tonen, bare en oktav opp. Det gjør at hun kan fortsette å spille denne lyse tonen selv om jeg velger å spille første veket, for det passer uansett til det jeg spiller.

6 Oppsummering

I denne avhandlingen har jeg forsøkt å svare på spørsmålene:

- Hvilke begreper er nyttige for å kommunisere formoppbygging?
- Hvilke musikalske parametere er viktig å legge vekt på i innlæringen av slåtter for å kunne spille sammen med tradisjonell formvariasjon?
- Hvordan ivareta formvariabilitet i tradisjonell slåttemusikk i samspill?
- Hvilke arrangeringsprinsipper nyttige for dette?

For å ivareta variasjonsfriheten i samspillet har jeg sett at det å ha en felles forståelse for musikken og hvordan den er bygget opp er nyttig. Det å få et felles begrepsapparat rundt småmotivoppbygging har vært viktig for kommunikasjon i forhold til arrangementer. Dersom jeg har spilt med musikere som ikke har spilt hardingfelestilen før, har det vært avgjørende med en læringsprosess der vi har gått gjennom motivene og hvordan de varieres nøye. Etter hvert som musikerne jeg har spilt med har blitt mer fortrolige med stilen har læringsprosessen blitt kortet ned. Likevel har det å gå gjennom ulike variasjonsmåter i formen på slåttene vært avgjørende for å kunne ivareta variasjonsfriheten. Opplevelsen min er at jo mer oversikt alle musikerne i bandet har på ulike variasjoner som kan gjøres, jo lettere blir det å spille med variabilitet i form.

Det å ha tydelige roller i bandet og å vite hvem som leder og hvem som følger, er avgjørende for at det skal fungere. I en innledende fase hjelper det å ha en melodispiller som er trygg og tydelig på når den bytter motiv, slik at de andre musikerne blir forberedt på at neste motiv kommer. Tegn som er nyttige her er fysiske tegn som nikk, verbale tegn som et rop, eller musikalske tegn, for eksempel overgangsmotiv. Etter hvert som bandet blir mer og mer samspilt kan tegnene som gis være mindre tydelige, fordi de ulike variasjonsmåtene er såpass innøvd at det er lettere å bytte mellom dem. Mye øving med fokus på ulike variasjoner er med andre ord viktig i en slik sammenheng.

Jeg har kommet fram til at noen arrangeringsprinsipper egner seg bedre enn andre når jeg spiller slåttemusikk med variabilitet i form. Noe av det som er nyttig er å ha stemmer som fungerer med flere motiver, og i overgangene mellom dem. Da kan melodispilleren skifte motiv uten at det høres feil ut, og bandet kan bytte stemme eller komp så fort de skjønner hvilket motiv eller vek melodispilleren velger. Komp som baserer seg på strøksykluser og

borduner med utgangspunkt i dobbeltgrepene på fela egner seg godt. Det samme gjør det å «fylle i» melodien med stemmer på noen motiver, for så å legge seg på en bordun når det er «fare for» et motivbytte. Ostinater er også et godt arrangeringsprinsipp, men de kan også av og til ta over lydbildet. Her er det viktig å lage ostinater som følger strøksykluser slik at de ikke kolliderer for mye og ødelegger periodefølelsen.

Det å lage stemmer og ostinater som følger strøksykluser kan gjøres på øvelse gjennom at melodispiller spiller melodi og bandet spiller rytmene som skapes av strøkskiftene. Deretter kan de legge til toner og eksperimentere seg frem til stemmer, komp eller ostinater som fungerer til melodien.

Disse prinsippene kan overføres til andre sammenhenger og brukes for arrangering av andre stiler. Spesielt godt egner de seg i andre musikktradisjoner der formen er varierende. Dette gjelder måten å øve alle variasjoner og overganger, og arrangeringsprinsippene som går ut på å ha stemmer som passer til flere motiver. I sjangre der strykeinstrumenter og strøkfigurer/strøksykluser er viktige stiltrekk, kan måten å lage stemmer på med strøkfigurer som utgangspunkt være en måte å lage komp og stemmer på. Dette arrangeringsprinsippet kan også være en øvelse i for eksempel ensembleundervisning, der elevene må følge strøkfigurer, lære seg rytmen og så lage et komp som følger disse.

