

Regional og typologisk variasjon i
norsk slåttemusikk
-en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv

Per Åsmund Omholt

Avhandling for graden dr.art.



Universitetet i Bergen
2009

Regional og typologisk variasjon i
norsk slåttemusikk
-en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv

Per Åsmund Omholt

Avhandling for graden dr.art.



Griegakademiet, Institutt for musikk
Historisk-filosofisk fakultet
Universitetet i Bergen
2009

Abstract

The purpose of the dissertation is to shed light on regional and typological variations in Norwegian old-time fiddling in a historical perspective. I have analyzed 500 transcriptions of traditional tunes from different localities, limited to the gangar / halling and springar / pols varieties. With a computer program specifically developed for this task, I have adapted the tunes written in finger / scordatura notation for a statistical approach by digitalizing the notes. I focus on the role that differences in formal construction, tonality and rhythm might play in connection to the discussion about origin and historical processes. Concerning form, my investigation attempts to give an overview of the typological and geographical distribution of different types of motifs and different methods of formal progression. The determination of the motifs in the music is partly a matter of interpretation based on an inside perspective and personal, tacit knowledge. In order to study tonal matters, I relate the patterns of fingering to theories of scales, crucial tones, frames, modes and movement. My basic approach to the rhythmic aspects is to study the distribution of the note durations (1/4, 1/8, 1/16 etc.). The types of tunes in general or bar- or beat patterns in a rhythmical context are being related to the variation within these categories.

My findings both support and add new aspects to the basic and well-known geographical division between the Hardanger fiddle repertoire and the repertoire of the ordinary violin. A polarity can be seen between: 1) a Hardanger fiddle gangar made up of small-motifs with a certain type of “chaining” in the melodic progression and the transposition of motifs in fifths vs. 2) a pols from northeast played on ordinary fiddle with the regular two-bar-form, longer motifs, systematic cadences and in which transposing is not so common. The frequency of finger placement also shows clear differences between the southern Hardanger fiddle districts and the rest.

This division, however, does not concern the two types of instruments only. The border between the two areas reflects demographical processes mixed by impulses from outside as well as local innovation during the last centuries. I propose that the two areas be called the *southwest* and the *northeast* areas. I summarize typical features of the southwest area as a large repertoire of gangar, small-motif formal development with “chaining”-technique and transposition of motifs, frequent fingering on the D-string, descending tonal movement caused by falling thirds and an overall dominance of major tonality. In the northeast area, gangar / halling tunes are rarer and the regular two-part form dominates. The

E-string is the most used string, transposition is not common in melodic progression and parts of the repertoire are in what we experience as minor.

Concerning the historical aspect, I argue that the traditions in southwest may be the results of impulses during the 16th century. Dance, music and possibly early fiddle instruments may have spread to Norway through a strong contact to German speaking areas. This view corresponds with the core in the dance scientist' hypothesis. According to my research, the gangar seems to be the archetype in this tradition. I describe a process of transformation of pols melodies in eastern Norway towards the typical formal patterns of southwest gangar. The eastern impulse is probably slightly younger than the south-western and has spread among different social layers, while the early southwest tradition probably spread among people from lower strata. Also, I speculate that the differences in the fingering patterns between southeast and northeast might be the reflection of a musical heritage carried on from older three-stringed fiddles in southwest.

In some aspects, the material shows homogeneity regarding tonal structures. An investigation based on eleven different tunings makes it possible to describe a basic tonal frame consisting of the fifth below the tonic, the tonic, the second, the third and the fifth (5 – 1 – 2 – 3 – 5), with the major triad as a core.

Forord

Den britiske poeten William Wordsworth (1770-1850) skal visstnok ha sagt: ”We murder to dissect”. Utsagnet kan sees på som et spark til datidens litteraturvitenskap, for den romantiske dikteren likte nok ikke at hans verker ble analysert og plukket fra hverandre. For dem som måtte ha samme følelser overfor feleslåtter, må det foreliggende arbeidet, der 500 slåtter blir lagt under lupen og analysert via datateknologi, fortone seg som en særdeles bloddryppende affære.

Det er fullt forståelig at koblingen mellom felemusikk, tørr analyse, diagrammer og datamaskiner vil virke fjern for den jevne folkemusiker. Slåttespel handler rimeligvis for mange om tradisjon og tråder til henfarende tider, om akustiske, håndlagede instrument og om personlig uttrykk og musikalske stemninger. Selv legger jeg også bort den akademiske hatten rimelig ofte. Å sitte med fela og spille akkurat de slåttene jeg har lyst til uten å måtte tenke noe særlig, alene eller i godt selskap, er en mer eller mindre daglig aktivitet jeg ikke vil være foruten. I andre situasjoner er jeg derimot glad i å snu steiner, for floraen av uttrykksformer og stilretninger innen slåttemusikken har pirret nysgjerrigheten helt siden jeg begynte å bli fortrolig med sjangeren. Når jeg nå legger fram denne avhandlingen, kan jeg se tilbake på en periode over flere år der hangen til å finne ut av ting har kommet over i mer organiserte former.

I denne forbindelsen er det mange gode hjelpere som fortjener å bli nevnt. Først vil jeg rette en takk til Høgskolen i Telemark (HiT), som har gitt meg de økonomiske og fysiske rammene som har vært nødvendige i stipendiatperioden. I denne tiden har oppbakking fra både kollegaer og studenter på Institutt for folkekultur på Rauland vært en positiv faktor i arbeidet. Så er det naturlig å trekke fram veilederne, hovedveileder professor Tellef Kvifte ved Universitetet i Oslo, som under tiden har vært engasjert ved Griegakademiet i Bergen, samt biveilederne Jo Røislien (UiO) og Vidar Lande (HiT). Alle har i løpet av arbeidet kommet med betydelige faglige innspill samt god og innsiktsfull kritikk. Gjennom arbeidet med utvalget av slåtter har jeg hatt svært god hjelp av et knippe informanter til å vurdere kildene, alle med lokal ekspertise i forhold til de områdene jeg har valgt ut. Disse har særlig vært til god hjelp med tanke på utvalget av spelemenn og hvor sentrale disse har vært. Videre har jeg drøftet selve avgrensningen av områdene med disse. I tillegg til allerede nevnte Vidar Lande har dette vært Einar Mjølvsnes, Anders Røine, Olav Luksengård Mjelva, Sjur Viken og Olav Sæta. En spesiell takk går til Olav Sæta som både har latt meg bruke av hans upubliserte materiale og som har bidratt mye gjennom faglige samtaler. Nyttige, faglige innspill har jeg

også fått fra Jan Petter Blom, Egil Bakka, Bjørn Aksdal, Mikkel B. Tin og Hans Olav Gorset, og det samme gjelder mine medstudenter Mats Johansson og Anne Murstad. Håvard Johnsbråten ved HiT har bidratt med en første innføring i SPSS, Hege Andersen har laget kart, Venke Haugen har gått igjennom det språklige og Sarah Nagell har hjulpet til med språkvaske av det engelske. Takk til alle sammen. En særlig takk går også til kollega og kontornabo Ånon Egeland, som sjenerøst har latt meg få innsyn i diverse systematisert, historisk materiale og som samtidig har bidratt til mange gode innspill gjennom faglige diskusjoner. Likeledes må jeg trekke fram Ranveig Tunheim ved biblioteket på Institutt for Folkekultur som har vært til uvurderlig hjelp i arbeidet med litteraturen. I løpet av stipendiatperioden har det vært nødvendig å reise en del; her takker jeg spesielt Herdis Lien og søster Marit for gjestfrihet.

Den viktigste støttespilleren gjennom arbeidet har likevel vært datamedhjelper Mikkel Aandreaa. Gjennom sin unike kombinasjon av teknisk innsikt, kreativitet og positive evne til problemløsning har han klart å omskape mine vidløftige og fragmentariske ideer til en database og et program som fungerer. Uten Mikkel hadde dette prosjektet neppe latt seg gjennomføre i den form det har fått, og jeg skylder ham en stor og uforbeholden takk. Jeg glemmer heller ikke min nærmeste familie, som har holdt ut med at far i huset har vært noe mindre til stede enn vanlig både psykisk og fysisk, særlig i den siste del av stipendiatperioden.

Det er mitt håp at andre kan la seg inspirere av dette arbeidet, og det er ingen grunn til å være redd for å ta i bruk uortodokse metoder i forskningen på norsk folkemusikk og dens historie. Fortsatt er det mye upløyd mark, men det ligger et stort potensial i å kunne ta i bruk et bredt spekter av metoder i tilnærmingen til fagfeltet. Dette er mitt bidrag.

Rauland, november 2008

Per Åsmund Omholt

Innholdsfortegnelse:

Abstract.....	v
Forord.....	vii
Innholdsfortegnelse.....	ix

Kapittel 1 Innledning

1.1 Bakgrunn og problemstillinger.....	1
1.1.1 Behov for begrepsavklaring	1
1.1.2 Kvantitativ tilnærming	2
1.1.3 Historisk tilnærming	4
1.1.4 Målsetting og innfallsvinkler.....	5
1.1.5 Noen begrensninger.....	9
1.2 Om dialekter og forskjeller.....	11
1.3 Hva er en gammel slått?.....	15
1.4 Valg av noter som kilde.....	17
1.5 Avhandlingens struktur.....	20

Kapittel 2 Et forskningshistorisk bakteppe

2.1 Avgrensning.....	21
2.2 Beskrivelser av form i norsk slåttemusikk.....	21
2.2.1 Hardingfele og vanlig fele – to formtyper i musikken.....	21
2.2.2 Fokus på det historiske.....	24
2.2.3 Form og variabilitet.....	27
2.3 På jakt etter folkemusikkskalaen.....	28
2.3.1 Elling og kunstsynet.....	28
2.3.2 Sandvik og kirketonene.....	31
2.3.3 Eivind Groven og naturtonene.....	32
2.3.4 Dur og moll.....	33
2.3.5 Reidar Sevåg og rammeintervall.....	35
2.4 Kvantitativ tilnærming.....	36
2.4.1 Det nasjonale tonefall.....	36
2.4.2 Hypoteser om lagdeling.....	37
2.5 Formler og modi.....	40
2.5.1 Sven Ahlbäck og modalitet.....	40
2.5.2 Scordatura.....	44
2.5.3 Melodi – klang – intonasjon.....	46

2.6 Hva styrer tonaliteten?	47
2.7 Takt, rytme, metrum	48
2.7.1 Musikk, dans og sviktmønster.....	48
2.7.2 Gangar og udelt springar.....	49
2.7.3 Asymmetri i springar og pols – tidlig i fokus.....	50
2.7.4 Hva er ”1'er”?.....	52
2.7.5 Kadensformlene – et sted å starte og telle.....	56
2.7.6 Buestrøket.....	57
2.8 Alder, endring og opphav	58
2.8.1 Spor av bevegelse?.....	58
2.8.2 Tredeling av taktslaget.....	60
2.8.3 Danseforskningen.....	63
2.8.4 Pols, det polske og tretakten.....	67
2.8.5 Tyskland, Skottland, Holland.....	71
2.8.6 Stadsmusikantene og 1700-tallet	73
2.8.7 Fele – hardingfele.....	75
Kapittel 3 Materialet	
3.1 Bakgrunn for utvalget	81
3.1.1 Typologisk avgrensning.....	81
3.1.2 Hovedområder.....	82
3.1.3 Volum.....	85
3.2 Om kildene	86
3.2.1 Feleverkene.....	86
3.2.2 Oppskrivertradisjonen.....	90
3.3 Utvalgsprosessen	92
3.3.1 Noen tall og kriterier.....	92
3.3.2 Konkretisering av utvalget.....	95
3.3.3 Skjønn, magesfølelse og gode informanter.....	99
3.4 De enkelte områdene	101
Kapittel 4 Metode for analysene	
4.1 Notasjonstekniske utfordringer	117
4.1.1 Ulik praksis.....	117
4.1.2 Det rytmiske.....	117
4.1.3 Ornamentikk.....	119
4.1.4 Tonale forhold.....	121
4.1.5 Variabilitet i notebildet.....	122

4.1.6	Repetisjon.....	123
4.1.7	Transponering.....	124
4.2	Motivet – de musikalske setningene.....	126
4.2.1	En sentral størrelse.....	126
4.2.2	Fortrolighetskunnskap.....	127
4.2.3	Musikalsk grammatikk.....	128
4.2.4	Slåttestev og motiv.....	130
4.2.5	Motivtyper.....	131
4.2.6	Flertydighet i motivprogresjonen.....	138
4.2.7	Et eksempel.....	143
4.3	Formtyper.....	147
4.3.1	En skala med ytterpunkter og tvilstilfeller.....	147
4.3.2	Flere eksempler.....	149
4.4	Klangersentrum og grunntone.....	151
4.5	Det tekniske apparatet.....	153
4.5.1	Fingerplasseringer og toneplasser	153
4.5.2	Varigheter og strøkretning.....	157
4.5.3	Databasen og registreringen.....	161
4.5.4	Om det statistiske.....	164
Kapittel 5 Trekk ved formoppbyggingen		
5.1	Formtypene.....	167
5.2	Motivtyper	172
5.2.1	Frekvens, lengde, ambitus og profil.....	172
5.2.2	Motivtyper i de to feleområdene.....	174
5.3.	Flertydighet.....	176
5.3.1	De ulike typene flertydighet.....	176
5.3.2	Flertydighet og slåttetype.....	178
5.3.3	Flertydighet i hovedområdene.....	179
5.3.4	Ulik oppfatning blant oppskrivere.....	181
5.4	Transponering.....	182
5.4.1	Om framgangsmåten.....	182
5.4.2	Transponering og slåttetype.....	183
5.4.3	Transponering innen form- og motivtyper.....	184
5.4.4	Geografiske trekk.....	185
5.4.5	Transponering og felestille.....	187
5.5	En polarisering?.....	188

Kapittel 6 Tonale forhold

6.1 Fingringen.....	191
6.1.1 Hvor setter vi ned fingrene?.....	191
6.1.2 Geografisk og typologisk variasjon.....	193
6.2 Trinnpreferanser.....	195
6.2.1 Skalatrinn.....	195
6.2.2 Geografisk, typologisk eller formmessig variasjon?.....	198
6.2.4 Intonasjon av ters.....	199
6.3 Toneplasser og sentrale toner – en tonal basis?.....	201
6.3.1 Hyppighet, varighet, betoning – 11 felestiller.....	201
6.3.2 En felles tonal basis?.....	214
6.4 Melodiske intervall.....	215
6.4.1 Homogenitet?.....	215
6.4.2 Retningsfaktor – et relativt mål for bevegelse.....	217
6.4.3 Bevegelsen i springar og pols.....	220
6.4.4 Bevegelsen i gangar.....	221
6.4.5 Synkende tendens.....	221
6.5 Oppsummering tonalitet.....	222

Kapittel 7 Rytmiske forhold

7.1 Varigheter og underdeling.....	225
7.1.1 Varigheter i slåttetyperne.....	225
7.1.2 Geografisk variasjon.....	226
7.2 Taktslaget i springar og pols.....	228
7.2.1 Udelt kontra tredelt takt.....	228
7.2.2 Fokus på tredelingen.....	231
7.2.3 Spredningen.....	234
7.2.4 Tredeling på utøvernivå.....	235
7.2.5 Ytterpunktene.....	236
7.2.6 Rytmiske taktslagsmotiv og felestiller.....	239
7.3 Taktdelene i tredelt springar og pols.....	239
7.3.1 ”Descendentality” – polske rytmer?.....	239
7.3.2 Toneplasser på de tre taktslagene.....	243
7.3.3 Motivenes plassering i den rytmiske konteksten.....	247
7.4 Buestrøket.....	250
7.4.1 Strøkretning og betoning	250
7.4.2 Strøkretning og de tre taktdelene i springar og pols.....	251
7.4.3 Strøkretning og toneplasser.....	253

7.5 Oppsummering rytme.....	254
 Kapittel 8 Et forsøk på å samle trådene	
8.1 Et grunnleggende geografisk skille?.....	257
8.2 Formtrekk, typer og alder.....	259
8.2.1 Om formtyper og slåttetyper.....	259
8.2.2 Utbygging av slåtter – gammelt eller nytt?.....	262
8.3 Om tonale trekk i en historisk kontekst.....	265
8.3.1 Den fallende profilen.....	265
8.3.2 Ters- kontra kvintaffinitet i fingermønsteret.....	265
8.3.3 Om scordatura.....	268
8.3.4 Tonale rammer.....	271
8.4. Udelt takt – én urform?.....	272
8.5 Springar og pols.....	278
8.5.1 Det tredelte taktslaget.....	278
8.5.2 Springar vs. pols på Østlandet.....	280
8.5.3 Asymmetri og taktstrek.....	284
8.5.4 Om tidfesting av prosessen.....	289
8.6 Impulser i sørvest.....	292
8.6.1 Tilbake til 1500-tallet?.....	292
8.6.2 Er ”Fille-Vern” hollandsk?.....	294
8.7 Sluttord.....	297
 Summary.....	 301
Kilder.....	307
Appendiks.....	321
-til kapittel 3.....	321
-til kapittel 4.....	339
-til kapittel 5.....	341
-til kapittel 6.....	351
-til kapittel 7.....	369

Kapittel 1

~Innledning~

1.1 Bakgrunn og problemstillinger

1.1.1 Behov for begrepsavklaring

Denne avhandlingen har som overordnet mål å belyse regional og typologisk variasjon i norsk slåttespel på fele og hardingfele med et historisk perspektiv. Jeg ønsker å undersøke hvordan ulike musikalske særtrekk innen formoppbygging, tonalitet og rytme kan knyttes til ulike musikalske typer og bestemte geografiske områder. På denne måten vil jeg utfordre og / eller supplere eksisterende kunnskap om slåttemusikken og opphavsproblematikk knyttet til sjangeren. Med et dataprogram spesielt utviklet for formålet, har jeg gjort et materiale bestående av 500 slåttetranskripsjoner fra Helgeland i nord til Agder i sør tilgjengelig for opptelling gjennom å isolere og digitalisere de enkeltstående tonenes høyde, varighet og strøkretning. Dette har gitt meg muligheten til å få fram ny kunnskap om den typologiske og regionale distribusjonen av konkrete, strukturelle trekk i musikken gjennom utprøving av et sjangertilpasset metodisk redskap.

Selv om man i dag kan se tilbake på en hundreårig forskningstradisjon innen norsk slåttespel¹ på fele og hardingfele, savner jeg likevel i min daglige formidlerrolle mer viten om helt enkle, grunnleggende strukturer i musikken. Jeg opplever at det er flere forhold det kunne ha vært satt ord på, og flere trekk som kunne ha vært beskrevet mer inngående og systematisk enn det som har vært gjort. Her tenker jeg på en del grunnleggende egenskaper som kunne ha bidratt til en mer fullstendig taksonomi, ikke minst som et grunnlag for komparative studier. Hva slags informasjon kan man for eksempel få fram ved å kartlegge distribusjonen av de helt basale trekk som tonehøyder og varigheter i musikken?

Innen folkemusikkmiljøet er man på den ene siden opptatt av både personlige spillestiler og regionale forskjeller, samtidig som mange i dag orienterer seg på tvers av både sjangere og geografi. Min erfaring er at terminologien som tas i bruk for å beskrive forskjellene i musikken er begrenset, til tider lite systematisk og uklar. Innen visse felt, som for eksempel takt og rytme, gjerne koblet opp mot dans, er det sagt og skrevet en god del. I diskusjoner om ”dialekt” er det svært vanlig å snakke om springar- eller polsvarianter,

¹ Et begrep i teksten avviker fra vanlig norm: Jeg skriver konsekvent *slåttespel* og ikke *-spill*, og *spelemann* i stedet *spillemann*. Når vi snakker om slåttemusikk, klinger *spel* langt bedre i mine ører.

dansesvikt, asymmetrisk tretakt osv. Går en disse fenomenene etter i sømmene, viser det seg likevel at de sentrale elementene det er snakk om, slik som ”kort” / ”lang” og ”tung / lett”, er svært problematiske å forholde seg til, særlig dersom en har ambisjoner om å påvise forskjeller gjennom å foreta målinger². Noen samlet framstilling av regionale likheter og ulikheter i norsk slåttespel finnes derfor ikke, dersom vi ser bort i fra nevnte ”takt- og rytmeterminologi”.

Det er derfor viktig for meg å forsøke å etablere et begrepsapparat som tilstrekkelig entydig kan beskrive de grunnleggende musikalske egenskapene som jeg tar for meg i min kvantitative analyse av materialet. Jeg mener ikke at denne typen akademisk detaljkunnskap er noe utøvere flest trenger å forholde seg til, men i tider der grensene mellom sjangrene ligger mer åpne enn før, ser jeg det som et poeng å kunne være i stand til å verbalisere over slike grunnleggende strukturtrekk. Selvfølgelig er en styrking av kunnskapsfeltet også relevant fordi folkemusikken har fått en større plass innen den akademiske sfæren gjennom utdanningsinstitusjonene, der både jeg selv og dette arbeidet hører hjemme.

1.1.2 Kvantitativ tilnærming

Mine innfallsvinkler til materien la allerede i forberedelsesfasen opp til behovet for en kvantitativ tilnærming gjennom bruk av datateknologi og statistikk, til tross for at dette slett ikke er mine fagområder. Det er min klare overbevisning at studier som tar sikte på å klarlegge en regional og typologisk distribusjon av musikalske trekk i slåttemusikken, må kunne ta i bruk kvantitative og moderne teknologiske metoder. Dette underbygges av at mulighetene i dag er svært annerledes enn for bare få år siden. Jan Beran sier i innledningen til sin bok *Statistics in musicology* fra 2003:

”In the last few years, the situation has changed dramatically. Collection of quantitative data is no longer a serious problem.(...)Statistics is likely to play an essential role in future development of musicology..”³

I datateknologien ligger et potensial for sammenlignende analyse som tidligere generasjoner av forskere neppe kunne forutse, noe som selvfølgelig også kan komme til nytte innen humaniora. Innen norsk folkemusikkforskning har slike metoder så langt vært lite fremme, og det har da i hovedsak dreiet seg om å kunne foreta nøyaktige målinger av intervallmessige

² Se Kvifte 1999 og / eller punktene om takt og rytme i neste kapittel (avsnitt 2.7)

³ Beran 2003: vii

eller rytmiske størrelser innen et begrenset materiale. Det kanskje mest omtalte i så måte, er Ola Kai Ledangs målinger av intervallene på seljefløyta.⁴ Jeg vil ellers komme tilbake til et prosjekt ved Rff-senteret i Trondheim fra 1992, der et større musikkmateriale blir analysert ved hjelp av data, i neste kapittel.⁵ I andre land, og kanskje særlig i øst, har teknologiske metoder i forskningen på folkemusikk fått større plass. Det internasjonale musikkforskerforumet ICTM⁶ har nå i en tid hatt en egen studiegruppe for ”Computer Aided Research”, og i dag finnes det eksempelvis software tilgjengelig på nettet for analyse av folkesang.⁷ Videre kan det nevnes at det i Polen i de senere år har blitt gjort tilnærminger til rytmeanalyse ved hjelp av samme statistikkprogram som jeg bruker i dette prosjektet (SPSS)⁸. I Ungarn finner vi forsøk på computerbasert analyse og klassifikasjon av folkesang allerede på 60-tallet, og i de siste årene er det publiserte flere arbeider som er basert på avanserte teknologiske metoder.⁹

Jeg vil understreke at arbeidet mitt ikke har lagt opp til bruk av matematiske beregninger, statistisk metode eller datateknologi på et sofistikert nivå. Det har jeg verken hatt forutsetninger for eller ressurser til. Jeg betrakter dette arbeidet som et pilotprosjekt, der min kompetanse først og fremst går på kunnskap om repertoar og tradisjonell spilleteknikk, og der teknologien skal være til hjelp i forhold til nokså enkel opptelling og presentasjon av tallmateriale. Ambisjonene er ikke å kunne slå i bordet med tekniske bevis, men å vise tendenser som kan sannsynliggjøre ulike hypoteser. Den grunnleggende drivkraften bak mitt arbeid er et ønske om å komme i gang med en prosess der det må brytes nytt land. Mange har ment mye om norsk slåttemusikk ut i fra ren synsing, og det er min overbevisning at dersom en skal komme lengre i å si noe om selve musikken, må også kvantitative innfallsvinkler tas i bruk. At jeg burde ha studert matematikk og datateknologi i tillegg til musikk ville selvfølgelig ha vært en fordel i så måte, men slik har det nå en gang ikke blitt. Jeg har tilegnet med en del kunnskap om statistikk underveis, men i etterpåklokskapens navn er det sikkert lett å se at jeg kunne ha hatt mer fokus på dette.

⁴ Se Ledang 1971

⁵ Bakka, Aksdal og Flem 1992

⁶ International Council for Traditional Music (www.ictmusic.org/ICTM)

⁷ EsAC – Essenser Associative Code, se www.esac-data.org/

⁸ Dahlig-Turek 2003b: 155-164

⁹ Juhász 2006

1.1.3 Historisk tilnærming

Så langt har det her til lands vært gjort forholdsvis få forsøk på å systematisk sammenlikne et bredt musikalsk materiale med tanke på å kunne avdekke og kaste mer lys over typologiske og regionale forskjeller, og videre kunne sette disse inn i en kulturhistorisk sammenheng. Herunder hører historien om impulser, spredning og vandringsveier i forhold til musikken i et større perspektiv. Musikkforsker Reidar Sevåg skriver i innledningen til verket for vanlig fele:

”..det har vært en viktig oppgave for norsk kulturforskning å kartlegge impulsenes veier fra sentrum til periferi, men ikke mindre å beskrive og forklare den omforming som har skjedd på veien, i møtet med stadig nye lokalsamfunn. Denne kartleggingen er vanskeligst for folkemusikken som i alt det vesentlige har vært muntlig overlevert og derfor ikke har nedfelt seg i bevarte gjenstander.”¹⁰

Flere årsaker til at dette har vært vanskelig er mulige å trekke fram. At forskermiljøet har vært lite, og at forskning på folkemusikk neppe kan sies å ha vært en høyt prioritert aktivitet i samfunnet, er én ting. Videre er den muntlige musikkulturen utvilsomt - i denne settingen - vanskelig tilgjengelig som forskningsobjekt, særlig med tanke på å finne holdbare metoder. Likheter på tvers av landegrenser betyr ikke nødvendigvis at det faktisk har vært kontakt og gjensidig påvirkning mellom ulike musikkulturer. Formlikhet, det være seg melodiske eller rytmiske mønstre, kan eksempelvis være resultat av bakenforliggende fysiske faktorer som godt kan ha oppstått uavhengig av hverandre¹¹. Videre har ikke endringer i slåttespelet kommet som en slags smitte som har seget over fra ett dalføre til et annet; det er åpenbart at den grunnleggende drivkraften har vært mer eller mindre bevisst valg foretatt av musikere i sin virkelighet og samtid. Denne prosessen er naturligvis nærmest umulig å etterprøve på detaljnivå, og en forskers ambisjoner om å skrive historie må i så måte tilpasses dette og ledsages av en sunn skepsis til å være bastant om årsakssammenhenger.

Opphavsproblematikken er ellers et kjent tema i folkemusikkmiljøet, og det er neppe grunn til å legge skjul på at det her ligger en del ideologiske føringer. Særlig musikken på hardingfele har en tendens til å bli framstilt i retoriske termer som spesielt gammel og original (jfr. hardingfelas status som ”nasjonalinstrument” i kontrast til den europeiske fiolinen), der noe av det som er kjernen i det nasjonalromantiske tankegodset som holdes levende, nemlig forholdet til det henfarende tider og det stedegne, til naturen og til jordsmonnet (*topos*), står i sentrum. Musikk og folkelyne er uløselig knyttet til – eller er et produkt av – lokale, naturgitte forhold, og kan det trekkes tråder langt tilbake, tilføres musikken økt status.

¹⁰ Sevåg og Sæta 1992: 9

¹¹ Se Blom 1960: 102

Holdninger som dette er høyst levende i miljøet, og kan nok oppleves som et hinder i arbeidet. Sevåg referer til ovenfor.¹²

Denne forfatter tror ikke slåttemusikken har vokst opp av bakken. Med den kunnskapen vi i dag har fra danse- og musikkforskningen, er det i et historisk perspektiv umulig å betrakte våre folkelige musikkformer på fele som isolerte, særnorske fenomen. Avhandlingen legger derfor til grunn at utgangspunktet for norske feletradisjoner og tilhørende danser er et fellesskap innenfor et europeisk kulturområde. Dette betyr ikke at alle de detaljer vi etter hvert skal gå inn på, lar seg spore til utlandet. Tvert imot er det all grunn til å tro at det brede mangfoldet vi i dag kan glede oss over, i stor grad er resultater av lokal innovasjon, kreativitet og skaperkraft. Men, i denne materien finnes det mønstre og strukturer som grupperer seg på bestemte måter, og her ligger det muligheter til å kunne rette søkelyset mot historiske utviklingslinjer og impulser utenifra.

1.1.4 Målsetting og innfallsvinkler

Undersøkelsene er bredt anlagt, noe som medfører mange tråder å nøste på underveis. Jeg er inneforstått med at detaljrikdommen i avhandlingen vil være utfordrende å orientere seg i for en leser, men noe av hele ideen med dette arbeidet er nettopp at det å kunne lage et oversiktsbilde av musikken og prosesser omkring dens opphav, krever et forsøk på å fange opp og sette sammen mange små biter i et stort puslespill.

Det undersøkte materialet er avgrenset til de ulike lokale formene for gangar / halling og springar / pols, altså de typene som normalt oppfattes som det eldste sjiktet i norsk feletradisjon og som var dominerende musikk- og danseformer på norske bygder før runddansen overtok ut igjennom 1800-tallet. Jeg har valgt ut tre hovedinnfallsvinkler til materien, tre egenskaper ved musikk jeg oppfatter som grunnleggende når vi snakker om musikkens struktur. Både teorifeltet, som beskrives nærmere i neste kapittel, analysene og avhandlingen som sådan er organisert rundt disse, som er:

1) *form*, dvs. den tematisk / motiviske oppbyggingen og den melodiske progresjonen.

Undersøkelsen tar her sikte på å presentere en oversikt over den typologiske og geografiske distribusjonen av ulike form- og motivtyper, av former for flertydighet i progresjonen og av typer av transponering, som er en viktig ingrediens i melodisk progresjon i slåttemusikken. Konkret vil jeg ha et særlig fokus på måten de to hovedprinsippene i form - det jeg etter hvert

¹² Jfr. Hylland Eriksen 1996. Se også Storaas 1985.

benevner som ”småmotivoppbygging” og ”regelmessig toveksform” - fordeler seg i materialet. Formoppbyggingen har trolig vært det mest sentrale musikalske elementet som har blitt trukket fram i diskusjoner om avgrensning av hardingfelerepertoaret kontra repertoaret på vanlig fele. ”Småmotivoppbygging”, det additive prinsippet der slåtten utvikler seg gradvis gjennom repetisjon og variasjon av korte motiv, ser særlig ut til å bli knyttet til hardingfela, samtidig som dette formprinsippet blir betraktet som alderdommelig. ”Regelmessig toveksform” derimot, prinsippet som karakteriseres av firetaktige motiv med regelmessig kadensering i form av halv- og helslutt, blir knyttet til vanlig fele (fiolin), til europeisk kunstmusikk og nyere impulser.

Når det gjelder motivene, vil jeg foruten å vise hvordan de fordeler seg typologisk og geografisk, studere ulike kvaliteter ved motivtypene, slik som lengde, ambitus og profil (grad av retning / bevegelse). I min hovedoppgave fra Universitetet i Bergen 2000¹³, der jeg kartla formoppbyggingen i det totale materialet av eldre slåtter fra et geografisk begrenset område (Krødsherad i Buskerud), fant jeg det hensiktsmessig å utvikle et eget begrepsapparat for analysene. Motivasjonen for dette, og for så vidt for hele arbeidet, var at jeg ikke fant det som til da var skrevet om formoppbygging tilfredsstillende med tanke på den musikalske virkelighet jeg opplevde. Dette dreide seg særlig om koblingen mellom form og feletype, men også at beskrivelsene har vært lite tydelige når det gjelder forskjeller innen slåttetyperne. I hovedoppgaven påviste jeg eksempelvis en stor forskjell i formoppbygging mellom typene springar og gangar i hardingfeleområdet Krødsherad. Springaren her viste seg å være preget av den regelmessige toveksformen. Derfor er det naturlig å spørre: Vil vi finne den samme forskjellen når vi tar utgangspunkt i et større område? Begrepsapparatet fra hovedoppgaven blir presentert og videreutviklet i kapittel 4.

2) *tonalitet*, der historien om de ”skeive”, ”halvhøye” eller ”svevende” intervallene, altså trinn og intonasjoner som ikke hører hjemme i det vanlige diatoniske systemet, i stor grad har preget forskningen.¹⁴ Et annet, vanlig begrep er ”gammel tonalitet”, og det ligger derfor i kortene at disse litt eksotiske intervallene har blitt sett på som noe alderdommelig. Siden det foreliggende arbeidet bruker noter som kilde, og notasjonspraksisen bare i begrenset grad gir informasjon om intonasjonspraksisen, er ikke problematikk omkring de ”skeive” tonene noe

¹³ Omholt 2000

¹⁴ Jeg bruker her et vidt tonalitetsbegrep, og mener litt banalt sagt hvordan tonene klinger og hvordan de henger sammen. Dette er uttrykt litt mer presist i Johan Westmans definisjon i hans hovedoppgave *Melodi – Klang – Intonation* fra UiB: ”Tonalitet är ett mönster eller system av signifikante tonhöjdsrelationer som kan läras, reproduceras, uppfattas och användas till att konstruera musikaliska förlopp” (Westman 1998: 11)

sentralt tema i dette arbeidet. Mye av teoristoffet på feltet baseres likevel på en forståelse av mer grunnleggende strukturer (rammer og skalasystem) som er relevante for meg.

Utgangspunktet for mine studier av det tonale er den enkelte fingerplasserings frekvens, og som både handler om grepsmønstre, toneforråd og tonenes relasjon til hverandre. Min tilnærming gjør det her mulig å avdekke eventuelle geografiske eller typologiske mønstre ut i fra hvor det gripes på fingerbrettet. Siden dette så vidt meg bekjent ikke er gjort før, vil jeg se om det her framkommer ny viten og eventuelt systematikk som vil ha sammenfall med andre skillelinjer i materialet.

Med henvisning til et arbeid som tidligere har vært gjort for å avdekke mulige dialektale forskjeller på svensk og norsk materiale¹⁵, vil jeg videre studere trinnpreferanser, altså hvor ofte de enkelte trinn (grunntone, sekund etc.) forekommer med utgangspunkt i et tradisjonelt skalabegrep. Her er også målet om mulig å avdekke spesielle dialektale og / eller typologiske særtrekk. Det samme gjelder mitt fokus på melodiske intervall, og her lanseres en metode for å kunne sammenligne melodisk bevegelse i et kvantitativt materiale.

Fordelingen av dur og moll har vært diskutert som en mulig indikator på alder, uten at det har blitt trukket klare konklusjoner i forhold til norsk materiale.¹⁶ For å forsøke å kaste lys over temaet, vil intonasjon av tersen få litt ekstra oppmerksomhet.

Det ser ut til å herske relativ stor enighet blant tonalitetsforskere i Norge og Sverige om at grunntone og kvint framstår som en sentral, tonal ramme i skandinavisk folkemusikk. For å bekrefte eller utfordre dette standpunktet, tar jeg utgangspunkt i de elleve felestillene som materialet er fordelt på. Ved - for hvert enkelt stille - å fokusere på hvor ofte de enkelte tonene generelt opptrer, hvilke toner som opptrer oftest på betont taktdel og hvilke som har lang varighet, forsøker jeg å definere mulige rammer.

3) *rytme*, som tar utgangspunkt i den enkelte tones varighet og metriske plassering i taktlagsmotiv / i forhold til taktstrek. Jeg vil belyse distribusjonen av ulike noteverdier (fjerdedeler, åttendeler osv. - det jeg etter hvert betegner som *varigheter*) i materialet, med tanke på å studere om de fire slåttetyperne 2/8-gangar, 3/8-gangar, udelt springar og tredelt springar på denne måten etablerer seg som selvstendige typer. Jeg vil spesielt fokusere på om udelt springar, springartypen som fortrinnsvis forekommer på Vestlandet, der takten er basert på en rekke likeverdige taktslag, på et generelt nivå skiller seg i fra den tredelte. Udelt

¹⁵ Huldt-Nystrøm 1966

¹⁶ Akسدal 1991

springar blir betraktet som mer alderdommelig av danseforskerne, som har formulert hypoteser om ulike alderslag i bygdedansene.¹⁷

Med utgangspunkt i å telle antall toner på de tre taktslagene i springar og pols vil jeg studere om spesielle moteimpulser utenifra er noe som gjenspeiles i det norske slått materialet. Den geografiske distribusjonen av tredelte taktslag vil få et spesielt fokus. En stor andel taktslagsfigurer med tre toner kan tolkes som et yngre trekk, både med utgangspunkt i musikkhistorien¹⁸, men også ut i fra at triolbruk (”ristetak”) er kjent som et innovativt / motepreget element i tradisjonen. Polske forskere trekker videre fram en spesiell polsk, rytmisk signatur som bl.a. er påvist i svensk polska-materiale¹⁹, og jeg vil studere om trekket lar seg gjenfinne i mitt materiale.

Sentralt i diskusjoner om det dialektale i slåttemusikken står oppfatninger om og beskrivelser av betoning og asymmetri i springar og pols.²⁰ Det har bl.a. vært ulike oppfatninger om hvor taktstreken i tredelt springar og pols bør plasseres, noe som eksempelvis kommer til uttrykk i standardverket for hardingfeleslåtter.²¹ For å forsøke å kaste lys over problematikken omkring taktstrek og betoning, studerer jeg distribusjonen av en del elementer i den rytmiske konteksten ut i fra den normale forståelsen av tunge og lette slag i de respektive områdene. Jeg ønsker videre å belyse om skillet mellom de to typene asymmetri på Østlandet også omfatter andre musikalske eller repertoarmessige trekk. Konkret studerer jeg forholdet mellom tone / intervall og betoning, samt motivenes startpunkt i forhold til taktstreken.

Buestrøket er en sentral faktor i rytmiseringen av feleslåtter, og ”strøkfigurer” / sammensatte strøkkrytmer har gjerne blitt beskrevet med utgangspunkt i bestemte slåttetyper og / eller dialektale særtrekk.²² Jeg studerer bueføring på et mer generelt nivå; lar det seg gjøre, ut i fra en optelling av hvilke toner som har hvilken strøkkretning, å beskrive en systematikk i forholdet mellom strøkkretning og betonte vs. ubetonte toner, tunge vs. lette taktdele, varigheter og toneplasser? Resultatene vil bl.a. settes i sammenheng med diskusjonen omkring taktstreken i tredelt springar og pols.

Opptellingene vil resultere i et spekter av typologiske og geografiske distribusjonsmønstre. Disse vil så bli betraktet opp mot tidligere forskning, spesielt med tanke

¹⁷ Bakka, Aksdal og Flem 1992: 94-95 og Blom 2003

¹⁸ Aksdal 1991: 291

¹⁹ Dahlig-Turek 2003b

²⁰ Blom i Aksdal og Nyhus 1993: 175ff

²¹ Nyhus 1979

²² Kvifte 1986 / Nyhus 1973

på opphav, mulige impulser, alderslag og historiske sjikt i slåttemusikken. Spørsmål jeg søker svar på, er: Hva kan mønstrene fortelle om tidsperspektivet i forhold til kontakten med visse deler av Europa? Kan de peke på mulige moteimpulser, eksempelvis i form av ”polske rytmer”? Det har her til lands vært vanlig å se springar og pols dansemessig som én type²³, selv om Jan Petter Blom i Blom 2003 går langt i å definere et prinsipielt skille. Vil det være mulig, ut i fra musikalske kriterier, å definere springar og pols som to prinsipielt ulike typer? Hvilke kontraster får vi fram mellom springar og gangar, og kan disse eventuelt fortelle noe om alder? Kan distribusjonen av de ulike trekk fortelle noe om musikalsk utvikling innen slåttetyperne? Vil mønstrene utviske eller forsterke et skille mellom musikken på hardingfele kontra vanlig fele?

Deler av drøftingen omkring disse spørsmålene vil framstå som gjetninger og spekulasjoner, noe som ikke er til å unngå dersom en ønsker å si noe om de store linjene. Vi må antagelig godta at det ikke vil være mulig å komme til bunns i den utviklingen som har skjedd, og at ulike scenarier nødvendigvis må baseres på spekulasjon vel så mye som empiri. Det er viktig å understreke at formålet med undersøkelsen ikke har vært å lage noe form for statistisk bevisførsel for det ene eller andre, men å peke på tendenser som kan sannsynliggjøre et historisk hendelsesforløp. Ikke minst med tanke på tilbakemeldinger i forhold til videre arbeid og ny forskning, er det viktig for meg å konkret foreslå mulige årsaker til de distribusjonsmønstrene jeg avdekker. Derfor våger jeg meg ut på relativt dypt vann.

1.1.5 Noen begrensninger

Særlig med tanke på den historiske delen, ville det ha vært et innlysende mål å sammenligne det norske materialet med tilsvarende i fra andre land, land vi kan anta å ha mottatt impulser fra. På et tidlig tidspunkt i arbeidet var planen å skaffe til veie slikt materiale med tanke på sammenligning, men det ble fort klart at dette ville sprengte rammene for arbeidet. En prosess med å stable på beina et troverdig materiale i fra mange land, ville i seg selv være et såpass stort arbeid at det ikke kunne la seg forsvare tidsmessig eller økonomisk. I tillegg ville arbeidet med analysene ha blitt svært omfattende. Jeg håper likevel at dette kan bli mulig å gjennomføre i framtiden.

Opprinnelig hadde jeg ambisjoner om å gjøre en komparativ tilnærming til motiv og fraser som melodisk-rytmiske gestalter. Det ville ha vært et ønskemål å kunne studere og sammenligne tematikk og formler på et makronivå, for der igjennom å kunne si noe om

²³ Bakka i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 116

typiske melodiske og rytmiske konvensjoner i en geografisk eller historisk kontekst.²⁴ I løpet av arbeidet har disse ambisjonene støtt på utfordringer. Legger vi eksempelvis musikk sjangerens iboende variabilitet til grunn (se punktene 2.2.3 og 4.1), er det høyst usikkert hvordan man kan forholde seg til likheter og forskjeller på et slikt nivå. Det ligger et gedigent tolkningsproblem i det å kunne avgjøre om en måling av likhet og / eller forskjell mellom to musikalske fraser har signifikans. I tillegg ville det å finne forsvarlige tekniske løsninger ha blitt både tids- og ressurskrevende. Dette emnet er derfor noe jeg trenger mer tid på, og mine vinklinger mot dette er således tonet ned i avhandlingen. Fokuset på motiv er likevel essensielt, all den tid analysene tar utgangspunkt i en manuell gjennomgang av slåttene, der nettopp motivene blir skilt ut og klassifisert etter et system, slik dette er beskrevet i metodekapitlet.

I forbindelse med å sette søkelyset på trekk som synes å prege et musikalsk materiale, kan det her være på sin plass å understreke et generelt poeng: Uten å ha et relevant materiale å sammenligne med, har vi ikke grunnlag for å si at noe er ”typisk norsk”, ”typisk halling” eller ”typisk skotsk ril”. Selv om vi i et gitt materiale kan påvise at visse formale, tonale eller rytmiske trekk går igjen osv., kan vi ikke isolere dette som noe unikt uten at vi samtidig kan dokumentere at det ikke er typisk i annet sammenlignbart materiale. Mønstre som er typiske i norske springarslåtter kan meget vel også være det i alt folkelig felespel i Europa. Videre er jeg slett ikke sikker på om det vi oppfatter som typisk, og da tenker jeg ikke bare rent subjektivt, alltid lar seg forklare ut i høy score i en opptelling. Et trekk kan trolig oppfattes og omtales i miljøet som typisk ut i fra kontekst; en detalj inngår i visse sammenhenger, i signaturmotiv eller i slåtter som har en spesiell posisjon, og som derfor blir oppfattet som typiske eller karakteristiske selv om de ikke skiller seg ut med spesiell høy frekvens. En tilnærming som handler om å telle, vil dermed ha begrensninger i så måte.

I et tidsbegrenset studium som en doktorgradsavhandling representerer, vil det alltid være et spenningsfelt mellom dybde og bredde i forhold til det stoffet en går inn i. I denne avhandlingen er det siste aspektet mest vektlagt. En rekke av de problemstillingene jeg går inn i underveis, kunne helt sikkert dannet grunnlag for egne avhandlinger. Jeg er fullt klar over at mange av diskusjonene underveis kunne ha vært ført videre, samtidig som en rekke andre problemstillinger kunne ha vært reist med bakgrunn i materialet som blir satt under lupen. Denne prioriteringen er en konsekvens av nysgjerrigheten på hva som vil bli resultatet av å

²⁴ Arbeidene til den ungarske Zoltán Juhász, der han bl.a. sammenligner motiv (sections) i mange tusen vokale folkemelodier i seks ulike land, kunne i så fall ha vært et forbilde. Systematiske likhetstrekk kan studeres gjennom en visualisering som baseres på at hvert motiv med sin spesifikke profil blir representert med et punkt i et flerdimensjonalt system. (Juhász 2006)

nøste på mange tråder, men også av et ønske om å drive utprøving av metoder. Siden arbeidet har medført utviklingen av et redskap for analyse av musikk, har det også hele veien vært interessant å gjøre søk og tester på ulike måter. Dette har betydd mye prøving og feiling, noe som framstillingen nok har blitt litt preget av.

1.2 Om dialekter og forskjeller

I undersøkelsen vil de geografiske ulikhetene i materien være et gjennomgangstema, og det er derfor nødvendig å si noe om bakgrunnen for dette. Jeg viser også til min artikkel i Norsk Folkemusikklags skrift nr. 20, der jeg har en grundigere gjennomgang av tematikken omkring begrepet *tradisjonsområde*.²⁵ Dette begrepet gjennomsyrrer på mange måter alle nivåer innen folkemusikkmiljøet i våre dager. Det er vanlig å tenke at ”folkemusikk-Norge” er delt inn i områder som oppfattes å henge sammen ved at en finner en del musikalske fellesnevner som samtidig skiller dem i fra andre områder. Begrepet ”dialekt” blir gjerne brukt i denne sammenhengen, noe som også kommer til uttrykk i struktureringen av aktiviteten i miljøet gjennom organisatoriske modeller og kappleiksreglement, men i tillegg innen institusjoner som høyere utdanning og arkiv. Innsamling, forskning og publikasjoner har ofte et spesifikt tradisjonsområde som referanse. Også når det gjelder fonogramutgivelser er den lokale og geografiske tilknytningen ofte svært tydelig og poengtert. En slik regionalisme er derfor et strukturerende prinsipp som ligger i det kildematerialet (og kunnskapsfeltet rundt) jeg har som utgangspunkt i forhold til dette doktorgradsarbeidet. Hele konseptet har derfor vært en bakenforliggende rammefaktor både i forhold til utvalg av materiale og tolkning av resultater i avhandlingen.

Nært knyttet til dialektbegrepet og tradisjonsområde-konseptet slik vi finner det i miljøet, finner vi også et romantisk tankegods med koblingen mellom naturen på den ene siden og folkelynnet og musikken på den andre siden som en sentral idé. Forskjellene er altså naturgitte. Disse ideene kommer eksplisitt til syne hos tidlige innsamlere og forskere, og det er liten grunn til å tvile på at disse har fungert som ideologer for den senere folkemusikkbevegelsen.²⁶ Men konseptet kan neppe isoleres som en romantisk konstruksjon som bare har blitt tilført utøvermiljøet i fra en kulturell elite. En oppfatning om eksistensen av regionale forskjeller i skikk og bruk, kultur og væremåte har nokså åpenbart vært til stede hos både lek og lærd her til lands opp igjennom hele historien. Vanlige folks oppfatning om

²⁵ Omholt 2007a

²⁶ Se Havåg 1997. O. M. Sandvik sier også konkret at ”Dypest sett henger alle forskjelle vel sammen med folkelynnet.”(Sandvik 1919: 5)

naboen handler ikke bare om musikk, men også om språk, klesdrakt, byggeskikk og væremåte. Folk flest har vært opptatte av å karakterisere folk i nabobygda lenge før åndsreliten på 1800-tallet proklamerte koblingen mellom natur og folk, men i mer akademiske kretser blir forskjellene nå, i nasjonalromantikken, tillagt en ny betydning.

Innen internasjonal etnologi- og kulturforskning har også den geografiske dimensjonen hatt en sentral plass. Kulturelementers utbredelse har blitt registrert og studert, og kartet har vært et sentralt analyseredskap. Læren om spredning av kulturtrekk kalles gjerne diffusjonisme, og kan særlig knyttes til en tysk, antropologisk /kulturhistorisk tradisjon som vokser fram mot slutten av 1800-tallet. Denne retningen, som også fikk betydning for nordiske fagmiljøer, hadde røtter i lingvistisk forskning, og begrep som kulturområde eller kulturkrets hører hjemme i denne typen studier (på tysk: "Kulturkreise"). Jan Petter Blom viser til Friedrich Ratzel som med sin *Anthropogeographie* (1882-91) representerer et grunnlag for denne tradisjonen.²⁷ Fritz Graebner (1877-1934) er et annet sentralt navn innen denne skolen, som nok i liten grad dominerer kulturforskningen i dag. Kulturkretslæren fikk etter hvert sterk motstand, særlig i britiske, antropologiske miljøer.²⁸ Sentrale bidrag innen nyere forskning på norsk folkemusikk- og folkedans, kan likevel knyttes til en slik tradisjon, slik som Egil Bakkas arbeider innen danseforskningen og Jan Petter Bloms sviktstudier.²⁹

Er det så meningsfullt å gruppere regionale forskjeller i musikken (slåttespelet) i spesifikke tradisjonsområder? Tilsvarende slike områder reelle musikalske skillelinjer, eller handler det om konstruerte kategorier knyttet opp til forestillinger om folkelyne og lokal tilhørighet? At det er forskjeller i det musikalske landskapet er det jo ingen tvil om, men som på samme måte som for forskningen på språklige dialekter, er måten grensene kan trekkes på avhengig av hvilke "musikalske målmerker" vi velger å sette fokus på. I forhold til språklige elementer kalles slike grenser *isoglosser*. Disse kan brukes til å isolere og atskille ulike målmerker, men det er ikke dermed sagt at man uten videre kan "ringe inn" og avgrense dialekter på denne måten. Språkviteren Finn-Erik Vinje advarer mot en forestilling om at språklige dialekter er størrelser med en klar avgrensning mot andre:

²⁷ Se Blom 2003: 117. Denne artikkelen, "Springar, Pols and Polska Dances of the Scandinavian Peninsula", er for øvrig et helt moderne eksempel på en kulturgeografisk tilnærming, samtidig som den er faglig relevant for mitt formål.

²⁸ Se Hylland Eriksen og Nielsen 2002: 53ff

²⁹ Se Bakka 1978a og Bloms beskrivelse av sviktmønstre i Aksdal og Nyhus (red.) 1993

”Noe av det vanskeligste man kan gi seg inn på, er å avgrense en dialekt i forhold til en annen i Norge i dag. Vi finner geografiske, generasjonsmessige og individuelle varianter innenfor én og samme dialekt.”³⁰

Slik sett er dialektbegrepet problematisk som fagterm i lingvistikken. Det er ingen grunn til å tro at det er annerledes med musikk, dersom det i det hele tatt har noe for seg å bruke dialektbegrepet om musikk. I mange tilfeller vil nok et uttrykk som ”traderte idiolekter”³¹ være like relevant for å beskrive sammenhenger i stil som ordet ”dialekt”. Etnomusikologen Bruno Nettl peker på at nettopp grensesettingen har vært hovedproblemet når musikkforskeren har forsøkt å definere ulike områder eller musikkulturer opp mot hverandre. Dette gjelder ikke bare geografisk, men også i forhold til sjanger og historisk epoke. Det er gjerne ikke vanskelig å finne et sentrum, men grensene omkring viser seg derimot ofte vanskelige å trekke.³²

Denne avhandlingen har ikke som mål å bekrefte eksistensen av spesifikke dialekter, og jeg kjøper på ingen måte myter om fastlagte, ”naturgitte” dialektale trekk. Det er heller ikke sikkert de grensene jeg etter hvert trekker, tangerer oppfatninger om etablerte tradisjonsområder. I den grad det er en viktig del av min undersøkelse å avdekke forskjeller i mellom ulike områder, så er én ting å konstatere at de er der, deretter blir poenget å vurdere hva forskjellene kan bety. Et uttalt mål er jo å drøfte hva mitt materiale kan fortelle om historisk utvikling, og det er derfor viktig å forsøke å ta fatt i trekk som har et potensial i så måte. Dette er ikke nødvendigvis trekk som i miljøet er artikulerte som ”målmerker” for visse dialekter. Enkelte trekk jeg fokuserer på i undersøkelsen, som for eksempel hvor på gripebrettet fingrene oftest blir satt ned, hvordan de rytmiske noteverdiene fordeler seg på taktslagene og i hvilken grad melodiske motiv har en gitt bevegelse, er neppe elementer som i nevneverdig grad er en del av dialektdiskursen.

Jeg tror ellers det er fullt mulig å si noe om bakgrunnen for forskjellene uten å måtte ty til verken tro på folkelynne eller begreper om sosial konstruksjon. Sentralt står da den begrensing som før lå i mobilitet og kommunikasjon med omverdenen, en situasjon som er fundamentalt forskjellig fra dagens virkelighet. Med ”før” i denne sammenhengen mener jeg det gamle bondesamfunnet før motoriserte framkomstmidler, før elektroniske media og før

³⁰ Vinje 1993: 25. Egil Bakka bruker termen ”isokor” om grenser som geografisk atskiller utbredelse av elementer i folkelig dans (Bakka i Bakka, Aksdal og Flem 1992: 19f). Hva kunne vi ev. bruke om tilsvarende musikalske elementer? ”Isomuser”?

³¹ Idiolekt = variant av et standardspråk hos ett enkelt menneske, til forskjell fra dialekt og sosiolekt. (*Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikons nettutgave*, www.sn1.no) Se også Nettl 1983: 46

³² Nettl 1983:49f

folkemusikken ble organisert i nasjonal eller politisk sammenheng. I dag er folkemusikkmiljøet en subkultur blant mange i en globalisert verden, med sine fora og kanaler i form av CD-er, radio, tidsskrifter, faste møteplasser etc. Med vår tids muligheter til å reise og til å ta i bruk moderne teknologi, går informasjonsstrømmen fort, og en nyhet kan i teorien nå alle nærmest umiddelbart. Innovasjoner eller impulser utenifra hadde i det gamle bondesamfunnet ikke mulighet til å spre seg med stor hastighet ut til noe samlet miljø (som heller ikke fantes). Stabilitet, mindre mobilitet og konvensjoner er stikkord, og som det kom fram gjennom utvelgelsen av materialet mitt i avhandlingen, er det påfallende hvor vanlig det er (har vært) med familietradisjoner rundt om i landet. Svært mye av det repertoaret jeg tar fatt i i min undersøkelse, har blitt overlevert gjennom flere generasjonsledd, tilsynelatende innenfor nokså snevre sosiale rammer. Ikke slik å forstå at spelemenn ikke reiste, for reising, møter og påvirkning er en sentral del av spelemannssoga. Men spelemenn som helt eller delvis hadde felemusikken som levevei, reiste jo ikke overalt. Som regel hadde de faste ruter mellom markedsplasser og dansespel i brylluper og lag. Typiske innovatører som Myllarguten og Loms-Jakup hadde nok for sin tid store "virkeområder", men de var allikevel geografisk avgrenset. Endringer hadde lokale utspring, og ulike impulser utenifra "traff" ulike lokalsamfunn til ulik tid. Resultatet over tid har blitt de forskjellene vi i dag i mer eller mindre grad opplever som dialekter.

Betrakter vi dialekt som noe dynamisk, noe som endres, er det også enklere å vise hvordan vi kan oppfatte begrepet og hvordan det oppstår. En konvensjon, en bestemt måte å gjøre ting i musikken på, blir populær i et område på et gitt tidspunkt. Dette kan være knyttet til nytt repertoar, men behøver nødvendigvis ikke være det. Trekket kan også være noe nytt, men ikke nødvendigvis. Det kan også være en tidligere bestanddel i musikken som av en eller annen grunn blir trukket fram og kanskje satt inn i en ny sammenheng eller brukt på en ny måte. Innovatøren blir et forbilde gjennom en spesiell status som allerede er opparbeidet, eller gjennom særlige musikalske evner. Dersom trekket eller trekkene (ev. repertoaret) kan sies å komme fra en annen lokalitet, via tilflytting av en ny kilde eller via reisevirksomhet foretatt av lokal kilde, kan vi betrakte det som en impuls, dersom trekket er et resultat av lokal skaperkraft, vil vi definere det som innovasjon. Impuls kan utvilsomt også utløse innovasjon og skaperkraft. Andre i vedkommendes nettverk og / eller nærområde vil så søke å ta etter og tilegne seg det aktuelle elementet eller elementene. Over tid kan dette gå inn i tradisjonen og av andre bli oppfattet som typisk for et område.

Som vi skal se, lar det seg utvilsomt gjøre å peke på en rekke trekk innen form, tonalitet og rytmikk som varierer mer eller mindre systematisk geografisk. Selv om

distribusjonen nødvendigvis ikke samsvarer med vanlige oppfatninger om tradisjonsområder, bør det være meningsfullt å betrakte forskjellene som dialektale trekk i musikken. Samtidig skal vi se hvordan detaljrikdommen fort kan bli veldig stor, slik at en ambisjon om å kunne gi en slags fullstendig beskrivelse av en lokal musikkdialekt nærmest blir en utopi. Dessuten, når vi lytter til musikken, vil det etter alt å dømme også hele tiden være nyanser innen strøkkvaliteten, ornamentikk, intonasjon og rytmisering og andre hendelser vi neppe klarer å sette ord på, som kanskje vil være vel så avgjørende i den øvede lytters subjektive opplevelse av geografisk tilknytning. Kanskje vi kan sammenligne dette med det å gjenkjenne stemmer til mennesker vi kjenner. Trolig kan hver og en av oss identifisere hundrevis av ulike stemmer blant mennesker i vår omgangskrets eller i media kun ved hjelp av den auditive sansen. Dette handler selvfølgelig til dels om trekk som er artikulerbare, men også om menneskers unike stemmekvaliteter og spesielle klang, hvis forskjeller jeg betviler det er mulig å sette ord på fullt ut. Vi må derfor trolig leve med at utøveres og publikums oppfatning av musikalske dialekters eksistens og skillelinjer aldri vil kunne matches fullstendig av målbare størrelser og artikulert kunnskap.

Vi bør ikke forstå ”dialekter” som noe som representerer områder som er klart avgrenset i forhold til hverandre, jfr. min henvisning til Nettl ovenfor, men som mer flytende, bevegelige områder som omgir forskjellige sentra, alt ettersom hvilke elementer man velger å fokusere på. Samtidig er det vesentlig å huske at slike sentra og mulige skillelinjer ikke behøver å ligge fast over tid. Tidsaspektet, den historiske utviklingen, er med andre ord vesentlig som referanse i vår forståelse av dialektbegrepet. På bakgrunn av dette kan vi si at en dialekt i folkemusikken er et dynamisk fenomen med utstrekning i tid og rom, der grensesetting basert på artikulerbare størrelser hele tiden vil utfordres av ikke-artikulerbare forhold og ideologiske føringer.

1.3 Hva er en gammel slått?

Under en diskusjon om det historiske og alder i musikken, er det på sin plass å filosofere litt over hva ”det gamle” egentlig består i. Folkelig dansemusikk på fele i Norge er i stor grad muntlig overlevert musikk, og sammenlignet med våre naboland har vi et begrenset materiale av eldre dokumentasjon av musikken i form av nedskrifter som kan hjelpe oss til å konkretisere skillet mellom eldre og nyere trekk. Når jeg i denne sammenhengen forsøker å si noe om alder på slåttemusikken, gjør jeg det ved å definere og isolere ulike hendelser, mønstre eller trekk i musikken. Disse kan jeg argumentere for har vært typiske i en bestemt

periode, da gjerne gjennom kunnskap i fra andre land eller sjangere, og på den måten sannsynliggjøre ulike alderslag eller historiske sjikt i materialet som undersøkes. Men å skulle overføre dette til konkrete slåtter og et bestemt avgrenset repertoar, er temmelig problematisk. Slåttene er å betrakte som immaterielle kulturminner, og vi kunne godt si at den levende musikken hele tiden gjenskapes i nye versjoner innenfor et kontinuum der et startpunkt er umulig å definere, der det alltid har vært noe som var der før, noe som ligner. Det er ikke som med gamle ølboller eller mangletre, der en kan datere ved C-14 metoden.

”Dette er en gammel slått” er et vanlig utsagn i spelemannskretser. En slik oppfatning kan basere seg på konkret kunnskap om kilder og tradering av slåttene, at den kan føres mange ledd tilbake, eller at den bare har båret med seg et stempel som gammel i traderingsprosessen, uten at dette trenger å være knyttet til en bestemt egenskap ved musikken. Når man tenker som spelemannen ovenfor, aner jeg at det forutsettes at slåttene har et slags selvstendig liv, en kjerne, en eller flere formler og musikalske ideer, en eller flere melodisk-rytmiske gestalter som lar seg identifisere og tradere, men som samtidig er frikoblet fra, og oppleves som noe mer enn de elementene som kan isoleres enkeltvis. Jeg har en følelse av at det er dette litt uangripelige ”noe” man tenker på når man snakker om at en slått er ung eller gammel. Dette har en viss sammenheng med problematikken omkring formbegrepet, forhold som vil bli diskutert mer inngående senere i avhandlingen. Her legger vi til grunn at kjernen vi snakker om kan framstå i mange ulike skikkelser, både konstruksjonsmessig, tonalt og rytmisk, men fremdeles bli betraktet eller gjenkjent som det samme, som samme slått.

Dersom vi tenker slik om slåtter, at de har en slags grunnstruktur som kan realiseres på ulike måter, innebærer dette i så fall videre at de vil beholde sin identitet selv om de gjennomgår forandringer av ulik ytre karakter, det være seg tonale, rytmiske eller formmessige. Slike forandringer vet vi skjer i tradisjonsprosessen, og dermed blir det nærmest umulig å snakke om alder på den enkelte slått dersom man ikke har konkret kunnskap om et spesielt opphav eller kan tidfeste den gjennom en oppteignelse, da i betydningen ”minst så gammel som...”. Det kan faktisk sies så sterkt at en slått alene, eller mer presist, en framføring av en slått, ikke har noe potensial som historisk dokument overhodet. Aldersbestemmelsen vil måtte knyttes til bestemte trekk og ikke til bestemte slåtter, og en slik erkjennelse underbygger at musikken må studeres på makronivå dersom en skal komme noe vei på dette feltet. Det er først når man kan dokumentere et mer eller mindre systematisk sammenfall av flere slike trekk i et større materiale at det bør være grunnlag for å peke på historiske lag, og ambisjonsnivået bør trolig legges opp mot sannsynliggjøring snarere enn bevisførsel. Et av mine perspektiver i undersøkelsen vil være å ha et kritisk fokus på om

trekkene det snakkes om faktisk holder mål som indikatorer på alderdommelighet. Etter min mening er det et sunt utgangspunkt at ingen av disse alene kan brukes som bevisførsel på høy alder, og i alle fall ikke på konkret repertoar. Jeg er likevel ikke redd for å spekulere og formulere antagelser om mulige sammenhenger, så lenge de nødvendige forbehold er tatt. Usikkerhet om grunnlaget for stille spørsmål må ikke bli et hinder for å spørre. Det er neppe forskningen tjent med.

1.4 Valg av noter som kilde

Musikk er som immaterielt kulturminne vanskelig å gripe an som historisk objekt, fordi den i så stor grad eksisterer gjennom realisering i nåtid. Utfordringen har derfor ligget i å sile ut elementer som lar seg betrakte i en historisk kontekst, med de betenknninger dette impliserer. I denne sammenhengen har valg av kildemateriale vært helt sentralt. I utgangspunktet har jeg grovt sett hatt mulighet til å bruke to typer kilder, nemlig fonogram (innspilt materiale) og notemateriale. I en innspilling vil det være mange parametere som det er mulig å si noe om, og som har relevans for mitt interessefelt. Dette dreier seg for eksempel om variasjon innen metrikken (asymmetri i springar og pols) og om tonale forhold (variabel intonasjon / klangforskjeller) som bare delvis lar seg beskrive i et skriftsystem. Imidlertid er slike forhold innen tonalitet, ornamentikk, metrikk, teknikk og uttrykk som en innspilling kan fange opp, også elementer som er svært problematiske å forhold seg til i en historisk studie, jfr. forrige punkt. Det er nettopp gjennom innspillinger vi kan dokumentere at tonale og metriske forhold kan forandre seg over nokså kort tid, og også fra situasjon til situasjon gjennom stor grad av variabilitet. Elementer i musikken kan bli borte fra en generasjon til en annen. Trekk som blir oppfattet som alderdommelige kan ha blitt lagt til i nyere tid av "ideologiske" / retrospektive årsaker. Videre vet vi at mange av disse forholdene, som kan bli gjort viktige både i en diskurs om dialekter og i et historisk perspektiv, er flyktige og uangripelige størrelser som er problematiske å måle og behandle objektivt med tanke på sammenligning. På tross av at dagens teknikk er svært så avansert, gjelder fortsatt spørsmålet om representativitet, og data må fortsatt omtolkes og klassifiseres subjektivt. Det klingende, selve lyden, og målinger og vurderinger som foretas, må uansett gis et grafisk / skriftlig uttrykk i bearbeidelsen. Dessuten ville en tilnærming til fonogram og innspillinger ha vært lite hensiktsmessig for meg med tanke på at jeg fra starten av har hatt ambisjoner om å gå løs på et relativt omfattende materiale rent volummessig. Jeg har ikke sett for meg muligheten til å bearbeide et fonografisk materiale av den størrelsesorden jeg har ansett som nødvendig for å reise mine

problemstillinger. En tilnærming til musikken som klingende objekt vil derfor være beheftet med så mange praktiske og metodiske problemer, at jeg har valgt å rette søkelyset mot noter som kildemateriale og basis for mine studier.

Noter har klare begrensinger og åpenbare fordeler i forhold til hva de kan fortelle om musikk. I folkemusikksammenheng er det en vanlig kritikk at de subtile, men svært viktige elementene jeg snakker om ovenfor på uttrykksiden, i liten grad lar seg uttrykke gjennom eller lese ut av notene. Igjen kan vi trekke en sammenligning til språk; noter er som bokstaver arbitrære tegn som ikke gjengir lyd, men står for begreper. Innledningsvis i heftet ”Musikkteori for folkemusikk” skriver Tellef Kvifte:

”Nettopp det å kunne notere musikalske begreper til forskjell fra selve lyden, er noteskriftens styrke (...)Det betyr på den annen side at forhold som ikke så lett lar seg begrepsfeste, er dårlig egnet for notasjon”³³ ,

Slik kan en si at notene egner seg til å beskrive hendelser i musikken som svarer til det vi har noenlunde klare begreper om. En slik erkjennelse har også vært viktig i forhold til min tilnærming. I denne sammenhengen er det kanskje viktig å påpeke at begrepene vi bruker om musikk som kommer til uttrykk gjennom notesystemet, har en klar slagside i forhold til vestlig kunstmusikk, og at de definitivt ikke er utviklet på folkemusikkens premisser. Jeg tror det likevel er unødvendig å dra dette for langt her. Så lenge en har de nødvendige forutsetninger for å kunne tolke, er noteskrift og tilhørende begrepssystem helt greit som medium i forhold til slåttespel. Det viktigste er at man erkjenner at noter ikke er musikk, men et formidlingsrettet system som gjennom et skriftlig uttrykk representerer begreper om musikk. Med egen erfaring som referanse: I notene kan en lese grovstrukturen i musikken, slik som melodibevegelsen, samklanger, tonenes relative varigheter og retningen på buen. Nyansene i frasering, tempo, personlig stil, det noen vil kalle selve musiseringen, må uansett legges til med den kunnskapen en har gjennom personlig erfaring. Jeg finner støtte i følgende vurdering gitt av Hampus Huldt-Nystrøm i innledningen til avhandlingen *Det Nasjonale Tonefall*, som vil bli omtalt i kapittel 2:

”Selv om man aldri kan være viss på i hvilken grad nedtegneren har omtydet eller misforstått de finere nyanser av rytmisk og tonal art, vil likevel hovedtrekkene i forløpene stå igjen, selve strukturen, mønstrebruket i vendingene, deres frekvens og innbyrdes forhold o.l. Ved å beskrive slike trekk så nøye som råd er, kan man kanskje med tiden gjøre seg håp om å samle inn

³³ Kvifte 2000: 6

stoff som kan nyttes til en ”sammenlignede dialektforskning” i folkemusikken.”³⁴

Det har videre vært nærliggende å la de to standardverkene for fele og hardingfele (*Norsk Folkemusikk, Hardingfeleslåtter / Slåtter for vanlig fele*)³⁵ være grunnlaget for materialet her, i og med at de, med noen unntak, er relativt like i henhold til notasjonspraksis.

Notasjonspraksisen er et viktig argument her i seg selv, i og med at materialet mitt er notert med såkalt ”grepsnotasjon”, dvs. at notene i linjesystemet ikke representerer tonehøyder, men hvilke fingre som blir satt ned hvor på gripebrettet. Som vi etter hvert skal se, har dette hatt soleklare fordeler, også fordi systemet gjenspeiler den tradisjonelle spilleteknikken. I tillegg har systematikken i disse verkene vært til stor hjelp i utvalget og ordningen av materialet, og besparelsen av arbeid kan understrekes ytterligere ved at verkene delvis er lagt ut på nettet, der materialet er ordnet etter ulike egenskaper basert på ulike søkefunksjoner. Det hefter riktignok et metodisk problem eller tema ved dette, siden musikken på denne måten er ”filtrert” gjennom et fåtall nedtegnere. Det poenget, sammen med nærmere omtale av feleverkene, tar jeg opp igjen under debatten rundt utvalg av materiale i kapittel 3.