6.1 Egen formvariasjon

Da jeg laget formanalysene av fremføringene til Salve Austenå og mine egne fremføringer, oppdaget jeg at jeg trengte noen flere begreper på formstruktur enn jeg hadde i utgangspunktet. Forskjellen på hva jeg opplevde var en overgangsdeler og bare en overgang ble vanskelig å forklare, og jeg fikk behov for et begrep som kunne skille disse to typene deler fra hverandre. Da fant jeg som nevnt begrepet bro, fra Knut Heddi (1901), som ble nyttig for å skille begrepene fra hverandre. I analysen gikk jeg også dypere inn i hvilke variasjoner Austenå brukte, og hvordan han satte sammen motivene på forskjellige måter. Jeg opplevde som nevnt tidligere at han hadde et større repertoar av variasjonsmåter. Noe som overasket meg da jeg skulle spille slåtten Vårnaua selv etter å ha analysert den, var at jeg plutselig oppdaget at jeg spilte slåtten med flere variasjoner og variasjonsmåter enn tidligere. Jeg hadde flere melodiske variasjoner, og jeg opplevde at det var vanskelig å vite hva som var måten jeg hadde spilt motivene på før, og hva som var nytt. For å finne ut av hvordan jeg hadde spilt

noen av motivene før, måtte jeg faktisk gå inn og sjekke transkripsjonen jeg hadde laget. Jeg oppdaget også at jeg stokket motivene på flere måter enn jeg hadde gjort før, og at jeg plutselig hadde større variasjon i rekkefølge på vekene og motivene. Uten at jeg var klar over det selv, hadde mye av kunnskapen jeg har fått om variabilitet blitt internalisert.

6.2 Videre forskning

Når det gjelder videre forskning synes jeg det hadde vært spennende å utforske arrangering av hardingfeleslåtter enda mer, og noe jeg da hadde hatt lyst til å jobbe mer med er stemmeføring med klangen i fela som utgangspunkt. Det hadde vært spennende å ta utgangspunkt i dobbeltgrep, understrenger og klangen i fela for arrangeringen og prøvd å forsterke disse elementene i et band. Noe annet jeg kunne tenkt meg å forske videre på er unisont melodispill med variabel form. Hvordan utvikle et så tett samspill at det går å spille unison melodi uten å gi veldig tydelig tegn? Går det å gjøre dette uten å ha en tydelig leder?

Jeg synes også det hadde vært interessant å se på om noen av elementene jeg har tatt opp i denne avhandlingen kan egne seg i andre sjangre. I en samtidsmusikk-kontekst kunne kanskje det å sette ulike mange motivvariasjoner opp på hverandre være et spennende grep? Og hvordan høres et stykke ut som tar utgangspunkt i strøksykluser fra slåttemusikken ut, med et helt annet melodimateriale?

7 Avsluttende ord

Noe av det jeg liker aller best med å spille hardingfeleslåtter solo er følelsen av å være i musikken. Det er litt som å føre en samtale, og jeg kan spille forskjellig ut ifra hvordan jeg har det den dagen. Det er en spesiell tilstand, en følelse av frihet og et sted å være som kan være litt terapeutisk. Tanker og følelser er som de er, og musikken er i fokus. Jeg liker å spille når jeg ikke trenger å fokusere på det tekniske, men heller kan fokusere på dynamikk, variasjoner og å fortelle en historie med musikken.

Når jeg har spilt hardingfeleslåtter i samspill med fast form opplever jeg at denne frihetsfølelsen forsvinner. Jeg må jeg må telle antall motiver og fokuserer mer på å telle enn på å spille, i og med at antallet hvert motiv spilles ofte oppleves ulogisk når formen er fast på slåtter jeg vanligvis varierer. Jeg opplever at jeg kan bli veldig anspent fordi jeg blir redd for å spille feil.

Jeg har et katastrofebilde i hodet mitt, der jeg spiller feil og resten av bandet jeg spiller med roter seg bort, og alle ser på meg før de slutter å spille. Det bildet dukker ofte opp når jeg spiller småmotivform-slåtter med fast form i samspill, og fungerer som et ganske stort stressmoment som tar fokus fra samspillet.

Det er vanskelig å ha mange ting i hodet samtidig, så det å telle motiver og samtidig kommunisere med bandmedlemmer, i tillegg til å fortelle en historie eller jobbe dynamisk blir litt for mye. I en slik samspillsituasjon opplever jeg at fokuset mitt bare blir på det tekniske. Så fort jeg tillater meg å slippe tellinga og føle på det som er godt med å spille, så har jeg sluttet å telle og risikerer at alt faller.