1.5 Avhandlingens struktur

Avhandlingen består grovt sett av tre deler, der dette innledningskapitlet sammen med en gjennomgang av litteratur og relevant forskning i kapittel 2, utgjør den første. Neste hoveddel, kapittel 3 og 4, tar for seg utvelgelsen av det slåttematerialet jeg har benyttet i analysene, samt en beskrivelse av de metodiske framgangsmåtene. Det konkrete materialet, i form av en liste over hvilke transkripsjoner som er tatt med, er presentert i appendiks til kapittel 3. Resultater og tallmateriale vil bli presentert i tredje og siste del, der de tre emnene form, tonalitet og har fått hver sitt kapittel (5, 6 og 7). Presentasjonen av opptellinger og resultater skjer i stor grad gjennom ulike diagram og til dels i tabeller. Tallmaterialet bak diagrammene blir i tillegg presentert mer fullstendig i tabellform i appendiksene til de respektive kapitlene. Noe av dette stoffet vil nok kunne oppfattes som tungt og vanskelig tilgjengelig, særlig for den som ikke er vant til denne typen presentasjon av kunnskap. Her har det hele tiden vært en avveining mellom et ønske om å vise en bred dokumentasjon og det å formidle dokumentasjonen i en fortettet form. Det er her lagt ned mye arbeid i å redusere stoffmengden så mye som undertegnede har funnet forsvarlig. Til slutt, i kapittel 8, blir funnene diskutert og detaljene forsøkt satt inn i en helhet.

³⁴ Huldt-Nystrøm 1966: 11

³⁵ Gurvin m.fl.: 1958–81, Sevåg og Sæta 1992-95, Sæta 1997

Kapittel 2

~Et forskningshistorisk bakteppe~

2.1 Avgrensning

I det følgende kapitlet vil jeg utdype bakgrunnen for problemstillingene som presenteres i 1.1.4, og jeg konsentrerer meg om det som er relevant i forhold til mine vinklinger i denne avhandlingen, dvs. de tre temaene form, tonalitet og rytme. I tillegg vil jeg ha et fokus på opphavsproblematikk underveis, og i siste del av kapitlet belyser jeg noen spesielle emner som er relevante i denne sammenhengen. Framstillingen innebærer et forsøk på å stable på bena et rammeverk for den forståelsen jeg går inn i dette prosjektet med. Kunnskapsfeltet har først og fremst basis i norsk og til dels svensk folkemusikkforskning, en materie jeg har forholdt meg til over tid gjennom studier og undervisning. Riktig nok er en grunnleggende del av min forståelse av musikken også bygget på noe annet enn den verbaliserte kunnskapen som dette kapitlet handler om, nemlig den praktiske kunnskapen jeg har tilegnet meg gjennom mange år som aktiv musiker. Det er viktig å understreke at bakgrunnen for mine innfallsvinkler, metoder og løsninger hele tiden er basert på en vekselvirkning mellom teori og konkret, praktisk kunnskap om musikken. Uten innenfraperspektivet utøvingen gir grunnlag for ville ikke dette arbeidet latt seg gjennomføre, i alle fall ikke i en slik form.

Kapitlet er ikke et forsøk på en samlet framstilling av norsk folkemusikkforskning, noe som ville være en oppgave langt ut over rammene for denne avhandlingen. For å unngå å gjøre stoffet for fragmentarisk, har jeg likevel valgt å ha et visst historisk tilbakeblikk på forskningen.

2.2 Beskrivelser av form i norsk slåttemusikk

2.2.1 Hardingfele og vanlig fele - to formtyper i musikken

Beskrivelser av formoppbyggingen i norsk slåttemusikk finner vi allerede tidlig på 1900-tallet, selv om emnet nok i langt mindre grad kom i fokus sammenlignet med for eksempel tonalitet. En som tidlig skrev relativt utførlig om form, var komponisten, innsamleren og forskeren Catharinus Elling. Han tar for seg problematikken i bl.a. "*Vaare slaatter*" fra 1915 og "*Norsk Folkemusik*" fra 1922. Et sentralt poeng hos Elling er at springar/pols, eller "springdans" som Elling snakker om, har to hovedtyper; "Østlands- og Vestlandsform". Han

beskriver den typiske østlandsspringdans som bestående av to vek med fire + fire takter, mens det i vestlandsspringaren finnes det han kaller “knapp periodebygging” der han snakker om to- og entaktige perioder. Elling kobler skillet til de to feletypene:

“Men Musikalsk set har vi kun to hovedformer: Østlandsspringeren og Vestlands- springeren. De skiller seg baade hvad Instrumenterne angaar - alm. Violin og Hardangerfele- og med hensyn til Bygning og Virkemaade.”³⁶

Han observerer også at hallingen er mer ensartet i oppbyggingen:

“---for Periodebygningens Vedkommende bestaar en afgjort Forskjel mellem Østlands- og Vestlandsspringeren. Dette er ikke tilfældet med Hallingen. Her finder man overalt den samme knappe Periodebygning”³⁷

I motsetning til hos Elling, som så det meste gjennom sine kunstmusikalske brilleglass, får vi gjennom konservator Rikard Berge en framstilling i fra en som sto slåttemusikken og i særdeleshet hardingfelemusikken i Telemark nær. Berge er opptatt av at slåttemusikken har vært igjennom en omforming, der kunstnere som Myllarguten, Knut Lurås og Lars Fykerud har skapt store og til dels “fullkomne” former ut av eldre, mindre og enklere former, og en får en følelse av Berge mener instrumentet hardingfele har gjort dette mulig. I sin publikasjon fra 1908 om Myllarguten, Tarjei Augundson (1801-1872), skriver Berge dette om utviklingen i slåttespelet:

”Naar ein tek gamle langeleik og munnhørpe-slaattir til døme på det gamle spele, kann ein lett fylgje framstigi baade i rikdom paa tøk og i skyggje-rikdom. Ein langeleik-slaatt fraa 16-1700 tale hev i høgdi tvo-tri tøk, gjerne kanskje berre utforming av eit einaste tak. So kjem Jon Kjos og Jørn Hilme, Luraasen og Langedragen og Rekvéen; dei aukar og skyggjer og manglitar kvar sitt bygdespel.”³⁸

Spelemennene som nevnes her tilhørte alle generasjonen før Myllarguten. Så kommer Myllaren og utvikler det videre:

”Aa forme ut jamleda sidetøk, de gjorde Myllaren mykje. Spele vart so fargerikt av de. De aa lata

³⁶ Elling 1922: 130, se også Elling 1915: 20

³⁷ Elling 1922: 136

³⁸ Berge 1972: 166

same slaattebolken koma att i andre høgdir med skiftande tillaup og avlaup, var han ein meister i. Skyggje (nuancere) spele kunde ein kalle de. Ein kann flytja smaa-ledar eller lange vik i kvint-, ters-, oktav- eller slike sprang upp og ned, fraa grannstrengir paa grovstrengir og omsnutt.”³⁹

Selv om Berge her tydelig beskriver den måten mange hardingfeleslåtter er bygget opp på i dag, er han ikke helt konkret når det gjelder begreper om form og motivstruktur, og kommer ikke inn på noe prinsipielt skille mellom slåtter med periodisk oppbygde vek på f.eks. 8 takter og slåtter med mindre motiver (øst og vest) slik Elling gjør. I “Spelemenner”, som kom ut første gang i 1921, er også form et av temaene. Publikasjonen er på mange måter et festskrift for hardingfela og telemarksmusikken i særdeleshet. Om musikken i Gudbrandsdalen sier han:

“Men springleiken er aldri lang, og stend den dag i dag paa det standpunkt som telemarksmusikken gjorde fyre Luraasen og vestlandsmusikken fyre Rekveen. Han hev endaa den einfelde karakteren.”⁴⁰

Et poeng her er hvor mye mer høyverdig han oppfatter de store og rikt varierte slåtteformene i deler av hardingfeleområdet enn slåttemusikk andre steder i fra, og at forskjellene skyldes “kulturell vekst”. Senere i avhandlingen vil jeg beskrive hvordan den utviklingen Berge sikter til, konkret kan ta form (avsnitt 8.2.2).

Det skinner unektelig igjennom at Eivind Groven bar på en del av tankegodset til Berge, sjøl om Groven som musikkteoretiker hadde helt andre forutsetninger for å snakke om og kategorisere slåttemusikken. Femti år etter utgivelsen av “Spelemenner” kom en kortfattet framstilling av melodi- og formutvikling i slåttene på trykk i “Musikkstudiar - ikkje utgjevne før”, et kapittel i hedersskriftet til Grovens 70-årsdag. Tittelen på kapitlet skulle tyde på at dette er formulert og skrevet tidligere. Her slås det fast at de små motivene, totaktsperioden, som Groven kaller det, hører hjemme i hardingfeleområdet, mens den repeterte firetaktsmodellen knytter seg til (den europeiske) flatfela:

“Tvotaktsperioden er karakteristisk for hardingfelespelet, og er då å finne i heile området der hardingfela er nytta, medan spelet på vanleg fele sjeldan eller aldri hev nytta 2-taktsperioden. Her er det 4-taktsperioden som dominerar (...)Her er regelen at kvar 4-taktsperiode blir spela 2 gonger og kvar gong med ulik slutning, soleis at heile perioden igrunnen er 8-taktsperiode. Desse slåttane hev som regel berre 2 slike 8-taktsperioder, og dermed er formi ferdig(...)Det er noko so fast og heilstøypt over dette formskjemaet at det ikkje er godt å rikke ved det. Og når fyrst denne kjensle for form fekk rotfeste seg,

³⁹ Berge 1972: 166

⁴⁰ Berge 1994

ser det ikkje ut til at ein i desse bygdene freista å finne på noko nytt. Det einaste ein kan spore, er at di våga seg til å ha med ein tredje 8-taktsperiode. 8-taktsreprise er forresten eit velkjent fenomen ogso i vanleg europeisk musikk.”⁴¹

Videre i artikkelen trekker Groven en grenselinje mellom de to strukturtypene, og denne ser ut til å følge grensa mellom hardingfela og den vanlige fela. Han understreker riktignok at denne grensa er noe flytende, og at en f.eks. kan finne firetaktsperioden også i Telemark.

Han beskriver så formen som er oppbygd av småmotiv ved å bruke “Vossabruri”, en brureslått av gangartypen, som eksempel. Her kommer han inn på variasjonsteknikken, og viser hvordan slåtten bygger seg opp og henger sammen med i alt fem vendinger:

“Alt i alt er komposisjonen ei nokso fri utbygging som gjev plass for improviserte innslag. Det er noko forteljande i denne formi i motsetnad til 8-taktsperiodens dekorative eller symmetriske karakter.(...)Me kan seja at denne formi er individuell, medan 8-taktsskjemaet er uniformert.”⁴²

Det bør være nokså tydelig ut i fra disse sitatene at Groven også rangerer formprinsippene i slåttemusikken ulikt. Hardingfeleslått er fri, improviserende og fortellende, mens flatfelemusikken er uniformert og fastlåst. Groven ser ikke ut til å poengtere et skille mellom gangar / halling og springar, slik Elling gjør.

2.2.2 Fokus på det historiske

I 1952 kom en svært omfattende publikasjon ført i pennen av Asbjørn Hernes, nemlig *Impuls og Tradisjon i Norsk Musikk 15 - 1800*, utgitt av Det Norske Videnskaps-Akademi i Oslo. Boka tar for seg musikklivet i hele sin bredde, herunder også spelemannstradisjonene. Siden det handler mye om impulser utenfra, slik tittelen også tilsier, har gjerne Hernes sine beskrivelser av teoretiske forhold en helt annen vinkling enn hos de forrige; han er opptatt av sammenhenger og historisk utvikling der slåttemusikken er del av en felles Europeisk kultur. På bakgrunn av et bredt kildemateriale oppsummerer han en del hovedpunkt i utviklinga av springar- og polsformene, og her tidfestes “ankomsten” for et av de prinsipp vi har omtalt:

”På 1600-tallet har den skjematisk periodeform - todelt 8-taktsperiodar med repetisjon - gjevi polsen sermerket sitt andsynes springaren; det er grunn til å tru at brigdet er innført med polske instrumentistar.

⁴¹ Groven 1971a: 114

⁴² Op.cit.: 115

Hallingen har ikkje komi med i denne omforming”.⁴³

Hernes antyder at formprinsippet knytter seg til deler av datidens dansemoter utover i Europa som av dansekoreografiske årsaker krevde en periodisk form (rekkedanser, formasjonsdanser, det vi gjerne kaller turdanser). Hernes tar ellers mye utgangspunkt i Elling når han snakker om form. Han opprettholder Ellings skille mellom vestlandsform (springar) og østlandsform (pols), og fokuserer på at halling har samme oppbygging i hele landet. Hernes sitt vesentlige bidrag her er at han er i stand til å bruke et element som formoppbygging som utgangspunkt for hypoteser om historisk utvikling på en helt annen måte enn mange av de andre som omtales her.

Jan Petter Blom har også påpekt likheten mellom den formelle oppbyggingen i musikken og måten danserne organiserer sine motiv på, jfr. Hernes ovenfor. Dansemotivene, eller turene om man vil, er gjerne ordnet mer gruppe-koordinert i de østlige springar- (pols-) typene og skiftene mellom disse samsvarer i praksis i noen grad med fire- og åttetaktperiodene i musikken (toveksformen). I sør og vest derimot, er motivbruken i dansen friere organisert og rekkefølgen er mer vilkårlig, på samme måte som musikkmotivene er det (eller kan være det). Denne koblingen er et av flere element Blom har brukt i diskusjoner om diffusjonsprosesser i tilknytning til den store variasjonen innen bygdedansen.⁴⁴

Bjørn Aksdal har brukt form som et element for hypotesebygging i forhold til historisk utvikling i flere publikasjoner: I sitt bidrag til utgivelsen av Stafset-samlingen⁴⁵, i en publikasjon fra Rff-senteret i 1992, *Variasjon, dialekt og alder i springar og pols*⁴⁶ og endelig i *Fanitullen* 1993 gjør han kategoriseringer rundt formoppbygging som skiller seg noe ut i fra de forrige. Han opererer med to kategorier, henholdsvis symmetrisk og asymmetrisk formoppbygging. Den symmetriske typen er der hvor slåttene har fire, åtte eller ev. seksten takter i hvert vek mens den asymmetriske oppbyggingen er når antall takter i vekene avviker i fra dette.

I *Fanitullen* blir formoppbyggingen berørt i samband med gjennomgangen av springar/pols-materialet.

“Den typiske hardingfelespringaren har en såkalt asymmetrisk formoppbygging. Her er slåttene bygd opp av små motiver, gjerne på 2 -3 takter. I en hardingfeleslått opptrer slike motiver gjerne i et antall fra to

⁴³ Hernes 1952: 335

⁴⁴ Se for eksempel Blom 1960 og 2003

⁴⁵ Aksdal 1991

⁴⁶ Bakka, Aksdal og Flem 1992

til fire eller fem. Disse motivene varieres så etter mer eller mindre faste former.(...) Den typiske felespringaren og polsen er bygd opp av lengre perioder (vek, vendinger, repriser), ofte på 8 takter som igjen består av to 4-takters motiver, og vekene blir som regel repetert etter faste prinsipper. Dette kaller vi også for symmetrisk formoppbygging.”⁴⁷

Om hallingen sier han:

”De aller fleste hallingslåtter vi kjenner til, har en asymmetrisk formoppbygging med små melodiske motiver, gjerne på 2-3 takter. Dette trekket er felles for både hardingfeleområdet og distriktene til den vanlige fela. Det kan dermed synes som om disse slåttene representerer et av de eldste lagene i slåttetradisjonen.”⁴⁸

Oppfatningen er altså at den asymmetriske oppbyggingen peker i retning av høyere alder enn den symmetriske. Aksdal kommenterer at det er mange unntak fra det regionale skillet mellom hardingfele og vanlig fele, og konkluderer med at feletypen i seg selv har liten betydning for oppbyggingen, snarere handler dette om ulike alderslag i materialet.

I innledningen til verket for vanlig fele kommer Reidar Sevåg med en beskrivelse av en mulig historisk utvikling, bl.a. med utgangspunkt i form og den todeling som ellers hyppig er beskrevet i forhold til de respektive feletypene. Han påpeker at det i begge områder finnes brudemarsjer som synes nyere p.g.a. treklangsmelodikk og et regelmessig formskjema, samtidig som hallingen i begge områder langt på vei synes upåvirket av disse elementene. I mellom disse ytterpunktene faller da den store gruppen av springar- og polsslåtter, der todelingen synes å være tilstede:

“...og her er det tydelig at mye av forskjellene beror på at store deler av flatfeleområdet har tatt opp og fastholdt andre stilimpulser utenfra enn de som er typiske for hardingfeleområdene, nettopp slik som det regelmessige formskjema. Det forhindrer ikke at det vi gjerne rekner for den eldste springarformen, er best belagt på begge sider av den gamle grensen mellom hardingfela og flatfela på Vestlandet, nemlig i Sunnfjord under navnet Jølstring og i Nordfjord med navnet Gamalt.(....) Det er all grunn til å tro at denne springartypen er eldre enn den tid den gamle grensen mellom de to feleområdene etablerte seg en gang på 1700-tallet.”⁴⁹

⁴⁷ Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 136

⁴⁸ Op.cit.: 142f

⁴⁹ Sevåg og Sæta 1992: 11

Gjennom sin argumentasjon om forskjellige alderslag i slåttematerialet, får Sevåg fram det samme som Aksdal sier, nemlig at formprinsippene ikke knytter seg til sine respektive instrumenter, men til ulike impulser og alderslag.

På bakgrunn av det som så langt er gjennomgått, ser det ut til å være en relativt klar oppfatning av at det additive prinsippet med gjentakelse og gradvis utvikling av korte motiv, i denne avhandlingen benevnt som *småmotivoppbygging*⁵⁰, representerer noe mer opprinnelig / høy alder, mens den symmetriske formen med lengre perioder, her kalt *regelmessig toveksform*, er koblet til nyere, europeiske impulser.

2.2.3 Form og variabilitet

De to siste forskerne som skal nevnes her, har innfallsvinkler til fenomenet form som skiller seg betydelig fra de ovenfor. I sin omfattende doktoravhandling *The World of the Gorrlaus Slåtts* utgitt i 1989, tar danske Morten Levy for seg de fleste sider ved de gorrlause slåttene i Setesdal, herunder også formoppbygging. Avhandlingen bygger på analyse av 119 varianter av fire slåtter, de etter hvert så berømte gorrlause slåttene, og fenomenet variabilitet blir derfor nødvendigvis et aspekt som preger Levys framstilling. Han beskriver hvordan en og samme slått har så mange lokale avskygninger og mulige framføringsmåter at den framstår som "a shimmering field"⁵¹. "Verket" blir uklart og diffust i kantene, og dermed vanskelig å definere som en enhetlig størrelse.

Levy lanserer begrepet *kretsløp* ("circuits") om "gjentakelsesstrukturer" som ikke har en klar begynnelse og slutt, og som utvikler seg gradvis ved at noe nytt blir lagt til samtidig som noe gammelt beholdes osv. Et "fritt antall" ("free number of..") kretsløp utgjør et avsnitt / vek ("section"), og et fritt antall vek utgjør en omgang av slåtten ("volt"). Dette representerer på mange måter en helt ny måte å betrakte progresjon i musikken på sammenliknet med fremstillingene ovenfor. I særlig kontrast kommer disse begrepene om flertydighet i progresjonen til Ellings syn på den "kunstnerisk riktige" måten en melodi bør framstå som.

I Tellef Kvifte sin magistergradsoppgave ved Universitetet i Oslo i 1978, *Om variabilitet i framføring av hardingfeleslåtter*, lanseres flere modeller og begrep om strukturen i musikken. Oppgaven er utgitt på nytt i 1994 med tillegg, der Kvifte bl.a. bruker Levys kretsløpsbegrep. Avhandlingen handler ikke om formprinsipp generelt, men om variabilitet, og han konsentrerer seg i det store og hele om én slått (gangaren "Skårsvikjen").

⁵⁰ Mer presise definisjoner og eksempler kommer i metodekapitlet

⁵¹ Levy 1989: 6

Kvifte viser hvordan denne er bygget opp av små motiv som varieres og settes sammen. Motivene kan stokkes i rekkefølge, men ikke helt tilfeldig. I teoriutviklingen tar han utgangspunkt i hukommelsesteori og persepsjonpsykologi, og lanserer forskjellige modeller for å definere motiver, nivåer og sammenhengen mellom disse. En av disse er den hierarkiske modellen, der henholdsvis slått, framføring, omgang, vek og motiv kan sies å representere ulike nivå i et hierarki (se avsnitt 4.2.5 i metodekapitlet). I 94-utgaven av sin avhandling innfører Kvifte begrepet "nettverk" som et alternativ til hierarkimodellen, med utgangspunkt i strukturen i gangaren "Den gamle Sordølen".⁵² Kvifte bygger videre på dette begrepsapparatet i *Musikkteori for Folkemusikk – en innføring*, som kom ut i 2000.⁵³ Siden både Kviftes og Levys begreper i stor grad angår min tilnærming til den formmessige strukturen i musikken, kommer jeg nærmere tilbake til denne terminologien i metodekapitlet. Her vil jeg også, som nevnt innledningsvis, presentere og videreutvikle det begrepsapparatet jeg brukte i hovedoppgaven. Jeg har forsøkt å innlemme det flertydige aspektet i undersøkelsen ved å definere ulike typer flertydig progresjon som lar seg telle opp.

2.3 På jakt etter folkemusikkskalaen

2.3.1 Elling og kunstsynet

Mens formprinsipper i nokså begrenset grad var et tema i den tidlige perioden av forskning på folkemusikken, har det tonale hele tiden stått i sentrum. Ved siden av det litterære aspektet ved balladeforskningen, er nok tonalitet det temaet i norsk folkemusikk som har fått mest oppmerksomhet.⁵⁴ Hovedfokus i forskningen har vært rettet mot de såkalte "svevende" eller "halvhøye" intervall / "skeive" toner. Reidar Sevåg har en grundig gjennomgang av dette i *Fanitullen*. I kapitlet med tittelen "Toneartspørsmålet i norsk folkemusikk" sier han:

"Dette ble hovedtemaet i den norske debatten om vår folkemusikks egenart helt fra en folkemusikkforskning kom i gang ved århundreskiftet og gjennom mer enn to generasjoner."⁵⁵

For ettertida framstår 1800-tallet som preget av innsamling med tanke på bearbeidelse. Nasjonale skatter skulle bringes fram fra folkedypet og danne grunnlag for nasjonal kunst.⁵⁶

⁵² Kvifte 1994: 145 f

⁵³ Kvifte 2000

⁵⁴ Også i Sverige har tonalitetsforskning stått i sentrum. Se Ternhag 1994: 29. Gunnar Ternhag gir her også en forklaring på dette.

⁵⁵ Sevåg i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 342

⁵⁶ Se for eksempel Hodne 2002

Trass i enkelte forsøk på å beskrive tonale aspekter som Sevåg nevner (for eksempel Lindeman), er det først på starten av 1900-tallet vi kan snakke om reell teoribygging rundt emnet her til lands. Da kommer det snart flere profilerte aktører på banen; Catharinus Elling, Erik Eggen og Ole M. Sandvik, og litt senere også Eivind Groven. Elling ga ut flere publikasjoner tuftet på det store innsamlingsarbeidet han gjorde fra slutten av 1800-tallet av. For ham var innsamlerens viktigste oppgave å ta vare på kunstneriske verdier. Tonene som ble samlet inn måtte bearbeides og rettes på for at dette skulle ivaretas:

”Er der imidlertid saasandt kunstneriske Værdier, saa er det disse, det gjælder at faa fremhævet, og man har da at se bort fra de tonale og rhythmiske Feil, som kan klæbe ved den Form, hvori de fremføres”⁵⁷

Dette betydde bl.a. at de skeive / halvhøye tonene måtte omskrives og tilbakeføres til den vanlige, ”riktige”, diatoniske skalaen av samleren. Dermed fjerner faktisk Elling en del av de trekkene som i dag blir brukt i diskusjoner om geografi og alderslag i folkemusikken i sine transkripsjoner. Med denne holdningen kom han i en skarp dispuTT med andre som tok de ”irregulære” intervallene mer på alvor. Tonen var ikke spesielt forsonende:

”Jeg ser nok, at D’Hrr. Eggen og Sandvik frisktvek paastaar, at de høre Kvarttone hist og Kvarttone her, men de er jo rigtignok ogsaa begge to i Besiddelse af en ganske usædvanlig Portion Freidighed. (...) Jeg finder det nemlig harmeligt, at slike Klodrianer skal befatte seg med noget saa dyrbart som vor Folkemusik.”⁵⁸

Elling bygger opp en argumentasjon som tydelig kan forankres innenfor en tradisjonell, kunstmusikkhistorisk forståelsesramme hva gjelder det tonale systemet; ulike skaladannelser handler om kunstmusikkens utvikling fra kirketonearter i middelalderen til det mer moderne dur- / moll-systemet med funksjonsharmonikk og de vanlige toneartene. Han peker på at utviklingen av ledetonefølelsen var et styrende faktor i prosessen. Melodikk og skaladannelse hører sammen med et harmonisk grunnlag. Dette synet på harmonienes lover som noe grunnleggende i musikken var en vanlig holdning. Hans Buvarp viser til både Lindeman og Grieg som eksponenter for et slikt syn i sin artikkel i *Norveg* fra 1952.⁵⁹

⁵⁷ Elling 1920: 16

⁵⁸ Op.cit.: 14 og 17

⁵⁹ Buvarp 1952: 147

Elling ser ut til å mene at folkemusikken følger de samme lovmessighetene, siden han hevder at både kunstmusikk og folkemusikk hører hjemme i det han kaller ”Den almeneuropæiske Tonefølelse”:

”De [kunstmusikk og folkemusikk, forf. anm.] beherskes begge af de samme Love for Tonernes Natur og gjensidige Forhold”⁶⁰

Halvhøy intonering av eksempelvis ledetone skyldes derfor ”vakling” mellom et eldre og et yngre system, en forsinkelse i utviklingen, ifølge Elling. Som Sevåg også påpeker i *Fanitullen*, mener han ikke at kirketoneartene har ligget til grunn for ulik skalabruk i folkemusikken; likhetene skyldes altså heller en slags parallell utvikling. Elling redegjør for dette i utgivelsen *Tonefølelse* fra 1920, der vokalmusikken utgjør basisen i teoribyggingen og eksemplifisering. Noen år før, i 1915, kommer han ut med *Vore Slaatter*. Når Elling her snakker om tonale aspekter ved musikken, handler det om de vanlige toneartene; slåttene analyseres ut med det funksjonsharmoniske begrepssystemet. Han slår fast at slåttene går mest i dur (fortrinnsvis D-dur og A-dur). Det antydes at disse ligger lettest for fiolinen, men han hevder ellers at durdominansen skyldes ”psykologiske Grunde”.⁶¹ Han er inne på det samme i *Tonefølelse*, slåttemusikk er stort sett dansemusikk, dansen er lett og livlig og krever ”lyse og lette” tonearter. Det han kaller det ”lydiske Træk” spiller en viktig rolle, og særlig i hallingslåttene.⁶² Elling gjør videre en kobling mellom instrument, form og tonalitet på den måten at han oppfatter (springar-)slåttene på den vanlige fela, som har en mer fyldig tone, basert på mer sangbare tema mens hardingfelemusikken er preget av rytmiske motiv (jfr. punktet om form ovenfor).

Elling blir snart imøtegått av flere forskere som på en helt annen måte er i stand til å se på tonaliteten i folkemusikken på sjangerens egne premisser, men både hans estetiske syn og ikke minst troen på klassisk funksjonsharmonikk som ”det riktige” system ved melodianalyse, har nok hengt igjen i kunstmusikkretser lenge etter dette. I forhold til min egen tilnærming kan vi kanskje si at Elling utgjør en motpol, med sitt fokus på kunst og det nasjonale perspektivet, og med sin anonymisering av utøvere og tradisjonslinjer, der geografiske forskjeller ser ut til være av mindre interesse. Vi får ellers illustrert et sentralt kildekritisk

⁶⁰ Elling 1920: 7

⁶¹ Elling 1915: 17

⁶² Op.cit.: 40. Her diskuterer han opprinnelsen til dette, og spekulerer på om det kan ha et vokalt opphav, men at det også kan ha blitt forsterket av ”Naturinstrumenter” (lur osv.)

poeng: En innsamlers ideologiske ståsted får klare konsekvenser for hvordan det innsamlede materialet vil framstå.

2.3.2 Sandvik og kirketone

Ole Mørk Sandvik var opptatt av det historiske, og i koblingen mellom kirkemusikk og folkemusikk, setter Sandvik - i motsetning til Elling - skalabruk og de særegne intervallene i folkemusikken i sammenheng med den gregorianske sangen i middelalderen. Sandvik skiller seg også klart fra Elling på den måten at han ikke anser at enhver melodi hviler på et harmonisk grunnlag. Melodien selv er grunnlaget.⁶³ Et argument Sandvik bruker når han vil påvise sammenheng mellom kirketoneartene og norsk folkemusikk, er likheten mellom formelbruk i gregorianikk og tilsvarende vendinger i folkemusikken. Gammel gregorianikk kommer ifølge Sandvik til syne i både instrumental og vokal musikk, og han har karakteristikk av instrumentalmelodier som ”doriske” eller ”mixolydiske” osv. Han bygger også opp en argumentasjon rundt dur og moll, der han mener moll peker tilbake på kirketoneartene, mens durmelodier også kan føres tilbake til ”lursignalet”, dvs. partialtonene 4, 5 og 6, altså en durtreklang. Han slår på lik linje med Elling fast at instrumentalmusikken i hovedsak er durpreget, og hevder sågar, med henvisning til Erik Eggen, at ”felens første stemning” springer ut i fra samme tonale basis.⁶⁴ Med denne bakgrunnen behøver heller ikke treklangsbyrning i melodien nødvendigvis ha noe med akkordtankegang å gjøre. Dur er for Sandvik det opprinnelige norske:

”Og i det hele mener jeg at durgruppen har meget gamle røtter; dur-klngen er særnorsk, git med lure. Den sterke moll-tendens er da vistnok en fremmed paavirkning. Den katolske kirkes sang er det som har git moll-tonen saa sterkt et tak.”⁶⁵

I samband med en gjennomgang av de elleve felestillene som er behandlet i undersøkelsen i kapittel 6, skal vi se at Sandviks fokus på durtreklngen har en viss aktualitet. Elling og Sandvik baserer mye av sin argumentasjon på kulturelle brytningsprosesser mellom ulike epoker i musikkhistorien. To andre forskere omtrent på samme tid finner i mye større grad opphavet til norsk tonalitet i konkrete, fysiske og naturgitte forhold, nemlig Erik Eggen og Eivind Groven. Begges teorier er gjort grundig rede for (og kritisert) av for eksempel Sevåg i

⁶³ Sandvik 1921: 32f

⁶⁴ Op.cit.: 84

⁶⁵ Op.cit.: 88

Fanitullen og av Buvarp⁶⁶. Her skal vi ta med noen hovedpunkter fra Groven, siden hans teorier konkret berører deler av min undersøkelse.

2.3.3 Eivind Groven og naturtonene

Eivind Grovens tonalitetsteorier skulle etter hvert få aksept hos både lek og lærd, og kanskje særlig innen folkemusikkmiljøet. Hans gjennomslagskraft her kan nok delvis forklares med at han var av miljøets egne. Han kom fra Vest-Telemark og var selv en habil utøver. De viktigste ingrediensene i teoriene, seljefløyta og naturtoner, kan videre lett settes i sammenheng med koblingen musikk og natur som har vært så sentral i den ideologiske overbygningen for folkemusikk-Norge, og dermed bidratt til at Grovens tankegods fikk rot i god jord. Dessuten formidlet Groven sine tanker på en popularisert måte gjennom sitt mangeårige virke i NRK. Grovens grunnleggende oppfatning er at naturtoneinstrument - og især seljefløyta - gjennom årtusener har påvirket og befestet en tonefølelse med utgangspunkt i naturtonene (overtonerekka).⁶⁷ For øvrig oppfatter han de rene intervall som en medfødt, menneskelig preferanse.⁶⁸

Groven hevder at seljefløyta har satt spor etter seg i både vokal- og annen instrumentalmusikk, også i felespel. Begrepet ”formelmelodikk” er her sentralt, og han støtter seg også på den såkalte ”likringshypotesen”. På den overblåste seljefløyta henger to og to toner sammen gjennom samme blåsestyrke, én med lukket fløyte og én med åpen. Disse danner tonepar, og formelmelodikken oppstår ved at en av spilletekniske årsaker helst vil unngå å skifte blåsestyrke og fingerposisjon samtidig. Dermed vil visse rekkefølger av toner foretrekkes framfor andre, og disse ”formelriktige” progresjonene kan så gjenfinnes i for eksempel feleslåtter. ”Likringshypotesen” har samme utgangspunkt; på seljefløyta er det bare teknisk mulig å utføre den for- og etterslagsteknikken Groven kaller likringer mellom tonene innenfor hvert enkelt tonepar. Han mener så å kunne observere at en i eldre stil på hardingfele likrer mellom de tilsvarende tonene med utgangspunkt i en definert grunntone, altså mellom høy underseptim og grunntone, mellom sekund og ters, kvart og kvint samt mellom sekst og lav septim. Hypotesen vil bli drøftet i kapittel 8 (8.3.3). Grovens teorier om formelmelodikk impliserer også en del ”lovmessigheter” som angår det han kaller hoved- og ledetoner. Her handler det dermed om hvilke toner (i en skala) som blir mest brukt, og når disse kommer i

⁶⁶ Buvarp 1952

⁶⁷ Bemerkt Sevågs innvendinger mot seljefløyta som naturtoneinstrument (s. 355), med referanse til Ledang (se Ledang 1971)

⁶⁸ Groven 2002: 114f og 1948: 5

forhold til tung og lett tid i det rytmiske forløpet⁶⁹. Slike forhold har i ettertid fått mye mindre oppmerksomhet enn det som handler om trinnstørrelser, og vil derfor vies en del oppmerksomhet i denne avhandlingen.