Etter å ha jobbet med å finne måter å ivareta variasjonsfriheten i hardingfeleslåttene i samspill, opplever jeg at jeg har funnet en måte å spille de på som gjør at jeg får det beste av to verdener. Jeg kan spille hardingfeleslåtter – som er musikken jeg liker best, og jeg kan spille de sammen med andre, på tilnærmet samme måte som når jeg spiller solo. Jeg opplever at jeg fortsatt har friheten til å være i musikken som jeg opplever i solospillet. Av og til er ikke friheten like stor som om jeg hadde spilt solo, fordi jeg må gi tegn til å gå videre og derfor bestemme meg for å gå videre litt før jeg faktisk gjør det. Likevel opplever jeg ikke dette som stressende eller som at det tar fokus fra musikken. Av og til kan jeg gå videre uten å gi tegn, med et band som følger fordi vi er så samspilte. Det er en veldig god følelse! Jeg får også

impulser og energi fra de jeg spiller med, og opplever at vi er en enhet som skaper noe sammen. Dette er noe av det jeg liker aller best med samspill. Jeg er glad for at jeg endelig har fått oppleve dette i samspill med slåttemusikken også.

7.1 Referanser

- Ahlbäck, S. (1995). *Tonspråket i äldre svensk folkmusik. Not & bok.*
- Aksdal, Bjørn. (1993). *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk—Nasjonalbiblioteket.*
<https://www.nb.no/nbsok/nb/a06b8ae7ab636ed9728fba22452ef9a3.nbd#347>
- Berge, O. K., & Johansson, M. (2012). *Den skapende folkemusikeren: En dialog om begrepet autorskap i norsk og svensk folkemusikk.*
- Blom, J.-P. (2006). Making the music dance: Dance Connotations in Norwegian Fiddling. I I. Russell & M. A. Alburger (Red.), *Play It Like It Is. Fiddle and dance studies from around the North Atlantic.* (s. 75–87). The Elphinstone Institute.
- Flottorp, J., Hytta, A., & Færden, T. (2021). *Hitterdal.* Talik.
- Gamalnymalt.* (2005, oktober 31). <https://open.spotify.com/album/OSODscgy6lVyqc0hfblfuD>
- GKN5. (2017). *Bestastovo.* Taragot Sounds.
- GKN5. (2020). *Tri hjarter på ei snor.* Taragot Sounds.
- Heddi, K. J. (1901). *Liv og leikar.*
- Johansson, M. (2017). Paraphrase this: A note on improvisation. *Ethnomusicology Forum*, 1–20. <https://doi.org/10.1080/17411912.2017.1302810>
- Johansson, M. (2022). Improvisation in traditional music: Learning practices and principles. *Music Education Research*, 24(1), 56–69. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.2007229>
- Kvifte, T. (1987). Strøkfignurer—En side av bueteknikken i den norske hardingfele- og felemusikken. *Sumlen 1986*, 19–32.
- Kvifte, T. (2000). *Musikkteori for folkemusikk: En innføring.*
- Kvifte, T. (2007). *On variability in the performance of hardingfele tunes—And paradigms in ethnomusicological research.* Taragot Sounds.
- Kvifte, T. (2013). Improvisasjon i folkemusikk-tradisjon, nyskaping eller påvirkning. *Musikk og tradisjon*, 27(2013), 47–60.
- Levy, M. (1989). *The World of Gorrlaus Slåtts.*

- Lien, A. (1988). *Kjellstadslåttar*. Heilo.
- Lien, A. (1989). *Annbjørg*. Kirkelig kulturverksted.
- Nettl, B. (1974). Thoughts on improvisation- A comparative approach. *Musical Quarterly*, *60*, 1–19.
- Omholt, P. Å. (2008). På jakt etter folkemusikkskalaen: Et overblikk. *Musikk og tradisjon*, *22*, 27–59.
- Omholt, P. Å. (2009). *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk: En kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv*.
- Omholt, P. Å. (2012). *48 600 måter å spille en slått på – om variabilitet i Truls Ørpens transkripsjoner*.
- Ruud, E., & Bjerkestrand, N. E. (2023). Tonalitet. I *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/tonalitet>
- Ruud, F. B. (2018). *Formvariasjon i romsdalsspringar*. Universitetet i Sørøst-Norge.
- Schön, D. A. (1994). Patterns and Limits of Reflection-in-Action Across the Professions. I *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action* (1994. utg.). Taylor & Francis Group.
- Thue, T. (Regissør). (2014, juni 15). *Saft Osa «Halling Etter Ola Mossefinn»*.
<https://www.youtube.com/watch?v=0DUhh5p0hXI>
- Valkyrien. (2020). *Slutte og byne*. Heilo.
- Valkyrien Allstars. (2007). *Valkyrien Allstars*. Heilo.

Vedlegg

Vedlegg 1: Transkripsjon av Vårnaua, min versjon

Vedlegg 2: Transkripsjon av Vårnaua, Salve Austenå 1977

Vedlegg 3: Video med GKN5, Vårnaua

Vedlegg 4: Tinndølen, GKN5