Grovens teorier ble, slik Sevåg påpeker, ikke gjenstand for så mye debatt i den første tiden.⁷⁰ I artikkelen fra 1952 kommer Buvarp med en vitenskaplig vurdering av Grovens arbeider om naturtonalitet. Mens han er positiv til Eggens langeleikforskning, er han langt mer kritisk til Groven:

”Metodisk synes Grovens teoretiske framstilling likevel å mangle den forutsetningsløshet som kreves, om et arbeid skal kunne gjelde for en vitenskaplig behandling av stoffet. En får uvilkårlig det inntrykk at resultatet av undersøkelsen er gitt på forhånd på grunnlag av et intuitivt klarsyn. Hvor riktig denne intuisjon enn måtte være, virker ikke framstillingen metodisk gjennomført og derfor heller ikke overbevisende. Den måte han har behandlet stoffet på, både i ”Natureskalaen” og i ”Temperering og renstemming”(…), synes å vise at han ikke makter å stille seg som nøytral overfor stoffet som et rent studieobjekt, men er personlig engasjert i den grad at framstillingen tar for av forkynnelse.”⁷¹

En vesentlig innvending mot Grovens teorier kommer Ola Kai Ledang med rundt 1970, da han ved hjelp av elektroakustisk måleutstyr dokumenterer at seljefløyta med sin åpne- og lukketeknikk slett ikke gir en klar overtonerekke, og dessuten viser det seg at fløytene i praksis har individuelle avvik.⁷²

2.3.4 Dur og moll

En del forskere har vært opptatte av skillet mellom dur og moll, siden dette har blitt oppfattet som uttrykk for ulikt opphav eller forskjellige epoker i musikkhistorien. Selv oppfatter jeg nok ikke polariseringen dur – moll som det mest sentrale emnet i studiet av norsk slåttemusikk, og det er vel grunn til å anta at noe av fokuset på ”to tonekjønn” hos de tidlige forskerne henger sammen med et ståsted i klassisk musikkteori og funksjonsharmonisk tankegang. Siden dette er brakt på bane, er det likevel grunn til å se om materialet mitt kan fortelle noe. Om ikke annet, er det i alle fall mulig å foreta en viss kartlegging, selv om dette i noen grad er gjort før i flere områder.⁷³

⁶⁹ Groven 2002: 90ff

⁷⁰ Sevåg i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 347

⁷¹ Buvarp 1952: 169

⁷² Ledang 1971

⁷³ Eks. Sandvik 1919 og 1943, Nyhus 1973, Bakka, Aksdal og Flem 1992, Larsen 2001

I debatten omkring ”skeive” toner i norsk folkemusikk, trekker Sevåg i *Fanitullen* inn svenske Carl-Allan Moberg, både fordi noen av hans hypoteser om ”konfrontasjon” mellom ulike epoker ligger svært nært opp til Sandvik, men også fordi han tar inn et nytt moment, nemlig det om faste rammeintervall og ifylling av disse som et tonalt grunnlag⁷⁴. Sevåg bygger, som vi snart skal se, videre på dette. Moberg publiserte flere artikler om svensk folkemusikk på 50-tallet. I forhold til tonalitet var han ellers spesielt opptatt av forholdet mellom dur og moll, og da med utgangspunktet at moll representerte et eldre sjikt i musikken enn dur. Han gjennomførte en større geografisk undersøkelse, der over 8500 melodier danner grunnlag for statistikk. Visse områder viser seg å ha en stor overvekt av durmelodier, mens i andre områder, særlig nordover og inn i landet, er mollprosenten langt mer framtrædende. Han kommer også til (som Sandvik) at det er en sammenheng mellom vokalmusikk og moll og mellom instrumentalmusikk og dur. Moberg støtter seg til forskeren Tobias Nordlind, og også til danseforskeren Ernst Klein, som noe tidligere hadde laget statistikk over polskdansens utbredelse i Sverige. Både Moberg og sistnevnte Klein kan knyttes seg til en diffusjonistisk, etnologisk tradisjon som er omtalt i innledningskapitlet.⁷⁵ Jeg viser forøvrig til Johan Westmans kritiske gjennomgang av Moberg i sin hovedoppgave,⁷⁶ der en av Westmans viktigste innvendinger er mistanken om at en stor andel av molltersene i Mobergs undersøkelse burde ha vært notert som nøytrale / halvhøye.

Bjørn Aksdal diskuterer forholdet mellom dur og moll i slåttemusikken i forbindelse med en gjennomgang av samlingen etter Knut D. Stafset i publikasjonen *Minder fra Forfædrene*.⁷⁷ Han viser til bl.a. Moberg, men konkluderer med at det er lite grunnlag for å anse moll som mer alderdommelig enn dur i det norske materialet. Aksdal mener det norske materialet har vært mindre påvirkelig i forhold til europeiske strømninger sammenlignet med Sverige.

For å prøve å kaste mer lys over problematikken, har jeg gjort et forsøk på å innlemme dur- /mollkonseptet i undersøkelsen. Her ligger det en klar begrensning i utgangspunktet, i og med at slåttene ikke er konkret registrert som dur eller moll ved innskrivingen. Mine data kan likevel, dersom vi godtar visse tonale sentra og tar de nødvendige forbehold i forhold til nedtegnerne osv., på en enkel måte vise utsnitt som antyder en grov fordeling av det vi normalt vil oppfatte som dur og moll. Vi kan da ikke ta utgangspunkt i begrep som innbefatter

⁷⁴ I europeisk perspektiv var ikke dette noen ny erkjennelse, Moberg bygger nok her på bl.a. Hornbostel

⁷⁵ Både den aktuelle artikkelen av Moberg og Kleins artikkel er trykket på nytt i Ronström, Owe og Tärnhag, Gunnar (red.) 1994: *Texter om Svensk Folkemusik*

⁷⁶ Westman 1998: 42-48. Se også Jernberg og Ahlbäck 1986: 57

⁷⁷ Aksdal 1991: 267f

mollskalaer i vanlig forstand eller funksjonsharmonisk tenkning, men må legge en svært generell forståelse til grunn, nemlig hvilken intonasjon tersen opp fra en antatt grunntone har.⁷⁸ For å kunne føre en kontroll med undersøkelsen, har jeg i tillegg gjort en manuell gjennomgang av deler av materialet, der slåttene er grovsortert etter dur og moll. Dette gir ikke alltid mening, da mange slårter har såpass variabel intonasjon at de havner midt i mellom, eller kanskje rettere sagt: polariseringen av dur og moll egner seg ikke som kategorisering for deler av materialet, slik jeg diskuterer nedenfor i avsnitt 2.4.2. Resultatene av min tilnærming blir presentert i avsnitt 6.2.4.

2.3.5 Reidar Sevåg og rammeintervall

Reidar Sevåg går videre med et sentralt punkt ifra Erik Eggens doktorgrad fra 1923⁷⁹, der målingene av trinnstørrelsene på gamle langeleiker underbygger eksistensen av de to (ca.) intervallstørrelsene $\frac{3}{4}$ og hel tone. Sevåg kobler dette opp mot en rammeintervall-tankegang a la Moberg i sine konklusjoner om tonespråket i eldre norsk folkemusikk i *Fanitullen*.⁸⁰ I likhet med Eggen henter Sevåg empirisk materiale gjennom måling av avstanden mellom ”notene” (tverrbåndene) på eldre langeleiker, men har atskillig flere leiker enn Eggen (omtrent 100; Eggen hadde 35) som grunnlag for sine studier. Sevåg finner at det ikke ser ut til å være noe skille mellom to intervallstørrelser; det handler om flytende størrelser fra ca. et helt trinn og ned mot et halvt, men aldri så lite som et vanlig, diatonisk halvtrinn (anhemiton = uten halvtoner). Sevåg konkluderer slik:

”Ut av langeleikmaterialet lar det seg altså abstrahere en overordnet syvtoneskala-struktur med grunntone, kvint og oktav som fast rammeverk, mens de øvrige tonene er variable over et spekter på en drøy kvarttone, men står i et organisk forhold til hverandre på en slik måte at to nabotoner aldri kommer nærmere hverandre enn en snau $\frac{3}{4}$ -tone.”⁸¹

Når da samtidig sekunden opp fra grunntonen som regel er høy, får vi et system med en syvtoneskala der ters, kvart, sekst og septim er variable størrelser. Sevåg viser hvordan rekkefølgen kan varieres i ulike ”mørke” og ”lyse” realiseringer, men avviser at dette handler om fikserte skalaløsninger, og avviser også at langeleikmakere har hatt faste, abstraherte

⁷⁸ Se også Ove Larsens gjennomgang av polsmaterialet fra Drevja i Larsen 2001. Her antydes det for øvrig at det på et lokalplan kan være nokså store personlige forskjeller når det gjelder dur- og mollpreferanser.

⁷⁹ Eggen 1923

⁸⁰ Kapitlet Sevåg har skrevet i ”Fanitullen” er delvis basert på en artikkel som ble publisert i en utgivelse fra ICTMs studiegruppe for musikkinstrumenter (SIMP) (Sevåg 1974)

⁸¹ Sevåg i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 367-368.

skalaer som grunnlag for noting av instrumentene, selv om noen ser ut til å ha hatt typiske måter å gjøre dette på. Han antyder snarere at notingen av leikene har skjedd etter øret på funksjonell basis, med utgangspunkt i et konkret / praktisk melodimateriale som instrumentmakerne kjente fra sitt nærmiljø. Sevåg setter så fram en teori om et eldre stadium i norsk tonefølelse, der intervallene utenom det stabile rammeverket ikke var fikserte. Denne eldre følelsen blir så utfordret av den moderne diatoniske, og resultatet er en gradvis økende fiksering i retning av dur-/ molltonalitet. Sevåg kaller dette ”det moderne hamskiftet”.⁸²

Vi skal se om mine data kan underbygge Sevågs rammeverkmodell. Konkret vil gjennomgangen av felestillene i kapittel 6 kunne kaste lys over konseptet. Mer om dette i avsnitt 2.5.1 og 2.5.2.

2.4 Kvantitativ tilnærming

2.4.1 Det nasjonale tonefall

Det Nasjonale Tonefall er tittelen på Hampus Huldt-Nystrøms doktorgradsavhandling som kom i 1966.⁸³ Avhandlingen har som undertittel: ”Studier av motiv og motivkombinasjoner, særlig i norsk springar og svensk polska”, og har med sine metodiske løsninger klar relevans for mitt arbeid. Siktemålet til Huldt-Nystrøm var å konkret beskrive trekk i norsk folkemusikk som kunne ligge til grunn for det som ble oppfattet som det han kaller ”nasjonale særdrag i norske komposisjoner”. I tillegg ville han, med utgangspunkt i egne opplevelser og ulike utsagn om og karakteristikk av at slike ulikheter fantes, forsøke å beskrive dialektforskjeller mellom norske og svenske slåtter. Huldt-Nystrøm forsøker å kartlegge melodisk-rytmiske strukturer gjennom en kvantitativ tilnærming.

Huldt-Nystrøm var med sin allsidige musikkbakgrunn opptatt av at musikkforskning måtte ta i bruk både humanistiske og naturvitenskapelige metoder. Arbeidet skiller seg vesentlig ut i fra tilnærmingene den tidligere generasjonen av forskere sto for, og tar utgangspunkt i det han kaller ”elementære prinsipp fra informasjonsteorien”⁸⁴. Huldt-Nystrøm viser spesielt til franske Abraham Moles, men refererer ellers til samtidige tyske musikkanalytikere og teoretikere. Den nye informasjonsteorien på 1950-tallet får en viss påvirkning på humanistiske fag, noe som for musikkstudier eksempelvis kan innebære at det

⁸² Sevåg i Aksdal og Nyhus 1993: 370. Det er et åpent spørsmål om den gamle variabiliteten ble brukt som et bevisst virkemiddel, eller om det handler om en likegyldighet. Se ellers Westman 1998: 49f

⁸³ Huldt-Nystrøm 1966

⁸⁴ Op.cit.: 13

settes fokus på hva frekvensen av de enkelte, isolerte lydobjekter rent matematisk / statistisk kan fortelle.⁸⁵

Via en omfattende bearbeiding av et større notemateriale teller Huldt-Nystrøm således enkelttoner, intervallrekkefølger og taktslagsmotiv (intervallkombinasjoner innenfor tidsenheten taktslag). Han undersøker også mønstre som framkommer gjennom kombinasjoner av taktslag og likeledes i hele takter. Analyseapparatet hans bygger på grov forenkling av tonale og rytmiske forløp i musikken. Alle nyanser er sett bort i fra; han opererer med en skala bestående av sju trinn der det ikke blir tatt hensyn til om disse er høye eller lave, og all rytmisk variasjon er redusert til om taktslagene består av en, to, tre eller fire noteverdier. Tanken er at dette likevel kan fortelle om grunnleggende trekk av både felles særdrag og forskjeller mellom to ulike samlinger av melodier.

Med sin metode klarer Huldt-Nystrøm å sette ord på en del typisk mønstrebruk som er felles for hele materialet, samt å få fram en del tydelige forskjeller i melodikken mellom et norsk og et svensk materiale, og bruker uttrykk som ”norvagismer” og ”svesismer” om disse figurene. Imidlertid viser det seg ofte at det er nokså stor divergens mellom ulike svenske områder; värmlandspolskaer ligner for eksempel mer på det norske materialet enn de fra Skåne (noe som ikke akkurat er uventet). Det er for øvrig litt underlig at han ikke er opptatt av tilsvarende forskjeller i det norske pols- og springarmaterialet, for funnene i det svenske materialet peker mye mer i retning av lokale / regionale forskjeller enn en klar forskjell mellom de to nasjonene Norge og Sverige.

For folkemusikkforskningen sin del hadde det utvilsomt vært mer matnyttig om han hadde fokusert mer på forskjeller innad i materialet, som for eksempel forskjeller mellom ulike slåttetyper, enn å lete etter det felles norske tonefall. Det er likevel ikke i tvil om at han bruker innfallsvinkler som har relevans for mitt arbeid, ved siden av at arbeidet generelt har vært en inspirasjonskilde. Således er det tema i Huldt-Nystrøms arbeid jeg har funnet grunn til å gå videre med i avhandlingen. Dette gjelder den geografiske og typologiske distribusjon av skalatoner og melodiske intervall.

2.4.2 Hypoteser om lagdeling

Bjørn Aksdal har i senere tid gjort undersøkelser av et springar- / polsmateriale fra Midt-Norge, der han delvis bruker begreper og metodiske løsninger basert på Huldt-Nystrøm.

⁸⁵ Se også Bengtsson 1977: 16ff og 173 f

Særlig gjelder dette det rytmiske. Studiene er publisert i *Minder fra Forfædrene*⁸⁶, der han tar for seg den interessante samlingen etter Knut D. Stafset fra Sunnmøre, og i *Variasjon, dialekt og alder i springar og pols*, en rapport som ble utgitt av Rådet for Folkemusikk og Folkedans i Trondheim i 1992.⁸⁷ Gjennom den kvantitative tilnærmingen har begge arbeidene sammen med Huld-Nystrøms *Det nasjonale tonefall* vært viktige for meg i forhold til metode og idéutvikling.

I analysen av Stafset-materialet tar Aksdal for seg både formoppbygging, tonalitet, og rytme. Resultatene sammenlignes underveis med materiale fra Røros og Gudbrandsdalen. De metodiske grepene følges opp i *Variasjon, dialekt og alder i springar og pols*. Dette prosjektet, hvis målsetting var å bygge opp metoder og taksonomier for analyse av norsk bygdedans med tanke på kartlegging av bl.a. historisk lagdeling, var et samarbeid mellom Aksdal og etnokoreologen Egil Bakka samt Erling Flem, som hadde rollen som vitenskaplig assistent. Aksdal hadde ansvaret for musikkdelen. Hypotesen det arbeides ut i fra, er at ny musikk og dans har kommet som moteimpulser opp igjennom tidene, og at disse kan gjenfinnes som ”lag” i tradisjonsmaterialet. I forhold til musikken kan disse lagene avdekkes gjennom komparative studier der flere forhold studeres samtidig, som formoppbygging, rytmefigurer og enkelte trekk ved tonaliteten. Musikkmaterialet som studeres består av et notemateriale på 673 slåtter fra Sør-Trøndelag, Møre og Romsdal og Nordfjord, der hovedvekten ligger på Trøndelag. Samlingene musikken er hentet fra representerer et stort tidsrom; den eldste er fra 1846, den yngste fra 1983.

Når det gjelder tonalitet, analyseres slåttene ut i fra tre ulike grovsorteringer. Det ene går på å definere melodier som henholdsvis modale og harmonisk baserte, altså modalitet kontra harmonisk tonalitet. Dette begrepsparet, der Aksdal henviser til en definisjon av svenske Sven Ahlbäck (se nedenfor), går ut på å skille mellom melodier som er meningsfulle gjennom sitt forhold til en grunntone, eller rettere sagt, der de enkelte intervallene i en skala er meningsfulle i forhold til en grunntone (modalitet), og melodier som er basert på et funksjonsharmonisk grunnlag (harmonisk tonalitet). De siste antas da å tilhøre et yngre lag i tradisjonen. Videre kategoriseres slåttene etter toneart (G-dur, D-dur, d-moll osv.), med henvisning til en del litteratur som knytter ulike tonearters popularitet til visse epoker.⁸⁸ Tonearten blir i undersøkelsen registrert på vek-nivå. Den tredje hovedkategoriseringen

⁸⁶ Aarset og Flem 1991

⁸⁷ Bakka, Aksdal og Flem 1992

⁸⁸ Aksdal i Bakka, Aksdal og Flem 1992: 30, G-dur skal eksempelvis ha vært svært populært rundt 1750.

gjelder felestille, eller scordatura, som Aksdal kaller det, og han anser dette for å kunne være en indikasjon på alder.

Aksdals toneartsbegrep her er noe problematisk, særlig med tanke på skillet han gjør mellom modalitet og harmonisk tonalitet. I mer streng forstand er begrepet toneart knyttet opp til funksjonsharmonikk, og det blir i så fall ulogisk at en slått både går i d-moll og samtidig er modal, slik resultatet av Aksdal sine kategoriseringer blir. Så vidt jeg kan se, kan derfor ikke toneart her handle om annet enn at eksempelvis d-moll betyr at grunntonen er D og at tersen opp fra denne er lav. Tradisjonelle toneartsbegrep er bare i noen grad en del av vokabularet innen slåttespel. Det er særlig i området for vanlig fele at spelemenn karakteriserer slåtter og repertoar med toneartsbetegnelser (eks. "C-durpolser"). Dette har utvilsomt sammenheng med en viss notekunnskap i enkelte spelemannsmiljøer, også et godt stykke bakover i tid.

Riktignok reflekterer ikke nødvendigvis bruken av begrepene teorikunnskaper, men like gjerne en inndeling av repertoar og slåtter i grupper der nevningene har fulgt en muntlig tradisjon. Mitt inntrykk er at toneartsbegrep særlig er utbredt i områdene i Midt-Norge, selv om de nok også er brukt i eksempelvis Gudbrandsdalen. I et område som Trysil / Engerdal derimot, er slike nærmest ukjent.⁸⁹ Kommer vi lenger sør og vest, altså til områdene der hardingfela er i bruk, er ikke begrep om tonearter noe som hører hjemme i vanlig spelemannsterminologi. I de områdene jeg kjenner best, som Telemark og Buskerud, har jeg i svært liten grad hørt utøvere kategorisere eller benevne eldre slåtter med toneartsbegreper. Jeg vet ikke om det er mulig å påvise at utøverne i disse områdene har hatt et fjernere forhold til kilder for noter og musikkteoretisk kunnskap, men poenget er vel snarere at begrepene er lite adekvate i forhold til musikken. Svært mye av den eldre slåttemusikken har tonale strukturer som ikke lar seg forklare ut i fra funksjonsharmonikk, og dermed er det ikke relevant å sette musikken i bås med standard toneartsbegreper. Sagt på en annen måte med henblikk på mitt eget arbeid: Toneartsbegrepene hører først og fremst hjemme i en epoke, sfære og stil som ikke representerer det repertoaret jeg undersøker. Derfor har det heller ikke vært aktuelt for meg å kategorisere musikken med slike begrep i undersøkelsen.

I konklusjonen viser Aksdal til en samvariasjon mellom ulike trekk i materialet; harmonisk tonalitet, symmetrisk oppbygging (ren toveksform), mye tredeling av taktslaget og bruk av G-dur og D-dur på felestillene GDAE eller ADAE. Tilsvarende ser det ut til å være sammenheng mellom asymmetrisk oppbygging (avvik fra toveksform), bruk av molltonearter og modalitet. Mer om dette arbeidet under 2.8, punktet om opphavsproblematikk.

⁸⁹ Olav Sæta, personlig meddelelse februar -07.

2.5 Formler og modi

2.5.1 Sven Ahlbäck og modalitet

Vi så ovenfor at Aksdal bruker begrepsparet *modalitet* kontra *harmonisk tonalitet* i en historisk kontekst. Sven Ahlbäck skriver i *Jernberglåtar*:

”I modal musik hör de enskilda tonerna i melodin samman i tonförråd och får betydelse genom sin plats i tonförrådet, d v s om de är 1:a, 2:a, 3:a tonen o s v. Det (...)innebär at hela meningen i modal musik kan realiseras i melodilinjén, vilket gör att harmoniskt ackompanjemang, typ ackord på gitarr, inte behövs för att göra melodin meningsfull. Den äldre folkmusiken kan genomgåande karaktäriseras som modal musik. Det har den gemensamt med bl a arabisk, indisk östeuropeisk och irländsk folkmusik, en del blues och rock samt även västeuropeisk medeltida kyrkomusik.

Däremot, är den västerländska konstmusiken fr o m J.S. Bach, europeisk populärmusik från 1800- och 1900-talet som Evert Taube och Calle Jularbo, eller 30-tallsjazz och ABBA:s musik inte modal. Det er i stället s k harmoniskt tänkt musik – musik som i allmänhet är tänkt med ackompanjemang. I harmonisk musik är tonföljden i melodin skapad i relation til en ackordsföljd. De enskilda tonerna i melodin får därför sin betydelse genom sin relation till det ackord som just spelas.”⁹⁰

Jeg har ingen problemer med å se poenget til Ahlbäck her, men i studiet av et historisk materiale, byr disse begrepene på noen klare problemer, noe Ahlbäck også er klar over. Siden temaet blir gjort viktig i forhold til alderslag i materialet, er det nødvendig å rette litt ekstra oppmerksomhet mot det. Ahlbäck selv diskuterer problematikken i *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*.⁹¹

For min del ville det ha vært logisk å lete etter elementer på det tonale plan som man kunne tenke seg representerte det modale. Men vil det virkelig være mulig å avgjøre ut i fra en noteoppskrift om en konkret slått er modal eller harmonisk basert? Handler ikke dette heller om en generell oppfatning eller magefølelse for musikken? Om vi sier at musikken er ”harmonisk tänkt”, hvem er det i så fall som tenker? Er det den som ev. komponerte melodien, er det spelemannen som viderefører en slått i en tradisjonslinje, er det han som skriver melodien ned, eller er det vi i våre dager som tolker et notemateriale? La oss tenke oss at en melodi for et par hundre år siden blir komponert av en skolert og ”harmonisk tenkende” musiker. Melodien blir plukket opp av en spelemann som ikke har et forhold til harmonikk, han er altså ”modalt tenkende”. Min påstand er at denne melodien umiddelbart vil kunne

⁹⁰ Jernberg og Ahlbäck 1986: 53f

⁹¹ Ahlbäck u.å.: 12f

høres modal ut i fingrene på den ”ikke-harmoniske” spellemannen, gjennom bruk av intervall som avviker fra den vanlige diatoniske skalaen og medklingende strenger som lager dissonanser som ikke hører hjemme i funksjonsharmonikken. Han omtolker melodien gjennom en annen musikalsk virkelighetsoppfatning. Tilsvarende vil jeg påstå at en modal melodi fra en ”før-harmonisk” epoke, like umiddelbart vil kunne høres ut som ”harmonisk tenkt ” i fingrene på en mer moderne spellemann. Begge disse transformerende prosessene vil etter min mening ligge som et potensial innenfor en tradisjonell ramme av variasjonsmuligheter. I tillegg må vi ikke glemme nedtegneren i en slik prosess, all den tid vi nå fortrinnsvis snakker om notemateriale. Vi husker for eksempel Ellings syn på det harmoniske som noe grunnleggende i forhold til melodien. Dette, kombinert med holdningen om at en innsamler kan rette på ”feil”, diskvalifiserer utvilsomt Elling som kilde i denne sammenhengen, og jeg tviler på om han er den eneste dette vil gjelde av tidlige innsamlere.

Ahlbäck understreker at det finnes strukturelle egenskaper i musikken som styrer vår opplevelse mot den ene eller andre typen. Jeg kan godt være med på at jeg via en magefølelse fort vil kunne putte ulike melodier i de to sekkene modalitet og harmonisk tonalitet. Mange (de fleste) eldre slåtter høres for meg ikke ut til å være basert på akkordtankegang. Selv om det for så vidt er mulig å harmonisere mange av disse, dersom det skulle være et poeng i samspill- og arrangeringsammenheng, har jeg ikke problemer med å tenke disse melodiene som modale, ”bordunbaserte”, logiske i forhold til et eller flere faste punkt / grunntone(r). Men når jeg skal argumentere for konkrete trekk som avgjør om melodien havner i den ene eller andre sekken, blir det vanskelig å peke på metodisk holdbare kriterier, og spesielt dersom dette handler om å kategorisere etter ”alder” i musikken. Jeg aksepterer at det finnes åpenbare eksempler på harmonisk baserte melodier som eksempelvis består av treklangsbrytning som følger en tradisjonell funksjonsharmonisk T-S-D-T – progresjon. Ahlbäck bruker Jularbo-valsens ”Livet på Finnskogarna” som eksempel⁹², men slike skoleeksempler hører til sjeldenhetene, og i gjennomgangen av materialet jeg har brukt i denne undersøkelsen, kan jeg ikke huske å ha bitt meg merke i en eneste slått som så eksplisitt uttaler funksjonsharmonikk.

Huldt-Nystrøm bruker begrepene ”grunnplan” og ”kontrastplan” i forhold til melodikk som er orientert mot treklangsbrytning som nok kan oversettes til tonika- og dominantakkordene, men Huldt-Nystrøm er likevel forsiktig med å lese strukturene på den måten.⁹³ Min egen erfaring tilsier også at vekslingen mellom grunnplan og kontrastplan, som

⁹² Jernberg og Ahlbäck 1986: 54

⁹³ Huldt-Nystrøm 1966: 217

jeg for øvrig ikke har noen problemer med å akseptere som begrep, i svært liten grad handler om akkorder i vanlig forstand (funksjonsharmonikk).⁹⁴ I forlengelsen av dette punktet kommer imidlertid Huldt-Nystrøm inn på at en del av det svenske materialet har en melodikk som gjenspeiler både subdominant-, dominant- og tonika-planet, og dette har også noe med hvor ofte i melodien skiftene mellom planene kommer. Disse melodiene får etter hans oppfatning ”et nyere preg”.⁹⁵ Huldt-Nystrøm peker kanskje her på en mulig tilnærming til problematikken, og at det i så fall er subdominant-planet i visse kontekster en må lete etter dersom en vil påvise harmonisk tonalitet. I det foreliggende arbeidet har jeg ikke funnet en tilfredsstillende måte å gjøre dette på.

På tross av betenkelighetene ovenfor kan likevel Ahlbäcks bruk av modalitetsbegrepet og andre deler av hans analyseapparat være nyttige i vår sammenheng. Modus blir av Ahlbäck definert som ”funktionellt tonförråd”⁹⁶. Et spesifikt modus har et visst omfang, altså ambitus, og et visst forråd av toneplasser som kan intonerer med en fast tonehøyde eller være variable.⁹⁷ Toneplassene defineres som 1 (grunntone), 2 (sekund), 3 (ters) osv. opp til 7, men under grunntonen bruker han sifrene -2, -3 osv., slik at septimen over grunntonen heter 7, mens septimen under heter -2. Årsaken til dette er å fokusere på at de to tonene, i dette eksempelet septimene, har to helt ulike funksjoner innen moduset, og er således to forskjellige toner. Slik framstår modusbegrepet som prinsipielt forskjellig fra det sirkulære skalabegrepet, altså at de samme tonene gjentas i hver oktav. I Ahlbäcks system opereres det med fem verdier av tonehøyde innenfor hver toneplass som benevnes a, b, c, d eller e alt etter hvor nært det er grunntonen (3a er således en lav ters opp fra grunntonen, mens -2a er høy septim under grunntonen dersom vi anvender et tradisjonelt begrepssystem).⁹⁸

Ahlbäck hevder at fäbod-(seter)musikken særlig representerer eldre lag i den svenske folkemusikken. Bl.a. gjennom en undersøkelse av 189 melodier, fortrinnsvis vokalmusikk, peker han ut noen typiske modi. Sentralt er -4 til 5, men uten -3, underseksten, og med -2, 3, 4, 6 og 7 som variable toneplasser, m.a.o. et toneforråd, et tonalt ”felt”, som går fra kvinten

⁹⁴ Man kan diskutere om ikke det typiske kadensmotivet i springar og pols kan utgjøre et mulig unntak, se Omholt 2007b

⁹⁵ Huldt-Nystrøm: 229f

⁹⁶ Jernberg og Ahlbäck 1986: 54. Merk at når begrepet modus brukes på denne måten i musikkterminologien, snakker vi om *et* og ikke *en* modus; modus er normalt hankjønn.

⁹⁷ Reidar Sevåg har for øvrig også skrevet en artikkel som etter mitt skjønn gir støtte til modusbegrepet. Artikkelen, Sevåg 2000, omtaler Morten Levys avhandling om de gorrlause slåttene, og i oppsummeringen mener Sevåg å kunne peke på det han kaller et ”basisområde” som er typisk i den tonale strukturen i gorrlaus-slåttene. Dette basisområdet, som grovt sett består av en ters opp og en ters ned i fra en grunntone, hevder Sevåg lar seg finne igjen andre steder i vår tradisjonsmusikk, både på andre felestillere og i vokalmusikk.

⁹⁷ Se Ahlbäck u.å., Jernberg og Ahlbäck 1986: 54f, eller Westman 1998: 20ff, 52-60.

⁹⁷ Ahlbäck u.å.: 29-30.

⁹⁸ Se Ahlbäck u.å., Jernberg og Ahlbäck 1986: 54f, eller Westman 1998: 20ff, 52-60.

under grunntonen til kvinten over (eventuelt opp til sekst eller oktav), med variabel underseptim, ters og kvart (pluss ev. sekst og septim) På et litt mer generelt grunnlag skiller han også ut det han kaller to dominerende grunntyper av modus i eldre svensk materiale, der den ene gruppen har mollpreg og mer eller mindre grad av variasjon på -2, 3, 4, 6 og 7, og en gruppe der plass 3 (tersen) konsekvent er høy, men der 4 og 7 ofte er variable.⁹⁹

Ahlbäck forsøker også å vise hvordan melodiene er bygget opp gjennom først å etablere en grunntonefølelse, for så å lage en kontrast til denne grunntonen for å skape spenning osv.¹⁰⁰ Grunntonen kan defineres ut i fra visse kriterier som at tonen har en viss lengde og betoning, at en stadig kommer tilbake til den og at det ofte er sluttonen. I tillegg vil det finnes ulike ”sentraltoner” som bygger en ”rammehandling” som melodien kretser rundt. Ahlbäck definerer og kategoriserer ulike formler som etablerer sentral- og grunntonefølelse.¹⁰¹

Skillet mellom toneplasser og tonehøyder hos Ahlbäck har en viss analogi i forhold til grunnleggende feleteknikk, der de fire fingrene på venstre hånd + løs streng kan sies å stå for toneplasser, mens selve intoneringen, graderingen av hvor den enkelte finger settes ned, representerer tonehøyder. Løs streng står da for en toneplass med fast tonehøyde. I metodekapitlet viser jeg hvordan dette prinsippet danner selve grunnlaget for min analyse av det tonale aspektet i musikken jeg tar for meg. Begrepet ”toneplass” vil dermed ha en litt annen betydning i dette arbeidet enn hos Ahlbäck, siden det hos meg referer til det ”området” hver enkelt finger settes ned (+ løs streng), og ikke til relasjonene tonene i mellom i en skalastruktur. Vi kommer nærmere tilbake til definisjonen av toneplass i kapittel 4.

I kapittel 6 (6.3) vil jeg delvis med utgangspunkt i Ahlbäck's kriterier for grunntonebestemmelse, forsøke å definere tonale rammer og modi i materialet mitt ved å studere toneplassene i de elleve felestillene. Vi skal se at de ulike toneplassene blir utnyttet i svært forskjellig grad på de ulike stillene, og gjennom dette, altså ren *hyppighet*, utkrystalliseres en del mønstre. I tillegg vil de ulike toneplassene inngå i forskjellige tonale og metriske kontekster. Et av Ahlbäck kriterier er nettopp at sentrale toner ofte har en viss *varighet*. Vi kan dermed anta at både det vi vil regne som grunntone(r) og andre sentrale toner vil peke seg ut ved å være lange i mange tilfeller. Jeg innlemmer derfor dette aspektet ved å studere hvilke toneplasser som utmerker seg dersom vi kun trekker ut toner av en viss varighet. Konkret avgrenses dette til å gjelde toner lik eller lengre enn ett taktslag.

⁹⁹ Ahlbäck u.å.: 29-30.

¹⁰⁰ Jernberg og Ahlbäck 1986: 55

¹⁰¹ Ahlbäck u.å., se også Westman 1998: 55f. Disse beskrivelsene av sentraltoner og rammehandlinger minner svært om Levys ”stasjons-”begrep i forhold til de gorrlause slåttene, se Levy 1989: 19

En tredje faktor som Ahlbäck (og Westman nedenfor) er inne på, er tonenes ”metriske posisjon”.¹⁰² Hvilke toneplasser utmerker seg dersom vi tar utgangspunkt i *betoning*, altså hvilke toner som faller på tung taktdel? Her vil det altså handle om å telle tonene som faller på starten av hvert taktslag.

2.5.2 Scordatura

Bruk av ulike felestiller, eller *scordatura*,¹⁰³ det å stemme fela annerledes enn den vanlige fiolinstemmingen GDAE i slåttemusikken, har i noen grad blitt betraktet i en historisk kontekst. Aksdal gjør dette i undersøkelsen fra 1992, og setter fenomenet i sammenheng med bruken av omstemming i kunstmusikken, dog uten å hevde at teknikken stammer herfra. Jeg har likevel en anelse om at *scordatura* til en viss grad har blitt sett på som ”Gesunkenes Kulturgut”, og at en av grunnene til at teknikken har blitt oppfattet som gammel, er antatte koblinger til 1600-tallet og et stykke framover, da dette var populært i europeisk fiolinmusikk.

Spelemannshistorien kan gi et inntrykk av at spelemenn langt tilbake i større grad kunne slåtter på mange stiller. ”Gamle-Hagen” (1777-1850) på Voss skulle kunne spille på 24 forskjellige.¹⁰⁴ Vi har derfor et visst belegg for å hevde at utstrakt bruk av *scordatura* kan ha en sammenheng med alderdommelighet. Det spørres ellers her hva vi mener med alderdommelig: Ut i fra min skepsis vedrørende det å aldersfeste konkrete slåtter, bør vi kanskje nøye oss med at ”det alderdommelige” handler om kunnskapen om å stille om fela som sådan.

Den spennende musikalske verden som de mange felestillene står for, er i grunnen lite omtalt og fokusert på i norsk folkemusikkforskning, særlig når det er innlysende hvor sentrale disse er i forhold til det tonale uttrykket. Årsaken kan kanskje ligge i at så mange har lett etter skalastrukturer som ligger bak musikken, og derfor også uavhengig av felestille. I artikkelen ”Om felestiller i feleverket” fra 2007 tar Olav Sæta for seg historikk og tradisjoner rundt ulike felestiller på vanlig fele, og hans konklusjoner vedrørende felas tidlige historie og bruk er både spennende og relevante for mitt arbeid. Sæta argumenterer for at omstilling av fela er en teknikk som har vært en del av folkelig tradisjon minst like lenge som innslaget av *scordatura* i kunstmusikken:

”Når omstemming inngår i feletradisjonene i vår tid, og ifølge alle kilder sto enda sterkere i ei

¹⁰² Se Ahlbäck u.å.: 18-19 og Westman 1998: 54

¹⁰³ *Scordatura* betyr ”feilstemming” på italiensk.

¹⁰⁴ Se Bjørndal og Alver 1985: 42f

overskuelig fortid, er det eneste logiske å se omstemming som ingrediens i ei svært lang sammenhengende folkemusikalsk utvikling på feleinstrumentet...¹⁰⁵

På denne bakgrunn bør vi kanskje like gjerne se for oss at det er folkelig felespel som er utgangspunktet for fiolinmoten og ikke omvendt.¹⁰⁶ Sætas skriver ellers forholdsvis kort om de tonale / klanglige aspektene ved omstemming, men hans hovedpoeng er at de ulike stillene legger opp til et rammeverk på grunntone- og kvintnivå, for noen stiller også grunntone- / tersnivå.

For øvrig ser Bjørn Anmarkrud ut til å være den eneste som har gått relativt grundig inn i de tonale sidene av felestiller i norsk slåttemusikk gjennom sin hovedoppgave fra 1975.¹⁰⁷ Studiet begrenser seg til stiller brukt på hardingfele, men arbeidet har likevel generell relevans. Anmarkrud tar først for seg utbredelse og nemningsbruk for ulike felestille, men for vår del er det andre del av oppgaven som har mest relevans, nemlig der han kommer inn på musikalske forhold ved de enkelte stillene. Han tar for seg formoppbygging, melodistruktur, tonalitet og spillestil (dobbeltegrep, bordunbruk, generell kompleksitet), begrenset til hva som er mulig å lese ut i fra et notebilde. Videre diskuteres historiske aspekter ved fenomenet. Begrepene han bruker i analysene, slike som "formelstruktur", "tonalt senter", "A-durtonalitet" er i liten grad definert og diskutert, men inntrykket er likevel at beskrivelsene virker nøkterne og fornuftige, selv om spekulasjonene om felestillenes (og dermed slåttens) alder kan virke noe løst fundamentert.

Anmarkruds argumentasjon går i retning av at formelbruk, korte motiv, fallende profil, konsekvent bordunbruk og enkel spillestil representerer alderdommelige trekk. Når det gjelder formoppbygging, viser Anmarkrud at det er en viss forskjell på de ulike stillene. Noen, for eksempel AEAC#, er helt dominert av korte motiver, det han kaller formler og totaktsmotiver, og dette stillet blir derfor også tilskrevet høy alder.¹⁰⁸ Andre stiller, som GDAE og ADAE har ofte lengre fraser ("4-takts-perioder"), og han gjør et skille mellom slåtter med fallende og bueformet profil. Videre kommenterer han at en del slåtter på GDAE har "klar funksjonsharmonisk tonalitet"(s.101). Slåtter på "uvanlige" felestiller har enkle melodier, "eller formler med små rammer" (s. 113). I forhold til flere av felestillene beskriver han hvordan motivene kretser rundt tonene i durtrekklagen, og framhever særlig tersen som et tyngdepunkt (GDAH, ADF#E, AEAC#). I sine analyser av samklanger, poengterer han hvor

¹⁰⁵ Sæta 2007: 93

¹⁰⁶ Sæta nedtoner for øvrig forskjellene mellom barokk fiolinpraksis og folkelig felespel (s.94)

¹⁰⁷ Anmarkrud 1976, *De ulike felestillene i hardingfeletradisjonene*

¹⁰⁸ Se også Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 197 og Aksdal 1991: 263f

viktig oktav- og primintervallet ser ut til å være, siden disse opptrer oftest. Deretter er (dur-)tersen det viktigste.

I kapittel 6 vil jeg som beskrevet i forrige avsnitt systematisk gjennomgå de elleve felestillene som er representert i materialet, særlig med tanke på å kunne beskrive mulige modi / tonale rammer. Gruppering etter felestille har ellers blitt brukt som innfallsvinkel i en del tilfeller i undersøkelsen, for å se om dette påvirker trekk innen eksempelvis form eller rytme.

2.5.3 Melodi - klang - intonasjon

I det foregående har jeg allerede nevnt Johan Westmans hovedoppgave fra Griegakademiet ved UiB, *Melodi – Klang – Intonation*, flere ganger. Jeg vil derfor kort omtale arbeidet, som har som undertittel ”En tonalitetsteoretisk studie i äldre skandinaviska låtar spelade på hardingfela och fiol.” Westmans ambisjon er å formulere en teori / modell som kan brukes for å beskrive tonaliteten i eldre, skandinavisk felemusikk. I dette ligger det at eksisterende forklaringsmodeller etter hans syn ikke er tilstrekkelige, og Westman bruker derfor mye plass på å gjennomgå teorier kritisk, slik vi har sett eksempler på. Han underbygger ellers sin argumentasjon med et strategisk valgt materiale på åtte norske og sju svenske slåtter etter sentrale utøvere, som analyseres gjennom en praktisk / auditiv tilnærming. Utvalget er gjort gjennom en subjektiv vurdering av hva som representerer ”eldre” tonalitet. Målingene av intervallstørrelser skjer i hovedsak via øret, men støttes av datateknologi på en del stikkprøver. Beskrivelsene og notasjonen er i utgangspunktet basert på Sven Ahlbäcks begreper om modus, toneplasser og tonehøyder, men han bruker sitt eget symbolsystem for å beskrive intervallstørrelser.

Westman er skeptisk til fenomenet eller begrepet skala og lignende strukturer i kraft av å være tonale representasjoner som er løsrevet fra selve musikken. Dette rammer også Ahlbäcks modusbegrep, noe som forsterkes av Westmans problematisering av selve begrepet grunntone. Han fokuserer i stedet på klang, intonasjonsmønstre og melodiformler som står i forhold til skiftende sentraltoner / referansetoner. Konsekvensen er at en ikke bør studere en slått ut i fra at hele slåtten eller hele vek har en bestemt grunntone, men at grunntone eller referansetone må defineres for hvert motiv, hver frase. Et viktig utgangspunkt er - som Ahlbäck også argumenterer for - at ulik intonasjon innen toneplassene har sammenheng med den melodiske konteksten, altså at tonehøyden påvirkes av hvilken plass en tone til enhver tid har i en melodisk progresjon. Med utgangspunkt i en hypotese som går ut på at intonasjonen

styres av klang, gjør han en interessant analyse av ulike felestiller. Ut i fra akustiske lover basert på overtonerekka, viser Westman hvordan toneplasser / fingerplasseringer / intonasjoner kan defineres som klangrike eller klangfattige. Westman mener her at de variable intonasjonene ser ut til å forekomme hyppigst på klangfattige toneplasser, eller sagt på en annen måte, at de fingerplasseringene som gir mye klang, er mest stabile. På denne måten vil også hvert enkelt felestille få sine typiske fingermønstre.

Kvintintervallet blir hos Westman fremhevet som sentralt. Han beskriver klangidealt i den eldre felemusikken i Skandinavia som:

”...en kvintbaserad modal tonstruktur, där melodierna förhåller sig till olika referenstoner.”¹⁰⁹

Westman tar for seg formelbegrepet med henvisning til forskning internasjonalt, bl.a. i Russland, og argumenter for at den eldre felemusikken i stor grad er formelbasert. Om variabel intonasjon av enkelte toneplasser sier han:

”Variationsområdet tycks (...) vara resultatet av en intonationspraxis som följer olika melodiformler”.¹¹⁰

Westman ender opp med en modell med tre bestanddeler: Melodi (intervall, formel), klang og intonasjon, der disse står i et organisk forhold til hverandre. Modellen, som presenteres i litt ulike varianter, blir også gjort mer allmenngyldig enn bare å skulle gjelde for eldre felespel, slik intensjonen var i utgangspunktet. Tonaliteten i et system, eksempelvis i eldre, skandinavisk felemusikk, kan dermed beskrives gjennom å forklare relasjonene de tre elementene har til hverandre.

2.6 Hva styrer tonaliteten?

La oss ta en foreløpig oppsummering av det som her er beskrevet om tonale forhold. De forskjellige tilnærmingene som er beskrevet ovenfor kan til en viss grad systematiseres etter hva vi gjerne kan kalle oppfattelse om grunnleggende faktorer som styrer tonaliteten i folkemusikken. I den tidlige perioden av forskningen (Elling, Sandvik, Eggen, Groven) synes det å være en felles formening om at svaret kan finnes i (en) bakenforliggende skalastruktur(er). Selv om det er uenighet om hvordan denne eller disse ser ut, virker det som

¹⁰⁹ Westman 1998: 115

¹¹⁰ Op.cit.: 132

det er en felles oppfatning om et sjuttonig, oktavekvivalent system. En kontrasterende oppfatning kan utledes i fra formelbegrepet (Ahlbäck, Westman), der tonaliteten altså ikke styres av en skalafølelse hos en utøver, men av et repertoar av formler som er uløselig knyttet til den praktiske utøvelsen. Her er det dermed ikke snakk om et abstrakt skalasystem som eksisterer uavhengig av musikken i en utøvers musikalske bevissthet. Modusbegrepet havner på en måte i en slags mellomstilling, fordi det ligner et skalasystem i kraft av å kunne beskrives som en abstrakt størrelse uavhengig av musikken, samtidig som et spesifikt modus vil være nært knyttet til den melodiske siden av en eller flere spesifikke formler.

Med noen unntak (som Westman) blir idiomatiske trekk ved instrumentet fele i nokså liten grad fokusert på som styrende faktor i forhold til tonalitet. Trekker vi inn fysiologiske forhold knyttet til tradisjonell spilleteknikk, er det lite å finne i litteraturen om norsk folkemusikk. Dette er egentlig forbausende, siden det ville være rart om ikke noe sånt som 400 års praksis med et rimelig entydig fysisk utgangspunkt (venstrehåndsteknikk) skulle sette spor som kommer til uttrykk tonalt. Sevåg skriver noe om dette i en artikkel fra 1979¹¹¹, og et annet unntak er Sven Nyhus, som i sin samling *Pols i Rørostraktom*, antyder at fingrene blir plassert i visse posisjoner fordi det er enklest rent fysisk.¹¹² I denne avhandlingen vil temaet bli berørt i forbindelse med presentasjonen av distribusjonsmønstrene for fingringen på de fire strengene, men jeg har ellers ikke hatt kapasitet til å gå dette nærmere i sømmene i denne omgang.

2.7 Takt, rytme, metrum

2.7.1 Musikk, dans og sviktmønster

For slåttemusikken sin del ser det ut som det i liten grad ble problematisert over rytmiske forhold som taktarter osv. hos innsamlere, skribenter og forskere i den tidlige perioden av norsk folkemusikkforskning, i alle fall når vi sammenligner med tonalitet.¹¹³ Et unntak er det vi i dag kaller asymmetri på taktnivå, der taktslagene framstår med ulik lengde og betoning i en del av springar- og polsmaterialet. Fenomenet har vært særlig framme i diskusjonene omkring det dialektale. Samtidig skaper den ujevne springar- og polstakten utfordringer i

¹¹¹ Sevåg 1979: 75

¹¹² Nyhus 1973: 46

¹¹³ Det rytmiske aspektet i vokalmusikken kom tidlig i fokus i forhold til notasjonsproblematikk. Allerede på slutten av 1850-tallet havner for eksempel Lindeman i den såkalte "salmesangerstriden". Senere er Elling, Sandvik og Groven på banen eksempelvis i forhold til notasjon av vokale former med ujevn puls, men siden vokale former ikke er emne for denne avhandlingen, går jeg ikke videre på det her.

forhold til hvordan det prinsipielt bør oppfattes, men kanskje mest i forhold til hvordan det skal noteres. Jeg kommer snart tilbake til denne problematikken.

Denne avhandlingen er skrevet med en forståelse av at musikken og dansen har utviklet seg gjennom gjensidig påvirkning over lang tid, og i det følgende kommer mye til å handle om dans. Dette er naturlig, all den tid de to hovedtypene av slåtter jeg tar for meg først og fremst er dansemusikk. Teoriene som angår opphav og impulser har dessuten vel så mye rot i danseforskning som i musikkforskning. Det er en vanlig oppfatning at de rytmiske forholdene i musikken henger nøye sammen med bevegelsesmønstrene i dansen, og dette preger også i stor grad teoribyggingen rundt det rytmiske. Det er heller ingen tvil om at min egen opplevelse av det rytmiske er klart preget av at jeg, uten at jeg på noen måte vil se på meg selv som noen ekspert på området, selv har danset til slåttemusikk i en del år.

Det er mulig å se på dansen som et kollektivt kroppslig uttrykk for vår rytmiske tolkning, og gjennom en slik tilnærming har Jan Petter Blom utviklet et begrepsapparat og et beskrivelsessystem der metrum i musikken defineres ut i fra danserens bevegelsesmønstre. Fenomenet svikt, kroppens regelmessige opp-ned bevegelser i dansens framdrift, er her helt sentralt. Disse mønstrene kan leses av eller beskrives grafisk gjennom en ”sviktcurve” som dermed representerer et taktmønster, slik vi ser i figur 2.2 i avsnitt 2.7.4, som omfatter en del springar- og polsvarianter. Bloms teorier og beskrivelser er publisert flere ganger fra 60-tallet og framover, og her viser jeg til et tillegg i siste bind i hardingfeleverket som kom i 1981, og til et av Bloms bidrag i *Fanitullen* 1993.¹¹⁴ Det er liten tvil om at Bloms begrepsapparat på dette området har dannet mye av grunnlaget for den forståelsen som, særlig i opplæringsammenheng, er utbredt i dag når det gjelder takt og rytme i bygdedansen.

2.7.2 Gangar og udelt springar

Jeg skal etter hvert konsentrere meg særlig om den tredelte springaren / polsen, men først skal jeg kort omtale de andre typene som omhandles i denne avhandlingen. Halling og gangar har tradisjonelt blitt notert i 2/4- og 6/8-takt, noe som etter alt å dømme handler om at nedtegnerne har grepet til vanlige og velkjente taktarter når det har vært aktuelt å skrive ned musikken. Dette innebærer en gruppering i to og to taktslag. Med Bloms sviktanalyse som utgangspunkt er det tydelig hvordan denne grupperingen ikke kan begrunnes i forholdet mellom musikk og dans, siden taktslagene er likeverdige betoningmessig, og danseren beveger seg med likeverdige svikter i jevn rekkefølge. Heller ikke i stegmønsteret finnes gode

¹¹⁴ Blom 1981: 298 - 304 og Blom i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 161 - 184

holdepunkter for å definere halling og gangar som todelt takt. Dette blir sett på som at danserens referansepunkt er det enkelte taktslag. Ei heller i musikkens motivbruk og melodikk finner vi noen systematikk som skulle underbygge gruppering i to og to. Disse typene bør derfor oppfattes som det Blom o.a. kaller ”udelt takt” utført gående, og naturlige taktartsignaturer er 2/8 og 3/8 i stedet for 2/4 og 6/8.¹¹⁵ Når jeg senere i oppgaven omtaler gangar / halling som henholdsvis to- og tredelt, sikter jeg til underdelingen (altså *tounderdel*).

Udelt takt er vanligvis brukt om springar der taktslagene ikke går opp i tre og tre, og fenomenet blir gjerne beskrevet som et alderdommelig trekk.¹¹⁶ Slik takt finner vi først og fremst i deler av springarmaterialet på Vestlandet, og prinsippet her er det samme som for gangar; dansernes referanse er en rekke av enkeltstående taktslag, og dansesteg og / eller musikk kan ikke begrunne en systematisk gruppering av taktslagene. Også på Helgeland finner vi en gruppe polsdanser som ikke har systematisk tredeling i musikken, og disse har blitt kategorisert som slåtter med ”taktbrudd”. I *Fanitullen* er disse framstilt som en egen gruppe ved siden av udelte og tredelte slåtter.¹¹⁷ Bortsett fra at forholdet dans – musikk her er annerledes enn i springaren på Vestlandet siden dansesteget og sviktmønsteret klart er tredelt, synes jeg det er unødvendig å operere med flere kategorier. Derfor vil jeg ut i fra et musikalsk synspunkt argumentere for at denne musikken må regnes som udelt på lik linje med materialet i fra Vestlandet. Mitt utvalg av polsdanser fra Helgeland som ikke går opp i tre, blir følgelig definerte som udelte. Uten at vi skal forfølge dette poenget mer her, viser jeg til Aksdal som antyder at den tredelte dansen etter musikk som ikke følger et tredelt mønster, trolig handler om to ulike historiske sjikt, og et møte mellom udelt og tredelt takt.¹¹⁸

2.7.3 Asymmetri i tredelt springar og pols – tidlig i fokus

Allerede i 1862 skriver L.M. Lindeman om ”de Østerdalske Springdansen”, der han observerer at det tredje slaget i takten er kortere enn de to andre.¹¹⁹ Catharinus Elling, som ellers skriver relativt utførlig både om form og tonalitet, forfølger problematikken rundt asymmetrien i liten grad utover å bifalle at Lindeman i sine trykte utgivelser likevel holdt seg til 3/4-takt i sin

¹¹⁵ Blom i Aksdal og Nyhus (red.) 1993 (red.): 171. Forskjellen på de to gangartypene kommer iflg. Blom til syne på den måten at sviktene i 2/8-gangar er *likedelte*, altså at ned-opp bevegelsen har ett 1:1-forhold i utstrekning, mens 3/8-typen er *ulikedelte*, og har tilsvarende forholdet 1:2 eller 2:1 mellom de to fasene ned / opp i svikten

¹¹⁶ Se Bakka i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 113, 131f og 176f

¹¹⁷ Aksdal i op.cit: 140f

¹¹⁸ Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 140 – 141. Se også Larsen 1991: 62

¹¹⁹ Lindeman sitert i Elling 1915: 16. Olav Sæta kommenterer i Hedmarksbindet i verket for vanlig fele at Lindeman fikk et materiale tilsendt av Arne N. Thingstad fra Åmot, som forsøkte seg med en 5/8-dels notasjon på slåttene. Også Anders Heyerdal beskriver en tilsvarende rytme i sin *Urskogs beskrivelse* fra 1872 (Sæta 1997: 40)

notasjon. O.M. Sandvik virker heller ikke å være spesielt opptatt av å problematisere taktarter og / eller asymmetri, verken i *Folke-musik i Gudbrandsdalen* eller i *Østerdalsmusikken*.¹²⁰ Den svenske samleren Einar Övergaard derimot, beskriver asymmetri med utgangspunkt i et materiale han samlet inn i elverumstraktene i 1895, og han problematiserer også fenomenet ut over det rent notasjonstekniske.¹²¹

Asymmetrien har i senere tid vært i sterk fokus, ikke minst i forhold til dialektspørsmål i opplæringsammenheng. Med mine innfallsvinkler og metoder er ikke dette et element i musikken jeg i særlig grad kan legge under lupen. Her må vi poengtere at asymmetrien i norsk oppskrivertradisjon har blitt gjort innforstått; med få unntak er asymmetrisk springar og pols notert som tre like lange slag.¹²² Det er opp til leser / utøver å tolke inn den asymmetrien som tradisjonen krever. Dette innebærer selvfølgelig at min undersøkelse, som baserer seg på denne typen noter, ikke kan handle om ulik lengde eller gradering av taktslagenes varighet. Likevel er det sider ved fenomenet som i høy grad er aktuelle i min undersøkelse, slik som for eksempel problematikken rundt betoning og plasseringen av taktstreken. Dette har relevans i forhold til en debatt om mulige alderslag i materialet, som vi etter hvert skal komme til. Nedenfor er det først nødvendig å drøfte en del momenter som er med å danne grunnlag for min undersøkelse og begrepsbruk på dette området, og jeg vil rette fokus mot den tredelte takten.

Den normale forståelsen av fenomenet asymmetri i springar og pols, er at det dreier seg om tre slag av ulik lengde som strekkes og krympes på ulik måte alt etter hvilken ”dialekt” i dansen det handler om. Det innebærer at underdelingen heller ikke er jevn, men at hastigheten på underdelingen henger sammen med hvor langt slaget er.¹²³ En vanlig beskrivelse i dag, er at asymmetri i hovedsak hører hjemme på østsiden av langfjella i Sør-Norge (og i Sverige), og at det kommer til uttrykk gjennom to hovedformer. Her snakker vi om et sørlig og et nordlig område, der det sørlige omfatter deler av Agder, Telemark, deler av Buskerud, sørlige deler av Hedmark samt Vestfold og Østfold, selv om det her er snakk om lite belegg. I tillegg må vi regne med deler av Värmland. I dette området (eller disse områdene) har den tredelte takten lang 1’er og kort 3’er. Det nordlige området omfatter grovt sett Hallingdal, Valdres, Gudbrandsdalen, Nord-Østerdal og deler av Sør-Trøndelag inkl. Røros samt tilstøtende områder i Sverige. I visse tradisjoner på Nordmøre er det også pekt på

¹²⁰ Sandvik 1919 og 1943. I *Østerdalsmusikken* (s.19) har han riktignok et avsnitt om polsdans-rytmen til Martinus Helgesen, en beskrivelse det for øvrig er grunn til å sette et stort spørsmålsteget ved.

¹²¹ Se Kvifte 1999

¹²² Et unntak er Sverre Halbakken, som noterer polsen sør i Hedmark som 2 ½ fjerdedel (Halbakken 1997).

¹²³ Se Kvifte 1999

tendenser til asymmetri. Her snakker vi om kort 1'er og lang 2'er. Innenfor disse områdene blir det gjerne vist til ulike nyanser i spillestil og danseform som gjerne omtales som identifiserbare, dialektale trekk. I 2.8 skal vi se hvordan disse to hovedformene kan settes i sammenheng med teorier som angår mulige historiske prosesser.

2.7.4 Hva er "1'er"?

De to kvalitetene ved taktslagene, lengde og betoning, henger nøye sammen, men må rent analytisk også kunne holdes fra hverandre. Taktslagenes lengde kan for så vidt sies å være en mer eller mindre objektiv størrelse, siden det er mulig å måle dette ut i fra klingende materiale. Riktignok er det mer problematisk enn som så, slik Tellef Kvifte viser i sin artikkel om asymmetri fra 1999¹²⁴, men likevel snakker vi om lyd som lar seg måle; varigheter av klingende toner eller varighet i mellom hørbare impulser som fottramp som det er mulig å tallfeste. Verre er det med taktslagenes betoning, noe som er et generelt problem i forhold til definisjoner av metrum, og ikke bare i forhold til asymmetri. Metrum er, som Kvifte understreker, basert på opplevelseskvaliteter.¹²⁵

I 2.7.3 ovenfor tas det for gitt hva som er 1'er, og at taktstreken i notasjon av musikken blir plassert foran denne taktdelen. Dette betyr normalt at dette taktslaget er det tunge, det mest betonte. Når en går inn i denne materien, viser det seg likevel at det er vanskelig å sette ord på hvorfor en 1'er er en 1'er. Taktstreken finnes jo ikke i musikken som klinger, den er noe som tolkes inn i forhold til notasjon. Note- og teorikunnskap har tradisjonelt ikke vært en del av slåttespillet og bygdedansen, og hva vi velger å kalle 1'er har kanskje bare en akademisk interesse og ingen relevans utover det rent notasjonsmessige. Dog må det jo være avgjørende for brukerne av musikken og dansen at det er enighet om at en tredelt syklus har en bestemt form, selv om det ikke er åpenbart at dette må innebære enighet om et definert start- og slutt punkt for en syklus. Her vil jeg forfølge dette litt.

I den nevnte artikkelen sier Kvifte:

"I innføringer i musikkteori beskrives gjerne det første taktslaget i en takt som mest betonet, og de andre taktslagene med en varierende grad av betoning etter bestemte mønstre avhengig av metrum. Det er imidlertid ingen klar felles oppfatning mellom ulike forfattere hva "betoning" eller "aksent" står for. I noen tilfeller står begrepene ukommentert; andre nøyer seg med å beskrive betoning som direkte knyttet til fysisk lydstyrke."¹²⁶

¹²⁴ Kvifte 1999

¹²⁵ Kvifte 1983: 27-28

¹²⁶ Kvifte 1999: 389

Umiddelbart tror jeg de fleste med praktisk erfaring med musisering og kanskje også dans vil avvise at fysisk lydstyrke alene definerer hvilke taktdeler som er betonte. Kvifte viser til Cooper og Meyer 1960, der det blir konkludert med at det er mange forhold, flere faktorer i musikken som til sammen gir oss opplevelse av aksent. Dette er i tråd med begrepet ”rytmiske determinanter”, som viser til en hvilken som helst utskillbar del av musikken som grunnlag for opplevelse av puls, flyt og regelmessighet¹²⁷. Vi kan m.a.o. anta at både bueføring (strøkretning / -mønstre / -kvalitet), melodikk og ornamentikk etc., og selvfølgelig andre markeringer som fottramp bidrar til å etablere en opplevelse av betoning, av lette og tunge taktdeler. I følge Kvifte er det også enighet blant teoretikerne at opplevelsen av metrum gjerne er organisert i det som kalles nivåer, og vi kjenner dette normalt igjen som takter, taktslag og underdeling (av taktslag). Vals kan eksempelvis uttrykkes slik:

Taktnivå:	X			X								
Taktslagsnivå:	X	X	X	X	X	X						
Underdelingsnivå:	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X

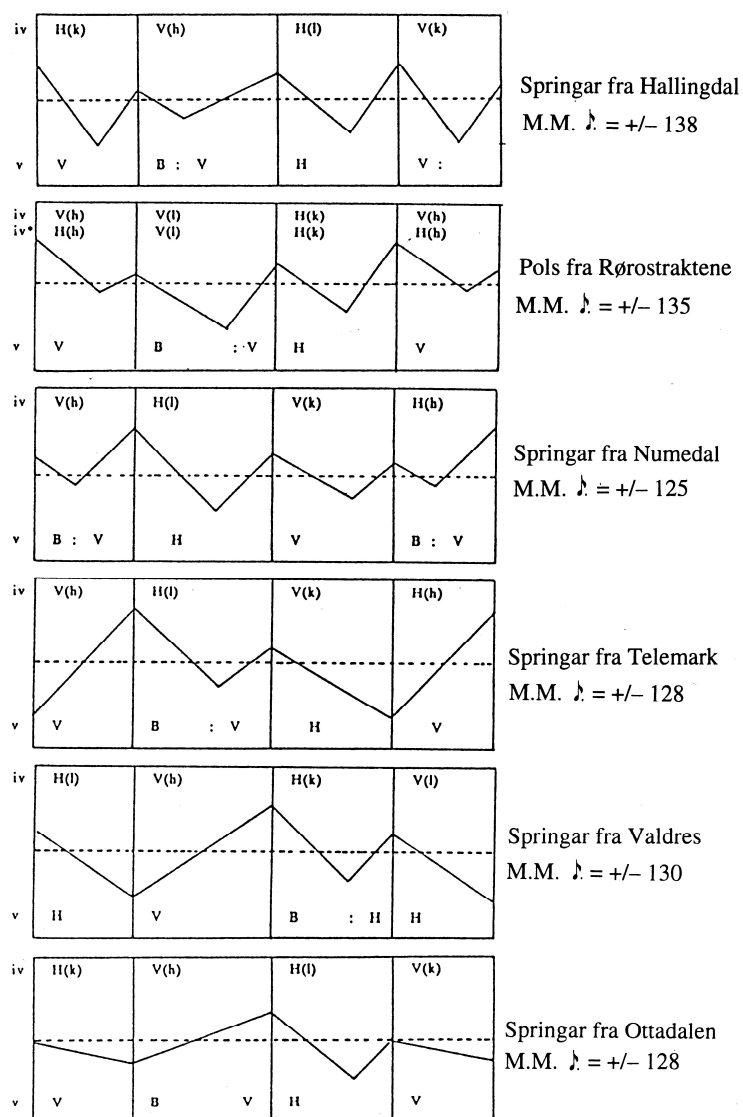
Figur 2.1: Ulike nivå i metrum i vals

Ulik organisering innenfor disse nivåene vil da framstå som ulike typer metrum.¹²⁸ For ”vanlig tretakts” vedkommende, som normalt er definert som ”tung - lett - lett”, vil altså ulike elementer i musikk og framføring (dersom dette er en holdbar teori) signalisere at en av taktdelene er mer betont enn de andre. I den skriftlige representasjonsformen som noter er, sier regelen at dette er en 1’er, altså slaget etter taktstreken. Omvendt kan man da også si at notasjonen nettopp forteller den som skal framføre musikken at dette taktslaget skal betones. I forhold til de ulike variantene av asymmetrisk tretakt som er beskrevet ovenfor, er jeg slett ikke sikker på om det er en entydig oppfatning blant spelemenn og dansere om at det som ”normalt” betegnes som 1’er er synonymt med den taktdelen de opplever som mest betont. Jeg har eksempelvis mange ganger støtt på beskrivelsen ”tung - tyngre - lett” i forhold til dansen telespringar, noe som signaliserer at det andre slaget blir oppfattet som tyngre enn det som egentlig skulle være det tunge, nemlig 1’eren. Dette har etter alt å dømme noe med bevegelsesmønsteret i dansen å gjøre. Som et moment i denne sammenhengen, nevner jeg at en

¹²⁷ Michelsen (red.) 1980: 547

¹²⁸ I Kvifte 1999 gjør forfatteren et skille der ”metrum” viser til notasjon, mens han bruker begrepet ”takt” om opplevd musikalsk fenomen, som i ”springartakt”.

kjenner av slåttemusikken i særdeleshet – Eivind Groven – tolket betoningen, og der igjennom plasseringen av taktstrekken i sine transkripsjoner, annerledes i Valdrespringar enn det som ellers er gjengs oppfatning; det som ”regelen” i dag sier er den lange lette 2’eren, var for Groven betont 1’er.¹²⁹



Figur 2.2: Svikturver og stegbruk i noen norske springar- og polsformer. Hentet fra Blom i Aksdal / Nyhus 1993: 180

Hva kan så bevegelsesmønstrene i dansen fortelle oss om opplevd betoning? Dersom vi legger Bloms framstilling av svikturver i springar / pols som vist i figur 2.2 til grunn, er

¹²⁹ Se bind 4 og 5 i hardingfeleverket (Gurvin m.fl. 1958 – 1981) og i innledningen til bind 6, skrevet av Sven Nyhus (Nyhus 1979: 12)

det i alle fall vanskelig å finne en sammenheng mellom den vanlige oppfatningen av hvor 1'er, 2'er og 3'er befinner seg og sviktkurven. Rent logisk skulle en kunne tenke seg en sammenheng mellom betoning og sviktmønstre på den måten at et opplevd betonet taktslag skulle resultere i en større / dypere svikt enn et lett. Dersom dette er tilfelle, er det ut i fra figur 2.2 tydelig at begreper om tre taktslag og en definert tung 1'er / taktstrek ikke har noen rot i et folkelig miljø der innlæring har skjedd via læring ved herming og gehør.¹³⁰

For å gjøre områdene sammenlignbare, står alltid det korte slaget først (og sist) i figuren, uavhengig av hva som normalt blir definert som 1'er. Blom understreker at de innbyrdes forholdene i figuren må sees på som grove forskjeller og likheter og ikke som et forsøk på gjengivelse av eksakte størrelser. Vi ser at hallingspringar har den mest markerte svikten på det korte taktslaget, som der er definert som 1'er, og likeledes har springaren i Numedal den klart største svikten på det lange slaget, som er 1'er i denne tradisjonen. Rørospolsen derimot, har også den mest markerte svikten på det lange slaget, men denne er her definert som 2'er. Vi ser også hvordan Telemark har en lang og markert svikt over det som her er definert som 2'er og den lette, kort 3'eren, mens det i Valdres blir en lang svikt over kort 1'ener og lang, lett 2'er. Det er altså ikke en klar analogi mellom sviktmønstre og den forståelsen notasjonen er basert på.

I sin artikkel i Ramsten (red.) 2003, "Springar, Pols and Polska Dances of the Scandinavian Peninsula" i artikkelsamlingen *The Polish Dance*, gjør Blom ytterligere et grep i denne sammenhengen. Her setter han, bl.a. med bakgrunn i Sven Ahlbäcks tilnærming til det rytmiske aspektet i feleslåtter¹³¹, en distinksjon mellom tyngde og aksent, der aksent er definert som "sudden stress or force" mens tyngde ("weight") har med den dypeste svikten og grad av muskelbruk å gjøre. Etter denne bestemmelsen blir det nå sammenfall mellom der Blom oppfatter aksent og det som "normalt" oppfattes som 1'er i Telemark, Valdres, Røros og Hallingdal, men ikke i Numedal / Sigdal og i Sør-Hedmark, der Blom mener aksenten kommer på det korte slaget (hvor det i de respektive dansene er en kort og markert svikt), det som "normalt" oppfattes som 3'er i disse regionale typene. 2'eren på Røros blir nå definert som tung (tyngst). Artikkelen til Blom vil være en viktig referanse i min drøfting senere i avhandlingen.

¹³⁰ Her må vi også skyte inn at Blom selv setter et skille mellom musikktakt og dansetakt, og likhetstegn mellom svikt og taktslag (Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 163). Taktslagene i flere av danseformene i Bloms beskrivelse blir altså ikke synonyme med det vi ellers vil kalle taktslagene i musikken (1-2-3). Eksempelvis har både Valdres og Telemark to svikter og dermed etter Bloms definisjon, to slag i takten. Riktignok kommer ikke dette fram av figur 2.2; her representerer de loddrette strekene skiller i mellom de tre "musikalske" taktslagene (første og siste er samme taktslag).

¹³¹ Jernberg og Ahlbäck 1986: 72ff. Ahlbäck er opptatt av pulsens ulike kvaliteter

Kvifte peker på hvordan spelemannens fottramp ofte signaliserer en tradisjons forståelse av metrum.¹³² Her er det visse typiske mønstre som går igjen, som for eksempel tramp på 1'er og 3'er i vals. Det samme er tilfellet for rørospols, mens det vanlige i telespringar er tramp på de to lange slagene, altså 1'er og 2'er, ev. med et lettere tramp på den korte 3'eren. Imidlertid kan det pekes på en del variasjon og også på tegn som tyder på at dette ikke nødvendigvis har ligget fast over tid. Eksempelvis kan en enkelte ganger høre tramping på 1'er og 2'er i vals. Eldre opptak fra Valdres tyder på at trampingen før skjedde på det man der definerer som kort 1'er og lang 2'er, mens det vanlige i dag er tramp på 1 og 3, gjerne med en lett markering av 2'eren i tillegg.¹³³

Når jeg lytter på utøvere som spiller rørospols, er jeg ikke i stand til å høre at det andre slaget i det som kan kalles 3-1-tramping, altså 1'eren, den som etter vanlig forståelse skal være tung, er mer betonet eller tyngre enn 3'eren (jfr. Blom ovenfor, som definerer 2'eren som tung, altså taktsalget som ikke har fottramp). I telespringar, som jeg selv utøver i det daglige alene eller i samspill, kan jeg heller ikke legge fram noen dokumentasjon på at det første av de to markerte trampene, altså 1'er og 2'er, er tyngst. Konklusjonen er at heller ikke fottrampet kan gi et entydig svar på om tradisjonen opplever ett av slagene som mer betonet enn de andre (riktignok gir det indikasjoner på at ett av slagene oppfattes lettere enn de to andre).

2.7.5 Kadensformlene – et sted å starte og telle

For sammenligningens del vil det i undersøkelsen være nødvendig å definere et fast punkt i den tredelte takten. Siden jeg ikke finner noe godt svar i forhold til dette med betoning, vil det være hensiktsmessig å følge Jan Petter Bloms analytiske tilnærming til denne problematikken slik den kommer til uttrykk i *Fanitullen* og også i artikkelen fra 2003¹³⁴. Dette går ut på at de tredelte springar- og polsformene får et felles referansepunkt via den såkalte kadensformelen. Formelen er tidligere beskrevet i artikler av Sven Nyhus og Jan Petter Blom i bind 6 og 7 av *hardingfeleverket*¹³⁵, og formålet er hos disse først og fremst bestemmelse av hvor taktstreken skal stå. Skoleeksempelet som nevnte forfattere trekker fram vil jeg her kalle ”standardformelen”, men dette er bare en av mange utgaver av hvordan en avslutningsfrase kan se / høres ut.

¹³² Kvifte 1983: 29

¹³³ Iflg. Anders Røine, personlig meddelelse

¹³⁴ Blom 2003: 125f

¹³⁵ Gurvin m.fl. 1958 – 81, se også samme forfattere i Aksdal og Nyhus (red.) 1993



Eks. 2.1: Standard kadensformel

Ulike variasjoner av denne formelen forekommer i det aller meste av springar- / polsmaterialet, og egner seg derfor som referanse når vi skal finne et sted ”å starte og telle.” Figuren vil plassere seg ulikt i forhold til taktstreken i de to hovedformene av asymmetri. I den sørlige (Telemark osv.) vil taktstreken komme mellom triolfiguren og den lange tonen, i den nordlige (Valdres osv.) vil streken komme før triolfiguren. *I undersøkelsen vil alltid taktslaget triolfiguren faller på, altså slaget før den lange tonen, defineres som 1'er.* Når vi har med asymmetri å gjøre, er dette alltid det korte taktslaget, jfr. figur 2.2.¹³⁶ Det viser seg ellers at denne formelpregede konvensjonen er bærer av nokså åpenbare dialektale trekk, noe jeg viser i artikkelen min i Norsk Folkemusikkblads skrift nr. 21¹³⁷. Eksempelvis er den vanligste varianten av formelen på nordvestlandet nærmest ukjent i Telemark.

2.7.6 Buestrøket

En grunnleggende faktor i rytmiseringen i felespel, er mønstre og fraseringer som oppstår gjennom buebruken. I opplæringssammenheng blir det i de fleste tradisjoner lagt stor vekt på at frasering og strøkmønstre skal være i pakt med tradisjonen. Her er det gjerne klare oppfatninger om rett og galt. Samtidig er det liten tvil om at buestrøket er bærer av dialektale trekk, noe for eksempel Sven Nyhus viser med eksempler i innledningen til *Pols i Rørostraktom*¹³⁸. Jan Petter Blom kommer også inn på typiske fraseringsmåter i sin beskrivelse av forholdet mellom dans og musikk i *Fanitullen*.¹³⁹

I en artikkel av Tellef Kvifte fra 1986 er mønstrebruken beskrevet på et generelt grunnlag.¹⁴⁰ Det enkelte strøk kan karakteriseres ut i fra tre hovedkriterier: 1) retning, altså om det går opp eller ned, 2) utstrekning i tid, altså hvor lenge strøket varer, 3) plassering i forhold til taktslagene, om det starter på eller midt inne i et slag. For at to strøk kan betegnes som like, må alle tre kriterier være oppfylt. Viktige begrep ellers i artikkelen er strøkfigur og strøksyklus. Strøkfigur blir definert som en samling av strøk ”som vi oppfatter som en enhet

¹³⁶ Riktignok finnes det unntak, se Omholt 2007b

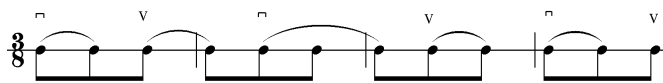
¹³⁷ Omholt 2007b

¹³⁸ Nyhus 1973: 42

¹³⁹ Blom i Akسدal og Nyhus (red.) 1993: 182f

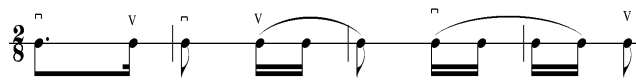
¹⁴⁰ Kvifte 1986

av ett eller annet slag”, mens strøksyklus er når strøkfigurer blir gjentatt direkte uten at de endres. Kvifte viser også noen typiske figurer, som for eksempel slik i 3/8-gangar:



Eks. 2.2: Strøkfigur i 3/8-gangar, e. Kvifte 1986

eller slik i 2/8-gangar:¹⁴¹



Eks 2.3: Strøkfigur i 2/8-gangar, e. Kvifte 1986

Kvifte oppsummerer bruken av slike sykluser i noen få hovedpunkter: At de ulike sjangere i felespel vil ha sine typiske sykluser, at syklusene henger sammen med opplevelse av motiver / form, og at summen av oppstrøk vil være lik summen av nedstrøk. Kvifte og Blom ser ut til å enes om at det ikke er mulig å påvise noe enkelt samsvar mellom strøkfigurer og dansesvikt, men jeg oppfatter at Kvifte mener at måten buen beveger seg på er såpass likt opp- og nedbevegelsene i dansen (sviktmønstre), at man må kunne snakke om en analogi. Vel og merke ikke direkte, men på et mer generelt nivå.

I kapittel 7 skal vi komme inn på forholdet mellom strøk og rytme slik jeg har antydnet i innledningen, men uten at vi kan ha ambisjoner om å presentere noen fullstendig oversikt over slike mønstre og strøksykluser. Det ville være for omfattende å forsøke å lage en framstilling av dette basert på både typologi og geografi.

2.8 Alder, endring og opphav

2.8.1 Spor av bevegelse?

I den siste delen av dette kapitlet skal jeg ta for meg en del emner som har særlig relevans i forhold til det historiske aspektet i avhandlingen. Fortsatt vil det handle mye om takt og rytme. Dette har både sammenheng med at det innen folkedansforskningen her til lands har vært et tydelig historisk perspektiv, og at det kan trekkes inn litteratur basert på rytmiske studier fra andre land (Polen) som kan brukes som referanse.

Som et apropos til beskrivelse av asymmetri som et dialektalt trekk, antyder enkelte eldre kilder at vi her står overfor historisk utvikling og endringsprosesser, og noe av dette ser

¹⁴¹ Eksempelet med 2/8-gangar er noe manipulert i forhold til det som er gjengitt i artikkelen.

også ut til å ha skjedd i forholdsvis nyere tid. Litt oppsiktsvekkende er det at Lindeman i forlengelsen av sin beskrivelse av slåttene i fra Østerdalen¹⁴², setter dette (og en del andre ting som form, tempo etc.) opp som en kontrast i mot de ”valderske og thelemarkske” springdanser som han beskriver som ”rægmessig” og i alminnelig tredelt takt. Dette strider jo klart i mot beskrivelsene tidligere, men jeg skyter inn at eldre opptak tyder på betydelig variasjon i asymmetrien, særlig i Valdres. I mange tilfeller framstår det som tilnærmet jevn takt, noe som også i enkelte tilfeller kan høres i Telemark.¹⁴³

Rikard Berge skriver om springartakt i Telemark i sin bok om Myllarguten som kom ut første gang i 1908. Det må også betegnes som temmelig oppsiktsvekkende at Berge mener det var Myllarguten som kom med den rytmen som er vanlig i Telemark i dag. Det ser ut som om Berge mener at før ca. 1830 hadde Telemark en danserytme som var mer allmenn, med ”svip av polsdansen”, og han antyder en måte å trampe på som kan tolkes som noe som vil være typisk for pols i dag, eller symmetrisk, tredelt springar, dvs. det jeg ovenfor kaller 3-1 -tramping¹⁴⁴. Det er grunn til å mistenke Berge for å gi Myllarguten vel mye av æren for utformingen av den slåttemusikken vi kjenner i Telemark i dag, men jeg vil likevel ikke uten videre avvise at en endring kan ha skjedd.

I to artikler i fra ca. 1950 om felespel i henholdsvis Krødsherad og Hallingdal beskriver Truls Ørpen endring i springartakten.¹⁴⁵ For Krødsherad sin del handler dette om at springartakten en gang rundt 1860 ble lagt om i fra et prinsipp med lang 1'er og kort 3'er (a la Telemark / Numedal) til en takt som tilsvarer det vi finner i Hallingdal. Årsaken tilskrives hallingdølen Guldbrand Skjellerud sin posisjon som forbilde og dennes kontakt med den sentrale dansespelemannen Ole O. Kleven i Krødsherad. Dette innebærer at det i så fall har skjedd en omtolkning av tyngdefordelingen innen takten; den korte, lette 3'eren blir tung 1'er. Når det gjelder Hallingdal, ser det i utgangspunktet ut til å handle om tempo. Ørpen bruker spelemannen Ola A. Strand som kilde, og beskriver en ”omsnunad” en gang på slutten av 1800-tallet, der det før ”flaut roleg og jamt” mens det senere har blitt ”oppjaga” / ”ei surrande heksegryte”. Her er forklaringen impulser fra Valdres og fra stilskaperen Jørn Hilme som levde noen tiår før dette.¹⁴⁶

¹⁴² I Elling 1915: 16

¹⁴³ Lytt til Embrik Beitoaugen på CD2 i serien ”Gjenklang”, Grappa, 2006 og Knut Dahles versjon av springaren ”Håvard's draum” på CD'en ”Griegslåttene”, Musikk-husets forlag, 1993

¹⁴⁴ Berge 1972

¹⁴⁵ Ørpen 1950 og 1953

¹⁴⁶ Ørpen 1953: 133. Lignende beskrivelser finner vi i Paul Breiehagens bok om folkemusikken i Hallingdal, *Det tillar og det læt* (Breiehagen 1998)

I Hedmark finner vi en utvikling som kan minne om den i Krødsherad. Både Sæta i verket for vanlig fele og særlig Sverre Halbakken i boka *Så surr nå, kjerring*¹⁴⁷, beskriver en situasjon der rytmefølelsen som vi finner sør i Hedmark ser ut til å ha vært en god del mer utbredt. Halbakken er svært klar på at Sandvik har plassert taktstreken feil i en lang rekke tilfeller i *Østerdalsmusikken*.¹⁴⁸ I følge Halbakken har det sørlige prinsippet med kort og lett 3'er tidligere vært malen temmelig langt nordover i fylket, men ble fortrent da nye rytmer ble populære på dansegulvet:

”1800-tallets populærmusikk går i jevne taktarter. Det var vals, polonese, masurka og hambo, som alle går i tredelt takt. Disse tok til å fortrenge den asymmetriske rytmen i Østerdalspolsken.(...) Dette la alt naturlig til rette for utbredelsen av Rørospolsen, og dermed rytmen 3-1 [*at det trampes på 3 og 1 a la vals og masurka, forf. anm.*], utover Nord-Østerdal.”¹⁴⁹

I kapittel 7 skal vi se at plasseringen av de musikalske motivene i den rytmiske konteksten i visse områder kan være med å danne grunnlag for en diskusjon om mulige prosesser.

2.8.2 Tredeling av taktslaget

Under delen om tonalitet tidligere i kapitlet, refererte jeg til arbeider av Huldt-Nystrøm og Aksdal, der underdelingen av taktslagene blir gjort til gjenstand for en kvantitativ tilnærming via notert materiale. Særlig det tredelte taktslaget, det Huldt-Nystrøm kalte daktyler, har fått spesiell oppmerksomhet. Bjørn Aksdal refererer til beskrivelser av taktslagsmotivene i polsk og svensk materiale, der visse mønstre ser ut til å kunne knyttes til visse epoker.¹⁵⁰ Tredeling ser ut til å komme inn på slutten av 1600-tallet, og slårter med mye fjerdedeler og åttendeler skulle således kunne peke mot et eldre sjikt. Flere har pekt på at den til tider utstrakte triolbruken i springar og polsmaterialet kan være en påvirkning fra menuetten, som var europeisk musikk mote på 1700-tallet¹⁵¹. Hernes beskriver triolbruken med mulige røtter i en viss type menuett. Denne moteimpulsen kan godt ha blitt videreført i slåttemusikken. Etter å ha presentert en menuett av Johan Andreas Berlin som inneholder mange trioler, sier han:

”...triolpolsen er ein åttandedels-pols som frå 1760-åra er utstyrt med eit pryddverk,

¹⁴⁷ Halbakken 1997

¹⁴⁸ Sandvik 1943

¹⁴⁹ Halbakken 1997: 312

¹⁵⁰ Aksdal 1991: 291

¹⁵¹ Se for eksempel Hernes 1952: 327ff, Gorset og Egeland 1989 eller Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.): 159

der triolane i glidande rekkjer er det mest sermerkte for den nye form.”¹⁵²

Med ”åttandedels-pols” mener Hernes melodityper der todeling av taktslaget (i åttendeler) er det vanlige. Valdressedlemannen Jørn Hilme (1778 – 1854) har ord på seg for å ha gjort triolen, eller ”ristetaket” som det vanligvis heter i tradisjonen når figuren blir spilt med oppdelt buestrøk, til sitt varemerke. Hans ”Jørn-vrengjer”, springarslåtter fulle av trioler og ristetak, er legendariske i spelemanskretser. Fenomenet var tydeligvis populært, for mange søkte til Hilme fra andre bygder både på Øst- og Vestland for å lære slåtter og teknikk.¹⁵³

I forbindelse med hovedoppgaven foretok jeg en opptelling av tredelte taktslag i materialet fra Krødsherad, og her viste det seg å være relativt stor variasjon mellom andelen tredeling hos de enkelte kildene (7 – 19 %). Kilden som i følge Truls Ørpen representerer den eldste stilen i bygda, viste seg å ha klart lavest andel tredeling.¹⁵⁴ I undersøkelsene fra 1991 og 1992 som jeg har referert til tidligere, foretar Bjørn Aksdal opptelling på taktslagsnivå, og her blir andelen av trioler i pols- og springarslåttene brukt som en av flere indikatorer på alderslag i materialet. Høy andel av trioler ser ut til å henge sammen med andre formmessige og tonale trekk (symmetrisk oppbygging / klar toveksform og dominans av harmonisk tonalitet / G-dur) som peker mot et yngre lag i tradisjonen.¹⁵⁵ Aksdals hypotese her er at det har kommet slike impulser gjennom nytt repertoar. Dette virker ikke usannsynlig, i og med at flere trekk ser ut til å virke sammen, og at Aksdal også finner at tredeling forekommer hyppigere i ”vandreslåtter”, altså slåtter som finnes i mange varianter over et større område. Her er det på sin plass å påpeke at stor grad av triolbruk alene neppe kan brukes som indikator på at musikk / repertoar hører til en viss epoke; det er enkelt å se for seg hvordan en kreativ spelemann (som Hilme) tar et slikt ev. motetrekk inn i eldre slåttemateriale.




Dersom det er hold i en hypotese om at stor grad av triolbruk (som er en type tredeling av taktslaget) i springar og pols kan settes i samband med en 1700-tallsimpuls med røtter i datidens menuett, er det så mulig å se dette ut i fra mitt materiale? Distribusjonen av ulike tidsverdier (fjerdedeler, åttendeler osv.) både generelt og på taktslagsnivå, er forhold jeg setter fokus på i kapittel 7. Grad av tredeling av taktslagene vil få et særlig fokus, og vi skal se spesielt på den geografiske variasjonen når det gjelder dette trekket. På samme måte som hos Huldt-Nystrøm og Aksdal, skiller jeg ikke mellom alle mulige sammensetninger og



¹⁵² Hernes 1952: 329



¹⁵³ Se Bjørndal / Alver 1985. Det er eksempler på menuetter i Balteruds notebok fra andre halvdel av 1700-tallet (Nasjonalbiblioteket, Norsk Musikksamling, ms a2390:1061), der enkelte partier ligger så nært opp til den meste kjente ”Jørnvrengja” på G-bass, at koblingen synes nokså åpenbar.

¹⁵⁴ Omholt 2000: 82.

¹⁵⁵ Aksdal i Bakka, Aksdal og Flem 1992: 97

konstellasjoner av varigheter på taktlagsnivå, men lar opptellingen være basert på om taktslaget (TS) består av én, to, tre osv. toner. Om et taktslag består av figuren , dvs. 0.25:0.25:0.5, , altså 0.5:0.25:0.25 eller , 0.33:0.33:0.33¹⁵⁶, så er ikke disse ulike nyansene poenget i denne sammenhengen, men at taktslaget i alle tilfellene er tredelt, at det består av tre varigheter eller toner.

Det er absolutt en usikkerhet knyttet til den metodiske holdbarheten av å sette likhetstegn mellom jevne trioler og generell tredeling av taktslaget. I eldre notebøker, som for eksempel hos Hans Nielsen Balterud (1735 -1821) fra Aurskog (samlingen er trolig påbegynt i 1758), blir det helt klart skilt i mellom  og , og siste figur er gjerne også utstyrt med triolbue. Det er disse jevne triolene som særlig knyttes til nevnte menuetter, ifølge kollega Ånon Egeland, som spesielt har studert dette materialet.¹⁵⁷ Men å skulle gjøre et slikt skille i mitt materiale, når dette er filtrert gjennom mange generasjoners gehørbaserte overlevering før det er nedskrevet, finner jeg svært problematisk. En annen betenkning henger sammen med problematikken jeg tar opp i kapittel 4 angående nyansene i rytmiseringen som er knyttet til nedtegnernes spesifikke måte å gjøre det på, og som vi må leve med dersom vi vil studere et notemateriale i komparativ sammenheng. Det er ikke alltid åpenbart hvor mange meloditoner et taktslag har i praksis, selv om notebildet jeg forholder meg til er entydig. Hvor

stor er eksempelvis den hørbare forskjellen mellom  og .

Videre ligger det nok et usikkerhetsmoment i at fordelingen av toner pr. taktslag kan være et element som faller innenfor rammen av individuelle variasjonsmuligheter. Disse innvendingene til tross: Jeg velger likevel å argumentere for at antallet toner de enkelte taktslag består av kan betraktes som et forholdsvis stabilt element over tid, ved at dette er knyttet til en melodis identitet. Aksdal snakker her om en slått ”rytmiske skjelett”,¹⁵⁸ og jeg følger derfor Huldt-Nystrøm og Aksdal i at dette er et element som, ved å fokusere på store linjer, lar seg studere i en dialektal eller typologisk sammenheng, og at en opptelling således er meningsfull.

¹⁵⁶ Om mine desimaler, se kapittel 4

¹⁵⁷ Personlig meddelelse høsten 2007

¹⁵⁸ Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 147

2.8.3 Danseforskningen

Enkelte av våre tidlige forskere ser ut til å antyde at de eldste musikk- og danseformene var opprinnelig norske. I *Vore Slaatter* sier Catharinus Elling:

”Det kan neppe være tvil om, at der hos os ved Siden af Middelalderens Folkevisedans ogsaa har existeret Pardanse og Enkeltdanse, noget i Lighed med vore senere Nationaldanske.”¹⁵⁹

Det er imidlertid vanskelig å se at Elling bygger dette på noe annet enn spekulasjon. Forskere etter Elling ser ut til å enes om at i alle fall den tidlige pardansen kan knyttes til europeisk renessanse, og at denne danseformen etter hvert avløste ring- og kjededanser som den dominerende danseslekten.¹⁶⁰ ”Renessansedanser” er også begrepet Asbjørn Hernes bruker om det som senere har utviklet seg til våre bygdedanser, og med utgangspunkt i et fyldig kildemateriale beskriver han et scenario i sin avhandling *Impuls og tradisjon 1500 – 1800*¹⁶¹ der en sterk vekst i handel og kontakt med utlandet på 1500-tallet åpner for en strøm av nye impulser og moter som får vekstgrunnlag bl.a. gjennom liberale holdninger hos det nye, protestantiske presteskaper. Hernes går svært detaljert til verks, og antyder direkte forbindelser med italiensk renessanse og Norden, i motsetning til for eksempel Nordlin, som peker ut Tyskland som spredningssenter.¹⁶²

Egil Bakka peker også på at eldre, tysk dansetradisjon ser ut til å være et viktig grunnlag for den norske:

”Det har vore vanleg å sjå på den norske bygdedansen som ei slekt med røter særleg i folkeleg tysk renessansedans. Men dette er ikkje noko vi kan påvise enkelt og direkte, det er meir hypotesar som er bygde på særleg to moment: ideen om renessansen som utviklings- og spreingstid for pardansformer, og den påfallande likskapen mange forskarar har påvist mellom dei norske bygdedansane og folkedansformer særleg i Bayern og Austerrike.”¹⁶³

Bakka, som i dag må regnes som nestoren i norsk folkedansforskning, har i flere utgivelser beskrevet hypoteser om historisk lagdeling, impulser og utvikling innen norske

¹⁵⁹ Elling 1915: 5. Senere i teksten bruker han også ordet ”autochton” om musikken springar og halling (autokton = ”urinnvåner”)

¹⁶⁰ Bakka 1997

¹⁶¹ Hernes 1952: 163 - 196

¹⁶² Op.cit.: 165

¹⁶³ Bakka 1997: 70.

dansetradisjoner.¹⁶⁴ En viktig basis i Bakkas arbeider er et stort dokumentasjonsmateriale med bl.a. filmer av norske, lokale og folkelige danser som han har arbeidet med fra 60-tallet av og framover. Dette materialet utgjør en kjerne i det som i dag er arkivet ved Rff-senteret i Trondheim, og det er analysert med både forskningsmessige og pedagogiske formål.

For å skille mellom utbredelse av dansefenomen, bruker Egil Bakka begrepet ”isokor” som en parallell til den lingvistiske termen isogloss. Gjennom å studere motivbruk, sningsteknikker og stegmønstre i dansen kan han tegne slike grenser, og argumenterer således for et ”reliktområde” sørvest i landet. Den udelte takten i deler av musikken i området er med på å bygge opp om denne hypotesen. Bakka antyder en utvikling der en nyere impuls, som impliserer den raske sningsteknikken i runddansmusikken, har påvirket mange springarter i retning av større framdrift i den koordinerte danseretningen, færre tohåndstak osv. Denne impulsen har tilsynelatende gått fra nordøst mot sørvest.¹⁶⁵

De formulerte hypotesene om historiske lag har Bakka i noen grad utviklet sammen med musikkforskeren Bjørn Aksdal. I Bakka, Aksdal og Flem 1992 settes det opp en kronologi, der den udelte takten i dans og musikk i sørvest blir regnet for den eldste, mens den tredelte, symmetriske takten sammen med springdanser og polsformer på flatbygdene østafjells og i Trøndelag representerer det yngste laget i bygdedansmaterialet. I midtsjiktet finner vi da de asymmetriske formene i dalstrøkene på Østlandet.¹⁶⁶

I ”*Norske Dansetradisjoner*”¹⁶⁷ antyder Egil Bakka en tidlig utvikling (han kaller det gjetninger og spekulasjoner) der en dansetakt basert på enkeltstående taktslag blir sett på som det opprinnelige, og at udelt springar, men også halling og gangar kan ha utviklet seg fra dette, ved at den opprinnelige udelte takten / musikken dansemessig har blitt utført gående eller springende. Den tredelte springartakten har så oppstått gjennom impulser utenifra noe senere. Dette er utdypet i artikkelen i *Arne Bjørndals 100-årsminne*¹⁶⁸, som er basert på et innlegg på et seminar i Bergen i 1982. Teorien følges videre opp av Bjørn Aksdal i *Fanitullen*¹⁶⁹, og også i *Europeisk dansehistorie* fra 1997 argumenterer Bakka for det samme.¹⁷⁰ Dersom dette er tilfelle, skulle en i så fall tro at repertoaret av udelte slåtter som undersøkes i denne avhandlingen burde skille seg ut i fra det tredelte repertoaret, og ha

¹⁶⁴ Se for eksempel Bakka 1978a, 1978b, 1985 og 1997, samt Bakka, Aksdal og Flem 1992 og Bakka i Aksdal og Nyhus (red.) 1993

¹⁶⁵ Bakka i Aksdal og Nyhus (red.) 1993:116

¹⁶⁶ Bakka, Aksdal og Flem 1992: 94-95. Udelt takt innebærer her også de ”gående” danser, altså gangar og halling.

¹⁶⁷ Bakka 1978b

¹⁶⁸ Bakka 1985

¹⁶⁹ Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 131

¹⁷⁰ Bakka 1997: 72

fellestrekk med halling- og gangarslåttene. Dette skal vi ha et fokus på utover i avhandlingen når slåttetyperne blir satt opp mot hverandre i ulike sammenhenger.

I *Fela ho let* kommer det fram opplysninger som antyder at springar i visse områder er et nyere fenomen enn gangar, selv om det hele må kunne sies å være temmelig vagt.¹⁷¹ Dette, som trolig baserer seg på muntlig tradisjon Bjørndal har samlet inn, går på at visse spelemenn omkring år 1800 var kjent fordi de, i motsetning til andre, hadde mye springar på repertoaret. Andre skal nesten bare ha spilt rull eller gangar.¹⁷² ”Per Lærdølen” (1750-1839) skal ha vært en slik spelemann, mens ”Kongstunen”, Otte Nilsen Haukanes (1788-1847) fra Granvin i Hardanger, nesten bare skal ha hatt spilt rull. Jon Kjos fra Åmotsdal i Telemark (1854(56)-1826) skal også først og fremst ha hatt gangar på repertoaret. I følge Trygve K. Vågen¹⁷³ skal Rikard Berge ha opplysninger som stammer fra Aanund Berge (f. 1753) på Rauland, om at det ikke var så mye springar på den tida (dvs. sent 1700-tall).

I sin magistergradsavhandling fra 1973, setter også Bakka fram en hypotese om at dansen gangar kan se ut til å være eldre enn springar.¹⁷⁴ Deler av grunnlaget til Bakkas hypotese fra 1973 er basert på det de fleste i dag vil oppfatte som feilaktig, og noe som Bakka selv har gått vekk i fra senere. Dette går på at gamlespringaren i Jølster og Nordfjord ble regnet til gangarformene. Dermed framstår en del områder på Vestlandet sammen med Setesdal som antatte reliktområder, der springar ikke ser ut til å ha fått fotfeste. Senere har som vi har sett Bakka m.fl. beskrevet den gamle springaren på Vestlandet som udelt, og tilhørende samme alderssjikt som gangar / halling (rull). Imidlertid kan også Bakka vise til en informant på Vestlandet (Granvin, Hardanger) som antyder at springar kom senere enn rull.¹⁷⁵

Springar og pols blir hos oss gjerne regnet som en gruppe med beslektede danser gjennom mange fellestrekk. At springar og pols blir behandlet som en felles type i denne avhandlingen, har rot i dette. Ser vi Norden under ett, er imidlertid Bakka klar på at det kan skilles mellom to ulike danseslekter, en vestlig og en østlig, med en mulig rot i henholdsvis tysk og polsk tradisjon. Dette er basert på at det i finsk og deler av svensk polskatradisjon finnes kjernemotiv basert på ”dansing på stedet” til dels i gruppeformasjon, i motsetning til den koordinerte parvise motsolsbevegelsen som er så typisk for formene her til lands.¹⁷⁶ Her ligger det også at det er vanskeligere å lage et klart skille mellom former av dansen kalt pols og former benevnt springar i vårt land, siden formene i Norge ligner mest på den vestlige

¹⁷¹ Bjørndal / Alver 1985: 40

¹⁷² Op.cit.: 40f,

¹⁷³ Vågen 2006: 35

¹⁷⁴ Bakka 1978a: 219 (Avhandlingen ble trykket på nytt av Rådet for Folkemusikk og Folkedans i 1978)

¹⁷⁵ Op.cit.: 140

¹⁷⁶ Bakka i Aksdal/Nyhus (red.) 1993: 115

typen, og at påvirkningen fra runddansen kan ha bidratt til å viske ut et skille, slik Bakka antyder i *Fanitullen* (s.116).

I sin artikkel i boka om polsdansen i Skandinavia¹⁷⁷, peker Jan Petter Blom ut mulige isokorer og historiske sammenhenger med utgangspunkt i både formasjon, dansemotiv, sviktkurver og stegbruk, der et mulig skille mellom to typer også her til lands blir mulig å definere. Ut i fra motivbruk og hvordan dansen er organisert, definerer han to (tre) regioner. Den ene (A) ser ut til å tangere det Bakka kaller reliktområde, nemlig det sørvestlige Norge inkludert Agder og Telemark. Mellom dette området og resten går et hovedskille. Det andre kan deles i to undergrupper, der B1 representerer dalene på Østlandet fra Numedal til Valdres, mens B2 omfattes av hele området østover fra Gudbrandsdalen til Uppland i Sverige. Denne inndelingen utfordres noe av en steg- og sviktanalyse, men som etter Bloms mening gir et grunnlag for hypoteser om historisk utvikling. I analysen styrkes en antagelse om en sammenheng som angår det sørlige asymmetriområdet på begge sider av Oslofjorden. Dette gjelder først og fremst Numedal og Sigdal på vestsiden, men Blom mener en kan regne Telemark til samme område. Dermed får han etter mitt skjønn også fram to ulike lag i for eksempel Telemark: Trekk ved dansemotiv og formasjon peker mot de eldste lag i tradisjonen, mens den asymmetriske rytmen kan høre til en noe senere impuls.

Videre argumenteres det for at danser og danserytme i Hallingdal, Land og Gudbrandsdalen kan ha utviklet seg gjennom impulser vestfra, fra den udelte springaren, samtidig som Blom understreker likheten mellom sviktmønstre i Ottadalen og Valdres. Blom er konkret i forhold til Røros som et viktig spredningssenter for polsdansen, gjennom impulser fra Sverige og Tyskland. En merker seg at Blom også påpeker et musikalsk skille hva angår form i denne sammenhengen. Mens det jeg tidligere har kalt småmotiv er hjemmehørende i A og B1, der denne musikalske formen virker analog med motivoppbyggingen i dansen, er toveksformen helt dominerende i B2, der også turene / motivene i dansen i mye større grad følger de lengre periodene i musikken. Han omtaler også det han kaller ”hybridformer” i musikken (hybrid forms) i A og B1-områdene, og spekulerer på om dette er en senere utvikling som handler om ”cultural diffusion from the east”.¹⁷⁸ I artikkelen trekker Blom inn Bakkas hypotese om spredningen av den raske sningsteknikken (i artikkelen kalt ”whirling”) som et ledd i utviklingen. Blom fastslår, i likhet med Bakka, at A-området framstår som et reliktområde i denne sammenhengen. Samtidig vil han ikke uten videre koble den raske rundsnuteknikken til en samordnet bevegelse i ring mot sola. Ut i fra

¹⁷⁷ Blom 2003

¹⁷⁸ Op.cit.: 124

historiske kilder peker Blom på ”bakmesen”, den parvise sningsteknikken motsols som bl.a. er en del av Rørospolsen, som et særlig gammelt trekk. Denne teknikken krever også en samordnet flyt rundt i ringen fra danseparene. Blom konkluderer her med at dette trekket ved formasjonen er gammelt også i det østlige området, og viser til skriftlige og ikonografisk kildemateriale som forteller om dans med sning som i bakmesen på tysk område allerede på 1500-tallet.

I og med de prinsipielle forskjellene mellom A og B, kan det være grunnlag for å snakke om to forskjellige danseslekter, og det blir meningsfullt å skille mellom springar i sørvest og pols i øst og nord, med et blandingsområde i midten (B1). I min undersøkelse er det et sentralt poeng å se om resultatene kan være med å bygge opp rundt disse hypotesene om regioner, diffusjon og historiske sjikt også på den musikalske siden.

2.8.4 Pols, det polske og tretakten

Historien omkring musikk, dans og begreper er temmelig komplisert dersom en vil forfølge dette på detaljnivå. Ordene pols, polsk eller polsdans har unektelig sammenheng med Polen, og det samme har polonese, polka og polska. Alle betyr ”polsk dans” noe som skulle antyde musikalske og / eller dansemessige koblinger til landet. Her må det understrekes at impulsene det her er snakk om ikke nødvendigvis har kommet direkte i fra Polen, men like gjerne i fra (eller via) miljøer andre steder i Norden eller på kontinentet der ”det polske” hadde fått en posisjon som mote. Både Bakka, Blom og tidligere svenske Nordlin peker ut tysk område som utgangspunkt for det som har blitt til våre bygdedanser. Spørsmålet er så om disse dansene har ankommet våre områder før polsk dans (og polske rytmer) er kjent som motefenomen, noe som er vanskelig å dokumentere. Dersom vi likevel legger dette til grunn, er det kanskje mest fruktbart å betrakte ”det polske” som en rekke ulike moteimpulser som spres over lang tid, delvis knyttet til konkret dans, delvis til musikkrepertoar og delvis som benevning, og som tas opp i tradisjoner som ligger der fra før. Den tidlige pardansen omtales ofte som en sammensatt dans med en promenadedel i todelt takt og en livlig etterdans i tretakt. Dette ser den tyske og den polske dansen ut til å ha hatt felles. I gamle polske manuskripter finnes eksempler på denne kombinasjonen helt tilbake på midten av 1500-tallet¹⁷⁹. Den toleddede (pols-)dansen er beskrevet i norske kilder¹⁸⁰, og vi finner den i seremonielle danser (bryllupsdanser), der musikken har blitt bevart her til lands fram til våre dager. Vi har lite kildemateriale som kan dokumentere at de to leddene i dansen har vært en

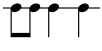

¹⁷⁹ Dahlig-Turek 2003a: 15

¹⁸⁰ Se Akسدal 2003

del av folkelig praksis utover bryllupsdansen. Enkelte har også spekulert i om det er en sammenheng mellom de to leddene i den gamle polsdansen og de to hovedtypene av slåtter, altså at promenadedelen (gående) har blitt til gangar / halling. Sæta er inne på dette temaet i hedmarksbindet av feleverket, og Sverre Halbakken argumenterer tilsvarende i *Så surr nå, kjæring!*¹⁸¹

I en artikkel i tidsskriftet *Musicology* i fra 2004 beskriver Ewa Dahlig-Turek de typiske polske rytmesignaturene som sprer seg og blir tatt opp i europeisk musikknote slik:

”The term ”polish rhythms” refers to triple-time rhythmic groups one measure long, with decreasing rhythmic condensation. In other words, these are structures with more notes at the beginning than at the end of a measure”...¹⁸²

Prinsippet kan spores tilbake til 1500-tallet¹⁸³, men kommer senere til uttrykk i bl.a. masurka og polonese. Hun gir også to eksempler hun kaller henholdsvis ”masurka-type” () og polonese-type (). Hovedprinsippet er at det er flere toner på første slag i takten, det hun kaller ”descendentality”.

For Skandinavia sin del legger Eva Dahlig-Turek vekt på den sterke kulturelle kontakten mellom Polen og Sverige gjennom Vasadynastiet, som sammenfaller i tid med da polske danser kom på mote.¹⁸⁴ Det skulle i så måte være lettere å finne mer direkte linker mellom polske dansemoter og folkelig tradisjon i Sverige enn i Norge. Gjennom en kvantitativ tilnærming til rytmikken i et større svensk materiale, har Dahlig-Turek satt søkelyset på dette. Undersøkelsen, som innbefatter over 900 polskamelodier, er presentert i artikkelsamlingen *The Polish Dance*¹⁸⁵. Søkelyset settes først og fremst på distribusjonen av ulike taktlagsmotiv i forhold til taktstreken. I oppsummeringen argumenterer Dahlig-Turek slik:

”...one may say that the Polish influence was “filtered” through the European art music, without direct folk-to-folk contact.”¹⁸⁶

¹⁸¹ Sæta 1997: 10 / Halbakken 1997: 334

¹⁸² Dahlig-Turek 2004

¹⁸³ Dahlig-Turek 2003a. Her pekes det på en mulig opprinnelse som henger sammen med endringer i betoningsmønstre i det polske språket.

¹⁸⁴ Op.cit.: 22.

¹⁸⁵ Ramsten (red.) 2003

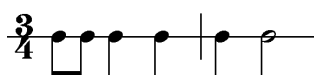
¹⁸⁶ Dahlig-Turek 2003b: 164

Bakgrunnen for denne konklusjonen er at rytmikken i det svenske polska- og polonesematerialet i større grad ligner mer på europeisk kunstmusikk influert av polsk mote enn på folkelige, polske former, som for øvrig er med som sammenligningsgrunnlag i undersøkelsen.¹⁸⁷ For vår del er Dahlig-Tureks undersøkelse interessant rent metodisk, men et søk etter den polske tretakts-rytmiseringen er helt klart også relevant i forhold til en studie av underdeling i springar og pols generelt og ikke minst i forhold til taktstrekspromblematikken jeg har vært inne på ovenfor. I sin hovedoppgave *Når gammellekan set dansaran på prøve*¹⁸⁸ beskriver Eva Hov flertydighet i taktoppfatningen på Røros. Med utgangspunkt i et antatt eldre sjikt i slått materialet, viser hun både til ulik tolkning av takt i nyere tid, men også til mulige historiske sammenhenger som vi nettopp må utenfor landets grenser for å fange opp. I forhold til hva som oppfattes som 1'er, jfr. de to hovedtypene asymmetri, viser Eva Hov til godt dokumenterte skiller mellom tilsvarende måter å oppfatte tretakt på kontinentet. I *The Polish Dance* kommer flere av forfatterne, som norske Bjørn Aksdal, danske Jens Henrik Koudal samt allerede nevnte Dahlig-Turek, inn på samme tema. Sistnevnte viser til teoretikere som helt tilbake til starten av 1600-tallet beskriver to ulike såkalte "proportio", altså en omdefinering av en likedelt takt til tretakt.

Det polske rytmepriippet får en utforming som i eksempel 2.5 når firetakten (eksempel 2.4) omdefineres til tretakt.

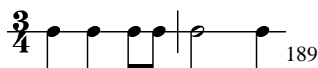


Eks. 2.4: Rytmefigur i firetakt



Eks. 2.5: "Polsk" omdefinering av figuren i eks. 2.4 til tretakt

Med det tyske priippet derimot, blir tretakten som i eksempel 2.6:



Eks. 2.6: "Tysk" omdefinering av figuren i eks. 2.4 til tretakt

¹⁸⁷ Se også Koudal 2003, der han skriver om poloneser og musikk moter.

¹⁸⁸ Hov 1994

¹⁸⁹ Etter Dahlig-Turek 2003a: 17

De to åttendelene foran den lange tonen kan vi her si tilsvarer triolfiguren i kadensformelen, og vi ser hvordan den lange tonen kommer på det andre slaget i takten i eksempel 2.5 og på første slag i eksempel 2.6. Dermed tilsvarer den polske tretakten utformingen av kadensene i det nordlige asymmetriområdet her til lands (samt områdene i øst og nord som har symmetrisk tretakt), mens den tyske måten tilsvarer det sørlige.¹⁹⁰

Noen ganger hører vi om et tredje ledd i forbindelse med polsk dans som også går i tretakt, og som gjerne heter ”sarras” el. ”serras”. I gamle notebøker finner vi en del eksempler på selvstendige melodier med denne benevnelsen.¹⁹¹ Det spekuleres i om serras kommer av polsk ”sera i chleba”, som betyr ”ost og brød”. I en artikkel av Magnus Gustafsson i *The Polish Dance*, henviser han til Anders Rosén, som mener at ”sera i chleba” kan være en ”forpolskning” av ”sarabande”, som for øvrig er den tredje delen av den vanlige franske dansesuiten; allemande – courante – sarabande¹⁹². I materialet mitt fra Sogn finner vi en slått nettopp med navn ”Ost og brød”. Samme slått navn finnes også i Sigdal, og er videre kjent i svensk tradisjon og dessuten i det tyske språkområdet som ”Käs und brot”. Det er ellers et viktig poeng i denne sammenhengen at etterdansene i tretakt etter hvert ser ut til å dukke opp i notebøkene som selvstendige melodier. Kollega Ånon Egeland har i denne forbindelsen gjort meg oppmerksom på at vi har et dokumentert eksempel på en serras med ulik tolkning av taktstrek i norske notessamlinger fra 1700-tallet. Noteboken etter Peter Bang, som er datert ca. 1750, inneholder en ”sarras” i $\frac{3}{4}$ takt (nr. 27) som åpenbart har ”polsk” tolkning. Samme melodi finnes med ”tysk” taktstrekstolkning i samlingen etter Truels Johannesøn Hvidt fra Drammen, datert 1722.¹⁹³

I hvilken grad mulige moteimpulser i form av ”polske rytmer”, slik som prinsippet med ”descendentality”, er noe som gjenspeiler seg i det norske slåttematerialet, vil jeg ta opp i kapittel 7 med utgangspunkt i å telle antall toner på de tre taktslagene i springar og pols. Jeg legger til grunn at dette handler om mer enn bare kadensformelen, for jfr. Dahlig-Turek o.a. i *The Polish Dance*, er den polske rytmiseringen i tretakt et mer gjennomgående fenomen i melodiutformingen enn bare et spørsmål om kadenser. Samtidig vil taktstrekproblematikken vies oppmerksomhet slik jeg allerede har vært inne på, eksempelvis ved å studere hvordan den

¹⁹⁰ Riktig nok må det understrekes at dette handler om plassering av taktstrek i forhold til en rytmisk formel, og ikke om ulik lengde på taktslagene.

¹⁹¹ Bakka 1997: 133

¹⁹² Gustafsson 2003: 99.

¹⁹³ Peter Bangs håndskrevne notebok, Christiania ca. 1750: Nasjonalbiblioteket, Norsk Musikkksamling, ms 294:35. Truels Johannesøn Hvidts notebok finnes i privat eie hos Helge Espeland, Jondal, kopi i UiB, Bjørndalsamlingen.

vanlig definerte 1'eren i de to prinsippene plasserer seg i den tonale, rytmiske og motiviske sammenhengen.

2.8.5 Tyskland, Skottland, Holland

Gjennom den dansk-norske unionen får vårt område mange impulser fra kontinentet, også når det gjelder det musikalske. Et eksempel er stadsmusikantordningen, det formaliserte privilegiesystemet som med utgangspunkt i den tyske modellen ble innført kongeriket. Det er heller ingen tvil om at impulser som omfattet musikk og dans også nådde oss på andre måter. Historikere peker på senmiddelalderen og tiden rundt reformasjonen som en periode med betydelig mobilitet mellom Norge og kontinentet, og at dette fikk betydning for mange lag i befolkningen her til lands. Særlig det nedertyske området ser ut til å kunne trekkes fram i denne sammenhengen. Kontakten mellom tysk område og Norge på et generelt nivå i det aktuelle tidsrommet bør kommenteres spesielt, fordi den utvilsomt underbygger antagelser om tysk område som et sannsynlig arnested for våre byggedanser.

Gjennom det velkjente hanseatiske systemet, satte tyske handelsmenn og miljøet rundt disse preg på Bergen allerede fra senmiddelalderen. Antall tyskere i Bergen på midten av 1400-tallet kan ha kommet opp i 2-3000 i sommersesongen. Dette utgjorde den gang noe sånt som en tredjedel av det totale innbyggertallet i byen.¹⁹⁴ Bergen står i så måte i en særstilling, men steder som Oslo og Tønsberg var også involvert i hanseatenes nettverk. Selv om dette nettverket etter hvert mistet sin posisjon, hadde det banet vei for en bred kontaktflate mot særlig byene i Nord-Tyskland. Det store flertallet av tyske kjøpmenn og håndverkere som oppholdet seg i Norge i kortere eller lengre tid (mange tok borgerskap og ble permanent), kom herfra. Da det i fra 1500-tallet kom i gang bergverksdrift her til lands, sto også tyskerne helt sentralt som nødvendig, utenlandsk ekspertise. Særlig på Kongsberg, der sølvgruvedriften startet opp i 1624, var arbeidstokken dominert av tyske bergmenn.¹⁹⁵ At kontakten dreide seg om langt mer enn varehandel og rent yrkesfaglige ting, er hevet over enhver tvil. Den språklige påvirkningen kan særlig bevitne dette; omkring 40 % av ordene i våre dagers norsk er hevdet å stamme fra nedertysk.¹⁹⁶ På bakgrunn av dette er det liten tvil om at veien for kulturelle impulser, som meget gjerne også kan ha handlet om musikk og dans, lå vidåpen.

¹⁹⁴ Opsahl i Kjelstadlie (red.) 2003: 172

¹⁹⁵ Sogner i op.cit.: 266. På Kongsberg er det registrert i alt 379 tyskere på 1600-tallet.

¹⁹⁶ Op.cit.: 205f og 254

Skal vi omtale land eller områder i Europa som ser ut til å kunne ha hatt særlig innflytelse hos oss, må vi i tillegg til tysk område trekke fram Holland og Skottland.¹⁹⁷ I tillegg kommer vi ikke utenom Polen når vi snakker om musikk, noe vi allerede har berørt. Særlig Vestlandet hadde tett kontakt med Skottland (og Shetland / Orknøyene) mellom 1500 og ca. 1750, og det var trelasthandelen som sto i sentrum for denne kontakten.¹⁹⁸ Mer enn halvparten av alle skipsanløp i Ryfylke og Sunnhordland i første halvdel av 1600-tallet var skotske. En del av de som kom, ble værende; noen som handelsmenn, andre som håndverkere, og det var særlig i Bergen de slo seg ned. Det er vanskelig å være konkret om kulturutveksling på et folkelig nivå, men enkelte påpeker likhetstrekk mellom norsk og shetlandsk felespel.¹⁹⁹ Vi kan også trekke fram et punkt som nok mange vil oppfatte som et vendepunkt i historien med tanke på organologi: Det er vanlig å referere til kontakten vestover når det gjelder instrumenter med understrenger, jfr. hardingfelas historie.²⁰⁰

Når det gjelder Holland, så hadde dette landet, eller kanskje snarere området²⁰¹, gjennom skipsfart bred kontakt med byer og tettsteder langs kysten i Sør-Norge over lang tid. Denne kontakten var først og fremst bygget på trelasthandel, og ”hollandertiden” er endog et begrep i kulturhistorisk sammenheng. I Bergen fikk de tyske handelsmennene konkurranse fra hollendere på 1400-tallet, og utover på 1500-tallet blir den hollandske innflytelsen stadig sterkere gjennom etablering av handel i flere byer og kjøpsteder. Ved siden av trelasten ble også andre varer omsatt i mindre omfang utenfor kjøpstedene (”sutler-virksomhet”) rundt hele Sørlandskysten, noe som medførte bred kontakt mellom både borgere, sjøfolk og bønder. Toppen ligger midt på 1600-tallet, da en regner med at ca. 400 hollandske skip var involvert i trelastvirksomheten med 2-4 turer årlig²⁰². Man vet svært lite om musikalsk utveksling i denne sammenhengen, men siden kulturkontakten var vedvarende og involverte mennesker fra flere samfunnslag, er det overveiende sannsynlig at musikk har vandret. Interessant i denne sammenhengen er også et sitat etter Ludvig Holberg, som understreker at Holland og det hollandske ser ut til å ha vært mote blant ungdommen i Bergen.²⁰³ I kapittel 8 skal jeg omtale en mulig ”link” til Holland.

¹⁹⁷ Jeg har selvfølgelig ikke glemt Sverige i denne sammenhengen, og det er på det rene at Sverige også har mottatt sterke impulser fra kontinentet som vi kan anta også har nådd vårt land, ”silt” gjennom svenske spelemannstradisjoner.

¹⁹⁸ Se Sogner i Kjelstadli (red.) 2003: 305ff

¹⁹⁹ Akسدal i Akسدal og Nyhus (red.) 1993: 132

²⁰⁰ Op.cit.: 25. Felehistorien kommer jeg inn på mot slutten av kapittel 2.

²⁰¹ Holland var opprinnelig én av sju nederlandske provinser som rev seg løs fra spansk overherredømme i 1568 (anerkjent først i 1648), men som den dominerende av disse provinsene, har begrepet ”Holland” og ”hollender” senere blitt brukt mer eller mindre synonymt med Nederland og nederlender.

²⁰² Sogner i Kjelstadli (red.) 2003: 302

²⁰³ Op.cit.: 299. Noe senere overtok England denne rollen (op.cit.: 331)

2.8.6 Stadsmusikantene og 1700-tallet

Utover på 1700-tallet, på samme tid som da lokale dansetradisjoner ledsaget av felespel på både hardingfele og vanlig fele inntar en dominerende plass i det sosiale samværet på bygdene, finner vi eksempler på koblinger mellom musikere her hjemme og brede, europeiske musikktradisjoner gjennom stadsmusikantembedet og samlinger etter forskjellige musikere. I innledningen til verket for vanlig fele vektlegger Reidar Sevåg spredningen av fiolinen som instrument og stadsmusikantenes rolle som bindeledd mellom den europeiske og den heimlige tradisjon²⁰⁴. Stadsmusikanten, med kongelig privilegium til å stå for musikkutøvelsen i et gitt område, er grundig beskrevet hos Jens Henrik Koudal i boka *For borgere og bønder*, og likeledes hos Hernes.²⁰⁵ Stillingene som stadsmusikanter i Norge var i alt overveiende grad besatt av utenlandske (danske og tyske)²⁰⁶ musikere / musikerslekter som var kjennere av datidens europeiske dansefester, all den tid spill til dans var en viktig del av jobben. Samtidig var de pliktige til å ha assistenter og svenner / lærlinger, og disse ble gjerne rekruttert lokalt, men Koudal peker også på en ikke ubetydelig utveksling stadsmusikantembedene imellom, f.eks. gjennom svenner som reiste i faget. Videre var det nødvendig å forpakte retten bort til musikere i byenes omland, da det var fysisk umulig selv å nå over hele regionen der privilegiet gjaldt. Flere av disse skal ha fått opplæring av stadsmusikanten. Med bakgrunn i dette skulle en tro at disse kontaktpunktene har betydd stor påvirkning og flyt av impulser. Hans Olav Gorset skriver i tekstheftet til CD-utgivelsen med samme tittel som Koudals bok, ”For borgere og Bønder”:

”Gjennom stadsmusikantene, deres musikk og instrumenter, ble bygdemusikken, eller folkemusikken, om vi vil kalle den det, sterkt påvirket av europeisk kunstmusikk.”²⁰⁷

I lokale notesamlinger fra denne tiden finner vi rikelig av europeiske benevninger som menuett, polonaise og anglais, i noen tilfeller ved siden av heilnorske hallinger. Enkelte slike melodier kan konkret spores fra notebok / utland til vårt tradisjonsrepertoar²⁰⁸. I *Europas Musikhistoria – Folkemusiken* legger Jan Ling vekt på den rike floraen av spelemanns bøker i mange land, deriblant våre naboland Sverige og Danmark, der spelemenn selv har skrevet ned

²⁰⁴ Sevåg og Sæta 1992: 9f.

²⁰⁵ Koudal 2000 og Hernes 1952

²⁰⁶ Også her er det grunn til å peke på den tyske innflytelsen; det danske stadsmusikantsystemet var bygget opp etter tysk modell, og innslaget av tyske musikerslekter var betydelig.

²⁰⁷ Gorset og Egeland, 1989: 5

²⁰⁸ Se for eksempel Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 159f

repertoaret sitt. Ling gjør således et poeng av at notekunnskap har vært vanlig blant utøverne på fele gjennom lang tid, og at tradisjonene har vært et bindeledd mellom kunstmusikk og folkelige miljø.²⁰⁹

Men hvor godt harmonerer denne argumentasjonen med vår kunnskap om norske speltradisjoner? Olav Sæta stiller seg tvilende til at stadsmusikantsystemet kan ha hatt avgjørende betydning for folkelig felespel i det rurale Norge, all den tid fela etter alt å dømme allerede var etablert som vanlig bruksinstrument før stadsmusikantene med sitt forpaktervesen forsøkte å få kontroll over musiseringen i mer perifere strøk av bygde-Norge²¹⁰. En bør nok stille spørsmål om hvor bred påvirkningen her til lands var, i alle fall dersom vi tenker konkret repertoar. Europeiske dansemoter fra 1700-tallet, som menuett og kontradanser, har tross alt aldri fått særlig gjennomslagskraft hos de brede lag her til lands. De konkrete, kjente eksemplene på ”adopterte” melodier som nevnt ovenfor er egentlig få. Det er derfor vanskelig å akseptere at impulser fra europeisk kunstmusikk på 1700-tallet kan ha hatt avgjørende kraft i utformingen av det store volumet av slåttemusikk som i ettertid har blitt dokumentert og skrevet ned etter gehørsspelemenn. Det går heller ikke an å hevde at notekunnskap har preget norske spelemannstradisjoner, snarere tvert i mot. Derfor er det heller ikke helt problemfritt å se på innholdet i notebøkene som representativt for den musikken som faktisk ble brukt rundt om i bygdene, og spesielt utenfor sentrale strøk.

Det kan være grunn til å spekulere i om ikke merkantilisme og innføringen av eneveldet, og der igjennom økt kontroll med handel og håndverksutøvelse (deriblant musikk), etter hvert medførte generelt dårligere kår for strømmingene av europeiske kulturimpulser på et folkelig nivå sammenlignet med århundrene før. Det er i alle fall på det rene at tilflytting av utlendinger til Norge minker på 1700-tallet.²¹¹

Imidlertid kan vi ikke her se hele landet under ett. Det er trolig at noen stadsmusikanter hadde mer ”kontroll” i enkelte områder enn andre, og det er grunn til å tro at den skolerte tradisjonen han og hans apparat i form av svenner, lærlinger og i noen grad forpakterne representerte, har hatt influens i visse regioner. Jeg tenker da spesielt på bynære strøk og flatbygdene østafjells og i Trøndelag, områder der forpakterne til dels måtte beherske flere stiler. Atle Lien Jensen berører dette i boka *På Budor vi danse skar..*²¹², som omhandler tradisjonsmusikken på Hedemarken. ”Storgardsmusikk”, framført av ensembler i ulike sammensetninger, er her et velkjent begrep, musikk for storbønder og kondisjonerte med klare

²⁰⁹ Ling 1989: 191ff

²¹⁰ Sæta 1999

²¹¹ Sogner i Kjeldstadli (red.) 2003: 307 og 320

²¹² Jenssen 2007

og direkte koblinger til europeisk kunstmusikk og dansemoter. Stilen hadde sin glanstid på 1800- og tidlig 1900 - tall, men Jenssens kildemateriale viser at dette skillet nok også var etablert mot slutten av 1700-tallet, da stadsmusikantordningen forstst sto ved lag.

Ensemblemusikken krevde notekunnskaper, og stilen står i klar kontrast til musikkutøvelsen blant småbrukere og husmenn. Jenssen skriver:

”Det er kanskje rimelig å anta at de som fikk bevilling på å spille til en viss grad måtte ha behersket begge tradisjoner. De skulle jo i henhold til kontraktsformuleringene oppvarte både allmuen og de mer bemidlede med musikk”.²¹³

Vi kan kanskje konkludere med at det ut gjennom 1700-tallet etableres et skille, der områder med en fungerende forpakterordning og samtidig et etter hvert delt marked i form av ulike sosiale lag, har resultert i at det i visse tradisjoner synes å være kortere vei mellom notekunnskap, fiolinteknikk og yngre, europeiske strømninger enn i andre. Er kanskje den varierende bruken av toneartsbegreper, slik jeg har diskutert tidligere i dette kapitlet (2.4.2), et resultat av dette? Jeg tror heller ikke det er tilfeldig at notebøker fra 1700 - og tidlig 1800-tall i stor grad ser ut til å kunne knyttes til bynære strøk, flatbygder og / eller et miljø med et delt musikkmarked i nærheten.

2.8.7 Fele - hardingfele

I bindet *Den nasjonale tone* i Aschehougs nye verk om norsk musikkhistorie, står det om hardingfelemusikken:

”Slåttetilfanget er forbausende originalt. Spelemennene har tatt opp eksisterende vokalt og instrumentalt materiale (for eksempel slåttestevmelodier, stubber for instrumenter som langeleik, munnharpe, fløyter av bark, bein, tre eller horn, kanskje også for eldre strykeinstrumenter eller bondeharper) og utarbeidet stoffet så det passer for fela.”²¹⁴

Framstillingen av hardingfeleslåttens heimlige opphav er godt kjent og langt på vei en vedtatt sannhet i deler av folkemusikkmiljøet. Hardingfele og vanlig fele blir ikke bare sett på som ulike instrument, i kappleikssammenheng er de to feletypene ikoner for to atskilte musikkulturer der det virker som om det handler om langt mer enn antall strenger.

Hardingfela er særnorsk med middelalderske aner, mens den vanlige fela er europeisk, den

²¹³ Jenssen 2007: 72

²¹⁴ Vollsnes (red.) 2000: 108

har kommet utenifra. I diskurser om alderslag i repertoaret, er det liten tvil om at hardingfelas status som nasjonalinstrument, og der igjennom en kobling til noe rotekte og norsk (og dermed gammelt), fort vil kunne sette preg.²¹⁵

Fra forskerhold har det lenge vært gjort forsøk på å kaste mer lys over hardingfelas tilblivelse. I den senere tid har en prosjektgruppe, det såkalte ”Hardingfeleprosjektet”, vært i gang med å samle et bredt materiale, spesielt hva angår det konstruksjonsmessige. Gruppen har vært ledet av Bjørn Aksdal, og mål og metoder for prosjektet er beskrevet i Norsk Folkemusikklags skrift nr. 12, 1999. I denne artikkelen konkluderer Aksdal slik:

”På bakgrunn av materialet vårt er det mye som peker i retning av at hardingfela kan være eldre enn fiolinen her i Norge. Den ser ut til å kunne ha utviklet seg gradvis fra middelalderens feletyper, først og fremst sargfidlene, men også noe influert av rebekkens form, til en norsk bygdefele, som på et tidspunkt ikke senere enn tidlig på 1600-tallet ble påført resonansstrenger. Disse tidlige bygdefelene var sannsynligvis svært små og høyt hvelvet. Fiolinens ankomst i Norge, sannsynligvis først på 1600-tallet, førte til at bygdefelene gradvis ble påvirket av fiolinformen.”²¹⁶

Olav Sæta setter disse oppfatningene i et kritisk søkelys i sin artikkel om fele og hardingfele i Norsk Folkemusikklags skrift nr. 19.²¹⁷ Her tar han sikte på nettopp å kaste lys over og drøfte rådende oppfatninger omkring historiske skillelinjer og ulikheter mellom de to feletradisjonene. Sæta deler forskningstradisjonen rundt hardingfela i to leirer, ”entusiaster” og ”skeptikere”, der entusiastene ser hardingfela som en videreføring av en strykeinstrumenttradisjon fra middelalderen (fidla / gigja). Også etter møtet med den europeiske fiolinen har hardingfela (og musikken) beholdt en del trekk fra slike tidlige instrumenter. Skeptikerne derimot:

”...ser hardingfela som en variasjon over et europeisk fiolinmønstre, med henvisning til nærmest identisk grunnkonstruksjon med den tidas modeller – i dag kalt barokkfeler (-fioliner). Og mye av det entusiastene ser som særegent ved hardingfela, vurderes heller som variasjoner over beslektede elementer innen spekteret av barokkfelemodeller.”²¹⁸

Spredningen av hardingfela slik vi kjenner den, kan uansett ikke dokumenteres før tidligst midten av 1700-tallet. Sentralt i debatten om instrumentets alder har dateringen av den mye omtalte Jåstadfela stått. Den har påskrevet årstallet 1651, noe som mange av ulike årsaker har

²¹⁵ Om slik tankegang innen norskdomsrørsla, se Storaas 1985

²¹⁶ Aksdal 1999: 28

²¹⁷ Sæta 2006

²¹⁸ Op.cit: 85-86

vært kritiske til. I regi av det nevnte hardingfeleprosjektet har instrumentet vært forsøkt datert med ulike metoder, deriblant både en C-14-test og dendrokronologi (årringsanalyse). Ingen av testene har kunnet bevise at instrumentet er bygget midt på 1600-tallet, men de har heller ikke kunnet motbevise det.²¹⁹ Selv om dateringen av Jåstadfela skulle være riktig, argumenterer Sæta med utgangspunkt i et bredt dokumentarisk materiale for at vanlig fele, eller barokkfela som Sæta kaller det, utover i andre halvdel av 1600-tallet må ha hatt en betydelig, folkelig utbredelse her til lands. Han er heller ikke fremmed for at det på denne tiden har vært en overgang fra eldre feletyper, men da at slike må ses på som forgjengere for feler og stryketradisjoner generelt her til lands, og ikke spesifikt knytte en videreføring av en mulig middelaldersk musikkarv til hardingfela.

At det fantes folkelige feleinstrumenter her til lands før midten av 1600-tallet har vi all grunn til å tro: I et feleskrin som er omtalt i Aksdals artikkel fra 1999 (og avbildet på forsiden av tidsskriftet), og påført årstallet 1512, er trevirket med svært stor sannsynlighet datert til en periode fra tidligst første del av 1300-tallet til rundt midten av 1400-tallet. Et lignende skrin med årstallet 1608 er datert til perioden 1440 – 1630. Skrinenes form og størrelse indikerer at de har rommet små og høyt hvelvete instrumenter. Jeg viser også til Jan Petter Blom i artikkelen ”Hvor gammel er fela?”²²⁰, der han både med henvisning til instrumentforskning og til musikalske trekk i slåttemusikken argumenterer for sannsynligheten av en stryketradisjon her til lands før fiolinens ankomst. Vi tar i tillegg med et mye referert sitat fra presten Christen Jensøn i Sunnfjord som finnes i en glosebok over norske ord utgitt i København i 1646, som et viktig belegg, nemlig: ”Haar-Gie kaldis en Bonde feyle”²²¹. Flere har vært opptatt av hva som ligger i betydningen ”Haar-gie”, om det har noe med Hordaland eller hår å gjøre, men minst like viktig er det å fastslå at det handler om en ”Bondefele” og ikke en fiolin.

I Sætas artikkel i Norsk Folkemusikklags skrift nr. 20²²², henviser han til europeisk forskning på fiolinens historie, der han poengterer at forskere som Boyden, Geiser og Holman nokså entydig framstiller den tidlige fela som et utbredt lavstatus- og danseinstrument som ble brukt folkelig, noe som gjorde at den ikke fikk særlig oppmerksomhet fra datidens skolerte. Før og omkring tidspunktet da den italienske fiolinen fikk sin faste utforming omtrent midt på 1500-tallet, fantes det utvilsomt et spekter av mer eller mindre folkelige feletyper på

²¹⁹ Aksdal 1999. Aksdal og den øvrige prosjektgruppa heller til at dateringen 1651 er riktig.

²²⁰ Blom 1985

²²¹ Se for eksempel Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 18, Sevåg 2006 eller Bjørndal og Alver 1985: 14

²²² Sæta 2007: 93

kontinentet.²²³ Dersom man videre legger til grunn at bygdedansens første former vandret inn omkring 1500-tallet, ville det vel i så fall være logisk at også tilhørende musikk og instrumenter fulgte med i samme faret. Med den kontakten mot Europa og relativt store innvandringen fra særlig tysk område som vi har vært inne på tidligere, ville det etter mitt syn være like sannsynlig å knytte små ”bygdefeler” til en slik impulsstrøm som det er å knytte dem til sagatidens fidla og gigja (det ene utelukker for øvrig ikke det andre – at kontakten med Europa kan ha brakt nye, folkelige feletyper hit til lands, betyr ikke nødvendigvis at det ikke kan ha vært noe her fra før).

I forhold til min tilnærming, vil jeg som et utgangspunkt ha en viss skepsis til å utrope den ene typen fele som uttrykk for noe eldre enn den andre. I denne avhandlingen blir materialet på hardingfele og vanlig fele i stor grad betraktet under ett, selv om utbredelsen til de to feletypene normalt har blitt sett på som to atskilte områder, med et hardingfeleområde i sørvest og et område for vanlig fele i øst og nord (som geografisk sett er langt større). Det er selvsagt et viktig poeng i undersøkelsen å belyse i hvilken grad det kan påvises sammenhenger mellom feletypenes geografiske utbredelse og spesielle musikalske trekk. I flere deler av undersøkelsen, både under form, tonalitet og rytme, vil derfor materialet grupperes etter de to feleområdene med tanke på å avdekke forskjeller når det er hensiktsmessig.

Områdene vi snakker om er diskutabile størrelser, bl.a. er avgrensningen avhengig av hvilket historisk tidspunkt vi velger som referanse. Området der hardingfela har blitt det dominerende instrumentet i utøving av slåttemusikken, var et stykke inn på 1900-tallet blitt en god del større enn hva det var hundre år tidligere. Normalt defineres hardingfeleområdet i dag som Vestlandet fra Sunnfjord og sørover til Rogaland, Aust-Agder m/ Setesdal, det meste av Telemark og Buskerud samt Valdres. Denne avgrensningen legges også til grunn i denne avhandlingen i en del sammenstillinger; Agder / Setesdal er kanskje den mest diskutabile lokaliteten her, i og med at vanlig fele var dominerende i det meste av dette området på 1800-tallet, selv om hardingfela for så vidt er dokumentert kjent tidligere.²²⁴ Siden hardingfela er det vanligste instrumentet blant utøvere av slåttemusikken i dag, og ikke minst siden de oppskriftene jeg har valgt ut i fra Agder og Setesdal i all hovedsak er gjort etter utøvere på hardingfele, er området definert som hardingfeleområde i denne avhandlingen. Nordfjord, som i denne avhandlingen regnes til området for vanlig fele, må i dag karakteriseres som et

²²³ Boyden 1965, se også Blom 1985

²²⁴ Se Stubseid 1997

blandingsområde, i og ned at en rekke spelemenn her gikk over til hardingfele i tida rundt og etter forrige århundreskifte.²²⁵

Problematikken rundt denne grensesettingen er naturligvis underforstått når det under presentasjonen av resultatene henvises til disse to områdene.

²²⁵ Se Bjørndal / Alver 1985: 13

Kapittel 3

~Materialet~

3.1 Bakgrunn for utvalget

3.1.1 Typologisk avgrensing

Jeg har ikke kunnet legge alt som finnes av slåtter i landet under lupen, men har vært nødt til å foreta et utvalg som skal romme tilstrekkelig bredde og variasjon. Samtidig skal utvalget kunne si noe om det typiske i musikken. For å bestrebe den nødvendige bredden i materialet, har jeg brukt en kvalitativ tilnærming i selve utvalgsprosessen. Den konkrete listen over slåtter kan studeres i appendiks til kapittel 3, side 321.

Jeg har altså valgt å rette fokus mot det eldre sjiktet i felemusikken, avgrenset til de to hovedtypene av dansemusikk som har vært spilt på fele over det meste av landet, nemlig 1), de slåttene som hører hjemme under det jeg som en sekkepost betegner *gangar*, og som omfatter nevninger som *gangar*, *halling*, *laus*, *rull* og *bonde* og 2) de som jeg nevner *springar*, som da omfatter lokale betegnelser som *springar*, *spring(e)dans*, *springleik*, *pols*, *polsdans*, *polsk*, *runnom* og *gamalt*. *Brudemarsjene*, som en gjerne regner til de eldre slåttetyperne, har jeg valgt å se bort i fra, først og fremst for å begrense, men også fordi det ikke foreligger noen systematisk samling av denne typen slik som tilfellet er for *springar* og *gangar* / *halling* i området der *hardingfela* brukes.²²⁶ Noen slåtter benevnt som ”brureslåtter” finnes i mitt utvalg, men det er da slåtter som typologisk sett knytter seg til *gangar*, men som har fått sin betegnelse ut i fra funksjon. Det samme er tilfellet for noen lydarslåtter. Slik det er omtalt i forrige kapittel, (2.7.2) skilles det mellom to typer *gangar*; todelt og tredelt underdeling (2/8 og 3/8). Den ene av disse, 3/8-typen, har en begrenset utbredelse sammenlignet med 2/8-typen. 3/8-slåttene hører i all hovedsak til i den delen av landet som i dag blir benevnt som *hardingfeleområdet*, noe som gjenspeiles i mitt utvalg.²²⁷ Kun én slått av denne typen sokner til området for vanlig fele (en slått fra Nordfjord).

Springar blir også delt inn i to kategorier; tredelt og udelt. For å bli definert som tredelt *springar*, gjelder tre kriterier: Slåttene må ikke bare ”gå opp” i tre med utgangspunkt i

²²⁶ I områdene som omfattes av det nyere verket for vanlig fele er marsjene også tatt med.

²²⁷ Typen forekommer i noen helt få tilfeller i eldre samlinger i fra Østlandet og Nord-Norge, samt i nyere komposisjoner (Gudbrandsdalen), men er ellers i dag er knyttet til *hardingfeleområdene* på Østlandet og til Vestlandet sørover fra Sunnfjord. Utbredelsen er relativt sett størst i Setesdal, Telemark og Hordaland.

taktstrekene, motivene må også være tydelig orientert mot tredeling, og kadensformelen må være plassert på ”riktig” sted²²⁸. All springar som ikke går opp i tre blir i undersøkelsen kategorisert som en egen slåttetype, udelte springar. Det er ikke dermed sagt at jeg i utgangspunktet og på mer generell basis oppfatter at dette dreier seg om en selvstendig musikalsk type, selv om det noen ganger framstår slik utover i avhandlingen.

Kategoriseringen er, som vi skal se i metodekapitlet, nødvendig ut fra måten dataprogrammet teller på. Den lokale typen *gamalt* i Nordfjord er definert som udelte springar.²²⁹ Noen få slåtter i materialet, som i utgangspunktet hører hjemme i områder med mer eller mindre entydig tredeling i musikken, har ”taktbrudd” ved at det kommer takter med færre eller helst flere slag på visse steder i slåtten. Alle slike er, av hensyn til måten dataprogrammet teller på, kategoriserte som udelte.

Runddansmusikken (vals, polka, masurka, reinlender), er valgt bort av flere årsaker. Historien om ankomsten av disse typene er nærmere i tid og mer kjent enn hva tilfellet er for den eldre bygdedansmusikken, og all den tid mitt fokus er rettet mot felemusikkens tidlige historie, er det lite trolig at en undersøkelse av runddansen ville kunne fortelle så mye. Dessuten mangler et bredt, systematisk transkribert materiale av runddansmusikk, noe som ville vanskeliggjøre en tilnærming.

3.1.2 Hovedområder

Jeg har valgt å avgrense åtte ”hovedområder” for å ha noen tydelige kategorier som en basis i forhold til det geografiske aspektet i den komparative analysen. Disse er Agder / Setesdal, Telemark, Hordaland, Valdres, Nordfjord, Gudbrandsdalen, Trysil / Engerdal og Røros-distriktet. De fire første hører hjemme i hardingfeleområdet, de andre i området for vanlig fele. De kriterier jeg har lagt til grunn for å definere et hovedområde har først og fremst med bredde og volum å gjøre, det at det ut i fra kildematerialet utkrystalliseres visse geografiske områder med mange spelemenn over flere generasjoner med et stort og troverdig repertoar som jeg kan basere et tallmateriale på. Samtidig vil disse områdene i større eller mindre grad tangere noen av de områdene som framstår utad som en slags enhet eller en definert tradisjon i miljøet, jfr. diskusjonen om dialekter i innledningskapitlet. På denne måten oppnår jeg til en viss grad å kunne etterprøve oppfatninger om forskjeller mellom noen kjente størrelser i miljøet.

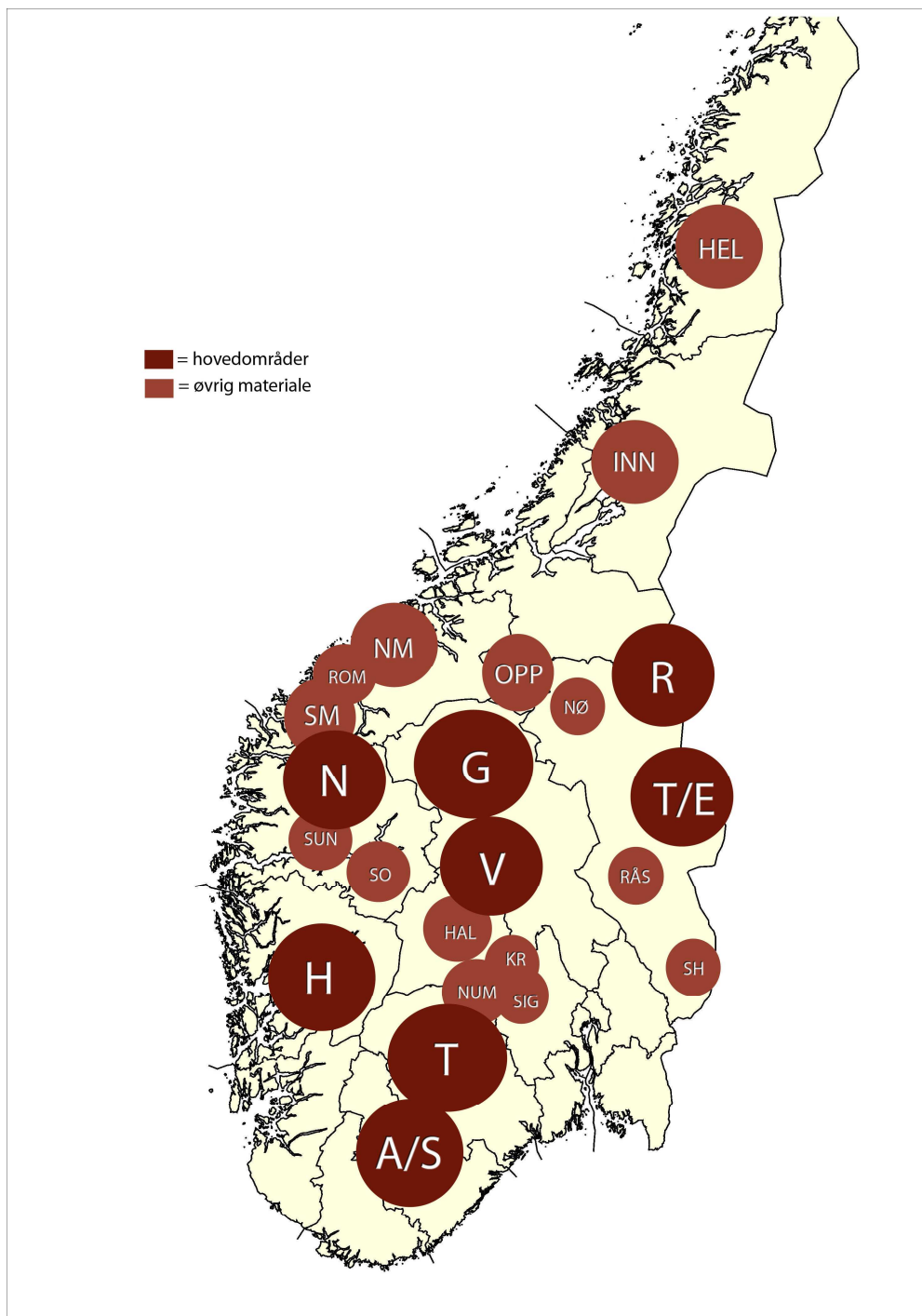
²²⁸ Med triol på 1.slag og hviletone på 2. og 3., jfr. avsnitt 2.7.5. se også Omholt 2007b

²²⁹ Gruppen med slåtter med slik betegnelse er skilt ut som egen del i feleverket, og mange av slåttene skiller seg musikalsk fra annen springarmusikk ved at de er tydelig todelte i forhold til melodikken.

Hovedkilden for mine utvalg er de to standardverkene for fele og hardingfele, og slåttene her har i utgangspunktet referanser til områder som i stor grad tilsvare mine hovedområder. Verkene blir nærmere omtalt i avsnitt 3.2.1, men vi tar foreløpig med at verket for vanlig fele er gruppert etter områdene Gudbrandsdalen, Nordfjord og Hedmark. De to første av disse tilsvare to av mine hovedområder. Tradisjonene i deler av Hedmark er tynnere belagt og henger ikke så mye sammen som eksempelvis Nordfjordtradisjonen gjør, og etter samråd med nedtegnen og forfatter Olav Sæta, ble Trysil / Engerdal utpekt som et kjerne(hoved)område i denne regionen. Når det gjelder hardingfeleverket, er ikke stoffet organisert på samme måte, men i bind 7 finner vi en oversikt der kildene stoffet er skrevet ned etter, er gruppert etter områder: 1) Hallingdal / Krødsherad, 2) Numedal / Sigdal / Eggedal / Lyngdal / Jondal, 3) Setesdal / Agder, 4) Telemark, 5) Valdres og 6) Vestlandet. Denne grupperingen ligger i stor grad til grunn for mine hovedområder; tre av disse (3,4 og 5) er identiske. Buskerud (altså 1 og 2 ovenfor) har jeg ikke tatt med som hovedområde, både fordi området er vanskelig å betrakte som en enhetlig tradisjon, men også for å få ”luft” i mellom hovedområdene. Når det gjelder Vestlandet, er det aller meste av stoffet fra Hordaland. Rogaland og Ryfylke er knapt representert, og slåttene fra Sogn og Fjordane er forholdsvis fåtallige. Jeg viser her til diskusjonen under Hordaland i 3.4.3.

På kartet i figur 3.1 er utvalget forsøkt visualisert. Hovedområdene utgjør en kjerne i materialet, men kartet ellers er fylt opp med et mindre antall slåtter fra ulike lokale og regionale tradisjoner etter skjønn. Når jeg i undersøkelsen fokuserer på generelle typologiske trekk, blir hele materialet lagt til grunn, mens når fokus er på regionale forskjeller, vil hovedområdene være et viktig utgangspunkt. Sirklene på kartet er ikke ment å tilsvare den nøyaktige geografiske plasseringen av kildene, men størrelsen uttrykker noenlunde forholdet mellom de enkelte regionene når det gjelder antall slåtter. Inndelingen vil sikkert kunne virke både grov og unyansert, og grensene viser seg ofte i praksis å være svært vage. Når en går inn på lokalnivå viser det seg i mange tilfeller at det hele splittes opp i mindre grener eller lokale tradisjoner, og avgrensning mot andre områder blir ofte problematisk. Som det går fram av figur 3.1, er det huller og hvite flekker på kartet, og mine valg vil helt sikkert kunne kritiseres. Debatten rundt høy- og lavstatusområder har vært sentral i det norske folkemusikkmiljøet siden 70-tallet²³⁰, og det er lett å se at mine valg med bakgrunn i kildematerialets karakter forfordeler noen tunge områder.

²³⁰ Se for eksempel Ranheim 1998



Figur 3.1: Oversikt over materialet. Hardingfeleområdet utgjøres av Agder / Setesdal (A/S), Telemark (T), Hordaland (H), Numedal (NUM), Sigdal (SIG), Krødsherad (KR), Hallingdal (HAL), Valdres (V), Sogn (SO) og Sunnfjord (SUN), mens området for vanlig fele består av Nordfjord (N), Gudbrandsdalen (G), Trysil Engerdal (T/R), Sør-Hedmark (SH), Rendal, Åmot Stor-elvdal (RÅS), Nord-Østerdal (NØ), Røros (R), Sunnmøre (SM), Romsdal (ROM), Nordmøre (NM), Oppdal (O), Innherred (INN) og Helgeland (HEL)

Kildegrunnlaget gjør det umulig å stable på bena et helt ”nøytralt” utvalg, der ideelt sett alle spelemenn i alle bygder i hele landet burde ha vært representert med et volummessig likt materiale. Det er ingen tvil om at man i den delen av folkemusikksoga man har relativt god oversikt over historisk sett, kan peke på seleksjon ut i fra miljøets egne kvalitative vurderinger. Enkelte tradisjoner har blitt sett på som mer verdifulle enn andre, og noen spelemenn har satt andre i skyggen. Det er liten grunn til å tvile på at dokumentasjonsaktiviteten som har pågått parallelt også har vært farget av dette, noe som igjen har gitt utslag i det kildematerialet jeg henter mitt utvalg ut i fra. Alt dette understreker hvor viktig det har vært å bruke en kvalitativ tilnærming i arbeidet med utvalget; et sunt skjønn og lokal kunnskap gjennom personlig kjennskap og skriftlige lokale kilder.

Jeg har forsøkt å tenke bredde der kildematerialets beskaffenhet har gjort dette mulig. Jeg har lagt vekt på å få med slårter også fra spelemenn som ikke er (eller var) ”mainstream”, i den grad jeg har mulighet til å vite noe om dette. Samtidig kan jeg selvsagt ikke forsvare at popularitet i miljøet skulle være diskvalifiserende for mitt formål.

For å kunne belyse spesielle problemstillinger, har det i begrenset grad vært formålstjenlig å bruke annet materiale som referanse i presentasjonen og diskusjonen utover i avhandlingen. I første rekke dreier dette seg om mine undersøkelser av det rytmiske, der det konkret har handlet om manuell opptelling av tredelte taktslag. Her har jeg brukt et nylig transkribert materiale fra Rogaland (Solheim 2006) samt noen eldre notebøker, nemlig de håndskrevne samlingene etter Peter Bang, Christiania ca. 1750, og Hans Nielsen Balterud fra Aurskog, påbegynt 1758.²³¹

3.1.3 Volum

Dataprogrammet har gitt meg mulighet til å behandle store mengder data, og begrensningene har ligget i hvor mye jeg har hatt kapasitet til å legge inn i databasen. Størrelsen på materialet er i så måte forsøkt balansert mellom hva som er et nødvendig minimum for å kunne trekke slutninger og hvor mye tid jeg har kunnet sette av til dette. Populasjonen jeg velger i fra har ikke en kjent størrelse. Samlinger og transkripsjoner som foreligger er i seg selv et utvalg gjort av nedtegnere og innsamlere, og dermed representerer ikke disse all den musikken vi gjerne vil generalisere over. Mine utvalg er altså gjort ut i fra et annet utvalg som igjen er gjort ut av et materiale av ukjent størrelse. Bakenfor dette igjen

²³¹ Bangs notebok er referert til under avsnitt 2.8.4, Balteruds notebok er i Nasjonalbiblioteket, Norsk Musikkksamling, ms a2390:1061

kommer variantproblematikken, som i seg selv gjør det prinsippielt umulig å definere et fast antall slåtter, selv om hele repertoaret til alle spelemenn i en lokalitet skulle være kjent.

De to feleverkene inneholder ca. 3600 oppskrifter av springar og gangartype (da er det femte bindet i verket for vanlig fele, som er under arbeid i skrivende stund, ikke medregnet), nær innpå 2000 i hardingfeleverket, og i overkant av 1600 i verket for vanlig fele. Det har i tillegg vært nødvendig å trekke inn noen andre kilder enn feleverkene for å få med områder jeg anser som viktige å ha med, men som ikke er dekket. Her tenker jeg for eksempel på *Pols i Rørostraktom* av Sven Nyhus, Vidar Landes materiale fra Setesdal og Agder og Ove Larsens transkripsjoner av polsdansen i Drevja på Helgeland. Dersom en løst anslår det totale tilgjengelige materialet som jeg ut i fra transkripsjonsmessige hensyn (dvs. ensartethet) har hatt mulighet til å ta utgangspunkt i, vil jeg tro vi havner på et sted rundt 5000 slåttetranskripsjoner. Med bakgrunn i kalkyler på hvor fort jeg var i stand til å analysere og skrive inn materialet, satte jeg meg som mål å ha med ca. 10 % av dette materialet i undersøkelsen, dvs. 500 transkripsjoner. Det viste seg også underveis at både analyseprosessen og innskrivingen tok vesentlig lenger tid i starten enn mot slutten, først og fremst fordi Setesdals- og Telemarksmaterialet, som jeg startet med, viste seg mer krevende rent analytisk, men det har selvsagt også sammenheng med at jeg etter hvert fikk god trening i å skrive i dataprogrammet. Arbeidet ble gjennomført på ett og et halvt semester, noe som var i tråd med den opprinnelige tidsplanen.

Jeg ser ikke bort i fra at jeg kunne ha fått gode resultat også ut i fra et langt mindre materiale, men alle usikre faktorer rundt bredde, variasjon og representativitet i materialet har hele tiden gjort at jeg har villet sette av såpass mye tid på å få materialet opp i et såpass volum. Her er det samtidig grunn til å poengtere at materialet vil bli liggende i en database som i ettertid vil kunne bli tilgjengelig, også for andre, til flere formål enn mitt.

3.2 Om kildene

3.2.1 Feleverkene

Et utvalg av slåtter fra ulike distrikt og på ulike felestiller fra de to seriene med slåtter på henholdsvis hardingfele og vanlig fele, danner grunnlaget i materialet. Første bind av hardingfeleverket kom i 1958 ut på Universitetsforlaget med professor Olav Gurvin som leder av redaksjonsnemnda, som ellers besto av dem som hadde samlet stoffet, altså Arne Bjørndal (1882-1965), Eivind Groven (1901-1973) og Truls Ørpen (1880-1958). Fram til 1967 kom det så ut fem bind. Etter Ørpens død, redigerte Bjørndal og Groven bind tre og fire, mens Groven

var alene om bind fem. Først 12 år senere, i 1979, kom neste bind, og nå i regi av Norsk Folkemusikksamling med en ny redaksjonsnemnd: Reidar Sevåg, Jan Petter Blom og Sven Nyhus. De opprinnelig involverte var da alle gått bort, men Groven hadde lagt et sterkt grunnlag også for de siste bindene fram til sin død i 1973. Verket ble slutført med sjuende bind i 1981. Det samlede verket består av nesten 2000 oppskrifter. Av disse er ca. 1300 det Sevåg i forordet til siste bind kaller basismaterialet, dvs. det materialet Bjørndal, Groven og Ørpen samlet før båndopptageren ble tatt i bruk. Hovedparten av innholdet i de første fem bindene består av dette materialet, mens de to siste bindene har en overvekt av oppskrifter fra lydbånd gjort av Groven og Nyhus. Suppleringsmateriale og ”etterrakt” er begrep som blir brukt om det ”nye” stoffet som kom med i de to siste bindene, og særlig Sven Nyhus sine transkripsjoner har bidratt til å rette opp en del skjevheter med tanke på stoffmengde ifra enkelte regioner.²³²

For Norsk Folkemusikksamling var verket for vanlig fele en naturlig oppfølger av hardingfeleverket. I 1992 kom første bind med Reidar Sevåg og Olav Sæta i redaksjonen, og siden har det kommet ytterligere tre bind, også disse på Universitetsforlaget. Det siste har Sæta redigert alene. Olav Sæta har arbeidet med stoffet helt i fra 1981, og et femte bind er nå på trappene. Så godt som samtlige transkripsjoner til dette verket er gjort av Olav Sæta, og de er kun med svært få unntak gjort etter lydbånd.

De to verkene er litt ulike med hensyn til systematikk; det nyere verket for vanlig fele tar for seg en og en region (to bind for Oppland, ett for Hedmark, ett for Nordfjord osv.) mens Hardingfeleverket tar utgangspunkt i type, dvs. at de tre første bindene inneholder gangarslåtter og de tre neste springar. Bind sju har begge deler. I begge verkene er slåttene presentert i variantgrupper, altså at slåtter som er varianter eller nære slektninger av hverandre er presentert under samme nummer, som for eksempel 34a, 34b, 34c osv. Eivind Groven var for øvrig arkitekten bak denne systematikken. Denne floraen av varianter har for øvrig også vært en utfordring for meg i forhold til utvalg, og her har det med utgangspunkt i mine hovedproblemstillinger vært et mål å få med mange ulike slåtter framfor mange innen samme variantgruppe. Selvsagt vil det i en diskusjon om regionale trekk kunne være interessant å sammenligne varianter av en slått fra to eller flere områder, men mine metoder - med fokus på motivene - legger opp til søking etter mer generelle mønstre i et mangfold. Likevel vil jeg tro at slåtter med mange varianter betyr at de har vært populære og mye brukt, og dermed kan sies å være representative og typiske. Det er altså et poeng både å ha med mange ulike

²³² Se innledningen i bind 7 samt Myhren 2001.

nummer samtidig som slåtter med mange varianter må komme med, i og med at disse må anses som sentrale. Derfor har det vært viktig at slike slåtter er i utvalget, og jeg har forsøkt å bruke skjønn for å unngå at noen områder blir forfordelt.

Reidar Sevåg skriver i forordet til de to første bindene av verket for vanlig fele:

”Notedelen i bind I – II er utelukkende basert på lydopptak, og praktisk talt alle transkripsjonene er gjort av Olav Sæta etter prinsipper fastlagt på forhånd. Dermed har vi fått et kildegrunnlag som er ensartet i den forstand at alt er gjort av samme hånd og utført med de muligheter for nøyaktighet og kontroll som lydbånd gir. Slik har vi oppnådd et notemateriale som har dokumentarisk preg og er innbyrdes sammenlignbart.”²³³

Denne vurderingen setter fingeren på noen forskjeller i mellom de to verkene som jeg må forholde meg til. Det er et åpenbart poeng at kildebruken i selve oppskriversituasjonen har vært så forskjellig. Sæta, som har transkribert sitt materiale i moderne tid, har altså i all hovedsak brukt opptak som kilde. Dette gjelder også for en stor del Nyhus og dessuten i noen grad Groven, som etter hvert fikk tilgang på opptaksutstyr gjennom sitt arbeid i NRK. Etter 2. verdenskrig skrev han i stor grad opp etter bånd.²³⁴ Bjørndal derimot skrev først og fremst ned slåtter direkte etter spelemenn ansikt til ansikt, og det samme gjelder Ørpen, som også til dels skrev ned etter minnet etter selv å ha lært slåtten, noen ganger mange år i forveien.²³⁵ Det samme gjorde Groven; ca. 30 av hans slåtter i hardingfeleverket har blitt tatt ned på noter på den måten. Nyhus og Groven har også i noen grad brukt tidligere manuskripter som kilde for sine transkripsjoner. Det er derfor grunn til å argumentere for at stoffet i fra verket for vanlig fele er mer innbyrdes sammenlignbart enn hele mitt materiale sett under ett, i og med at slåttene Sæta har transkribert er systematisk valgt ut med tanke på en bred dokumentasjon, og at det er gjort av samme person. Denne ensartetheten er ikke til stede i hardingfeleverket om vi ser kritisk på det, og særlig ikke i forhold til de tre ”gründerne”, altså Bjørndal, Groven og Ørpen. Med all respekt for de gamle hedersmenn er det rimelig at de, ut i fra sin samtids ideologiske klima og syn på nasjonalt spel, kvalitet og gode former (og selvsagt også ut i fra økonomiske og kommunikasjonsmessige rammebetingelser), gjorde valg vi ikke ville ha gjort i dag. Dessuten, når en går inn på den enkeltes konkrete arbeid, er det lett å se at det ligger mange tilfeldigheter bak det basismaterialet som jeg snakker om ovenfor. Hvor de reiste og hvem de skrev ned etter var nok ikke alltid foranlediget av en systematisk plan. Bjørndal

²³³ Sevåg og Sæta 1992: 5

²³⁴ Myhren 2001

²³⁵ Se Omholt 2000: 12

hadde statsstipend allerede fra 1911, og han var riktignok på reiser og samlet i fra hele hardingfeleområdet, men som vi skal se senere, bærer ikke det han fikk med seg enkelte steder preg av å være noen bred dokumentasjon. Jeg viser ellers her til Magne Myhrens artikkel om Eivind Groven i Årbok for norsk folkemusikklag 2001²³⁶, der han summerer opp en del kritikkverdige forhold rundt utvalg og presentasjon i hardingfeleverket, samt professor Gurvins redaksjonelle ledelse.

Så kan man selvsagt si at også stoffet i verket for vanlig fele har vært gjenstand for en utvelgelse som på ulike måter vil sette preg, i og med at det er basert på lydopptak fra arkivene som i sin tid også ble gjort blant et utvalg av utøvere. Det må derfor være lov å ha generelle innvendinger mot at feleverkene faktisk viser et representativt bilde av norsk slåttespel. I fra Eldar Havågs hovedoppgave ”For det er kunst vi vil have”, tar jeg også med følgende generelle poeng:

”Dei resultata vi i dag sit igjen med i form av oppteikningar er ikkje ein tilfeldig presentasjon av eit musikalsk materiale. Oppskriftene er forankra i samtidas ideologi og estetikk. Dei er også forma av oppteiknaren sine ulike forventningar, hans individuelle målsetjingar og kvalifikasjonar, og kunnskapen om (eller fordommar overfor) den musikkforma han skal notere.”²³⁷

Det er klart at nedtegnerne, altså de som har ført slåttene ned på papiret, får en svært sentral rolle i arbeidet mitt, all den tid det er deres tolkninger av musikken og i stor grad deres utvalg jeg skal forhold meg til.

Her hører naturligvis også med at områdene nord for Dovre (så langt) ikke har kommet med i feleverket. For min del har jeg altså måttet komplettere materialet med slåttemusikk fra andre samlinger hva angår disse områdene. Det har neppe vært til å unngå at grunnlaget for utvalg i disse områdene er mindre preget av systematikk enn hva tilfellet er i de områdene som er innlemmet i feleverkene. I noen tilfeller foreligger det ellers eldre utgivelser av notemateriale fra områder som senere er dekket av feleverkene, for eksempel Sandviks arbeider fra Gudbrandsdalen og Østerdalen²³⁸, men jeg har valgt å holde meg til feleverkene her, særlig for av notasjonstekniske grunner å få materialet mest mulig sammenlignbart.

²³⁶ Myhren 2001

²³⁷ Havåg 1997: 40-41

²³⁸ Sandvik 1919 og 1943

3.2.2 Oppskrivertradisjonen

Rent notasjonsteknisk framstår mitt materiale som relativt enhetlig. Selv om det er lett å vise til utvikling gjennom de hundre år det har gått fra Arne Bjørndals tidlige oppskrifter til Olav Sætas arbeid med de siste bindene i verket for vanlig fele, er hovedprinsippene de samme. Den bøhmiskfødte musikeren Carl Schart ga i Bergen i 1865 ut et hefte med åtte slåtter etter Myllarguten ”nedskrevet efter Myllargutens diktat”²³⁹. Dette er de første transkripsjoner av norske slåtter vi kjenner med grepsnotasjon der flerstemmighet og bueføring er tatt med. I eksempel 3.1 ser vi en av Scharts transkripsjoner fra heftet, springaren ”Nordfjordingen”. Det er i prinsippet samme notasjonsteknikk Arne Bjørndal benytter da han starter sitt omfattende samlerarbeid tidlig på 1900-tallet.

Bjørndals innsamling av folkeminne besto etter hvert av langt mer enn slåttemusikk, men hans tidlige slåttenedtegnelser la utvilsomt grunnlaget for det som senere skulle bli til de samlingene denne avhandlingen bygger på. En del av Bjørndals transkripsjoner ble tidlig utgitt som notehefter, og det er delvis gjennom disse Truls Ørpen ble inspirert til å starte på sin samlergjerning, samtidig som han gjennom å studere Bjørndals noter fikk en metode for å skrive ned slåttemusikk. Ørpen sier selv han startet med samlerarbeidet i 1915, men det er sannsynlig at han hadde forsøkt å skrive ned slåtter før dette.²⁴⁰ Bjørndals nedtegnelser var nok også en rettesnor for Groven, som selv forteller om at han begynte å skrive ned musikk på noter i 1916 under en rekonvalsent-periode etter et sykeleie. Han fikk på denne tiden låne Bjørndals hefter av spelemannen Halvor Paradis, og lærte noen av slåttene. Kort tid etter begynte han å skrive opp etter spelemenn i familien og nærmiljøet.²⁴¹

Det foreligger kommentarer, kladder og håndskrifter etter de tre som kan si oss noe om hvordan de gikk fram når de noterte. Grovt sett hadde de to hovedmetoder. Det ene var å lære slåtten av en spelemann for så å skrive den ned etter minnet etterpå. ”Etterpå” kan da bety alt i fra en time til 30 år. Det andre var å sitte med blyant og notepapir ovenfor en spelemann å la vedkommende diktere slåtten bit for bit. En del opplysninger tyder på at dette ikke var videre populært hos en del spelemenn. Steinar Strøm, Sigdal i Buskerud, kan fortelle at det verste spelemannen Karl Bjørnsen visste, var når Truls Ørpen kom og ville skrive opp.²⁴² Lenger fram i dette kapitlet hører vi om hvordan kjemien mellom Bjørndal og Knut Dahle ikke var særlig god da Bjørndal var på innsamlingstur i Tinn. Det er ikke vanskelig å tenke seg hvordan dette kan ha påvirket resultatet.





²³⁹ Schart 1865

²⁴⁰ Se Omholt 2000: 11f

²⁴¹ Groven 1971b: 39f


²⁴² Personlig meddelelse

Hardanger Violinstemming 3

Overstränge  Unterstränge  En Violin med 6 Understränge  Almindelig Viol. 


Opstrøg V Nedstrøg □

Indledning




Nº 1. Springdans

Allegro moderato



Coda



19

Eks. 3.1: Carl Scharts transkripsjon av "Nordfjordingen" etter Myllarguten

Det vanligste var etter alt å dømme først å skrive en forenklet kladd når de satt sammen med spelemannen, for så å bearbeide disse ved å fylle inn samklangstoner, ornamentikk og strøk til en mer fullstendig, håndskrevet versjon etterpå. Det er de bearbejdede versjonene som har ligget til grunn for trykking i hardingfeleverket. Kontrasten til det å transkribere etter lydbånd, med de kontrollmuligheter og etterprøvbarhet dette innebærer, er nokså åpenbar. I noen tilfeller ble slåttene lært etter kilder som ikke spilte fele, men trallet / "tullet" eller plystret slåttene.²⁴³ Alt utover beingrinda - selve melodien - måtte

²⁴³ Myhren 2001: 24

da tilføyes etter den kunnskap nedtegrerne satt inne med om hardingfeleteknikk. Slike tilfeller er det riktignok ikke så veldig mange av, og jeg har forsøkt å unngå å ta med slike i mitt utvalg. Jeg poengterer at dette ikke innebærer noen nedvurdering av arbeidet disse innsamlerne gjorde. Det er lett å tenke seg hvor vanskelig det må ha vært å forsøke å få med alle detaljer i en slått på papiret ansikt til ansikt med en utålmodig spelemann. I grunnen er det vanskelig å peke på hvordan det kunne ha vært annerledes, all den tid de ikke hadde opptaker til rådighet. Rent kildekritisk kan en likevel stille spørsmål om hvor grensen går i forhold til hvem en slått "er etter". Det er vel grunn til å konkludere med at en del av materialet havner i en gråsoner i så måte, og at det hadde vært like riktig at nedtegrerne i en del tilfelle kunne ha oppgitt seg selv som kilde. Som vi skal se, har Sven Nyhus tatt konsekvensen av dette i *Pols i Rørostraktom*.²⁴⁴

3.3 Utvalgsprosessen

3.3.1 Noen tall og kriterier

Utvalget mitt søker å gjenspeile de enkelte områder hva angår volum, typer og kilder, men fordelingen i utvalget vil til tider være noe skeivt, siden jeg har vært nødt til å ta en del forholdsregler med tanke på noen viktige faktorer som:

1) *-kilde* (her i betydningen spelemenn det er skrevet slårter etter): I de fleste områder vil en lang rekke spelemenn være representert i feleverkene, men enkelte regioner kan være svært dominert av enkelte utøvere som er og har vært oppfattet som sentrale i tradisjonen. Eksempler kan være Erling Kjøk i Ottadalen og Johannes Dahle i Telemark. Dersom et område blir for dominert av en eller noen få utøvere, blir det fort umulig å skille en mulig regional stil fra en personlig. Jeg har lagt vekt på å vurdere dette kritisk, og har forsøkt å få med et bredt utvalg av spelemenn (og noen kvinner), og det er ikke sikkert alle i dag vil oppfattes som de mest sentrale. Til sammen har jeg tatt med slårter etter ca. 210 spelemenn²⁴⁵.

2) *-type*: Det har vært et mål å ta med såpass mye materiale i fra de enkelte områdene at en oppnår et reelt sammenligningsgrunnlag for de ulike typene. Jeg har derfor lagt vekt på å få med eksempler på halling (gangar) i fra flest mulig områder, men det er selvsagt et problem at når en kommer nord- og østover i landet, blir repertoaret nokså begrenset. Antall hallinger i

²⁴⁴ Nyhus 1973

²⁴⁵ Det er i enkelte tilfeller et definisjonsspørsmål hvem som egentlig skal regnes som kilde, se nedenfor under for eksempel Telemark og Røros

forhold til springar / pols vil derfor for noen områder ikke være et representativt bilde på den totale fordelingen i materialet jeg har til rådighet. I de områdene der udelt springar utgjør en vesentlig del av repertoaret, har jeg forsøkt å balansere utvalget mellom de to springartypene.

3) *-felestyle*: Det er flere grunner til å la felestyle være et viktig kriterium for utvalget, jfr. det jeg har trukket fram i avsnitt 2.5.2. Ellers er dette en vanlig måte for utøvere å gruppere repertoaret på. Det kreves arbeid for å stille om fela, og musikken på de ulike stillene henger klangmessig sammen. Utøvere som er vant til å bruke mange felestiller vil derfor naturlig gruppere slåttene sine etter ulike stiller. To felestiller dominerer i materialet; flest slårter finner vi på det som normalt heter ”oppstilt bass” på vanlig fele og ”vanlig stille” på hardingfele, ADAE. Mer enn halvparten av slåttene i de to feleverkene går på dette stillet. Det andre er vanlig fiolinstille, GDAE. De andre felestillene representerer et relativt lite antall slårter. Utgangspunktet for fordelingen har vært den prosentvise fordelingen i feleverkene, men samtidig er det nødvendig å ha med et minimum av slårter på et bestemt stille for å få et grunnlag for opptelling. Derfor vil nok de ”uvanlige” felestillene være noe overrepresentert i utvalget.

4) *-aldersaspektet*: I utvalgsvalgsprosessen har jeg også tatt hensyn til alders - / tidsaspektet på den måten at eldre spelemenn har blitt foretrukket framfor yngre, og særlig når de ut i fra de andre kriteriene er likeverdige og jeg har hatt en valgsituasjon. Av denne grunn vil nok en del kjente utøvere i fra relativt nyere tid være valgt bort til fordel for eldre utøvere. Vi merker oss i denne sammenhengen argumentasjonen vi finner i innledningen til Gudbrandsdalsbindene (bind 1) av verket for vanlig fele, i forhold til at den eldste generasjonen som finnes i arkivene er foretrukket som kilder framfor den yngre:

”Et hovedprinsipp for vårt utvalg av *utøvere* har vært å utnytte den eldste generasjonen av spelemenn som er dokumentert på lydbånd -de som var gamle ved midten av vårt århundre- og generasjonen etter dem. De står nærmest den aktive, gammeldagse bruken av slåttemusikken, hos dem finner vi erfaringsmessig den beste dokumentasjonen av mange karakteristiske stiltrekk, og vi finner et stort stilmessig mangfold”²⁴⁶

Det er ingen grunn til å legge skjul på at jeg har tenkt på samme måten når jeg har gjort mitt utvalg.

²⁴⁶ Sevåg og Sæta 1992: 26

I tillegg kan dette forsøket på ”å komme tilbake i tid” begrunnes med at en i noen grad oppnår å manøvrere unna prosesser knyttet opp til organisert arbeid, bruk av musikk i media og økt kommunikasjon i det moderne samfunnet. Jeg tenker da på mulig påvirkning av stil og ideal innen den moderne folkemusikkbevegelsen. Oppfatninger om folkelynne og lokal tilhørighet har hatt et visst spillerom innen kappleiksystemet i nyere tid, og det er grunn til å tro at dialektmarkører kan ha blitt forsterket og kanskje også fordreiet i denne prosessen.²⁴⁷ Nå er det ikke til å unngå, slik aldersfordelingen blant kildene er, at en havner midt opp i minst en slik prosess. Her tenker jeg først og fremst på den såkalte ”konserttida”, tiden like før og etter forrige århundreskifte, da slåttemusikken på hardingfele fikk en viss status som nasjonalt kulturuttrykk. Både selve instrumentet og deler av repertoaret gjennomgikk en markant utvikling på denne tiden. Felene ble større med kraftigere lyd og større klang, og slåttene ble utbygd og tilpasset et konsertpublikum. Det var heller ikke uvesentlig at mange av disse forbildene svært tidlig spilte inn plater som fort ble populære. Musikken fikk nye funksjoner, den gikk fra å være bruksmusikk til å bli en scenisk sjanger. Flere utøvere som var sentrale i denne perioden er representert i mitt utvalg, som for eksempel Torkjell Haugerud i Telemark, Olav Moe i Valdres og Sjur Helgeland i fra Voss.

Selv om hovedvekten av kildene i materialet er født i perioden 1870-1920 er spredningen på kildenes alder (fødselsår) nokså stor; fra 1799 til 1965. Gjennom å registrere fødselsår har jeg hatt mulighet til å sette materiale etter ulike generasjoner spelemenn opp mot hverandre. Materialet i hardingfeleverket er jevnt over skrevet etter utøvere født tidligere enn hva tilfellet er for verket for vanlig fele, der nedskriftene i all hovedsak altså er skrevet etter opptak.

5) *-oppskriver*: Antagelig hadde materialet hatt størst potensial i komparative analyser dersom en og samme person sto bak alle oppskriftene, eller eventuelt motsatt, at mange nedtegnere hadde skrevet slåtter med samme notasjonstekniske hovedprinsipp fra alle områdene. Slik er ikke virkeligheten, og jeg har endt opp med å begrense antall oppskrivere utover de fem mest sentrale: Olav Sæta, Sven Nyhus, Eivind Groven, Arne Bjørndal og Truls Ørpen. Utvalget på 500 slåtter fordeler seg for øvrig etter oppskriver slik det går fram av tabell 3.1, rangert etter antall.

²⁴⁷ Omholt 2007

Tabell 3.1: Antall slåtter fordelt på de ulike nedtegnere

Nedtegnere	Antall slåtter
Olav Sæta	196
Sven Nyhus	100
Arne Bjørndal	89
Eivind Groven ²⁴⁸	55
Truls Ørpen	27
Olav I. Rise m.fl. ²⁴⁹	10
Hans Hinrich Thedens	9
Ove Larsen	8
Vidar Lande	5
Ola Ryssdal	1
Totalt	500

3.3.2 Konkretisering av utvalget

Utvalget er sirklet inn steg for steg. Først har jeg gjort en fordeling etter tradisjonsområder / regioner. Prinsippet har da vært å legge mest vekt på noen områder som framstår som tyngdepunkter, altså hovedområdene, som er beskrevet tidligere i kapitlet. Jeg har tatt med 35 - 50 slåtter fra hvert av disse områdene, noe som til sammen utgjør 320 slåtter, altså mer enn halvparten av materialet. Annet materiale har blitt strategisk valgt blant mange mulige regioner. Stoffets tilgjengelighet (transkripsjonsmessig) har vært styrende, men også antagelser om interessante trekk ved et materiale basert på spesiell kunnskap om slikt. Ut i fra fordelingen i det totale volum av slåtter i kildematerialet, har jeg så lagt opp til ca. 75– 25 prosentvis fordeling springar/ gangar (366 - 134) Av gangar er 84 todelt (2/8) og 50 tredelt (3/8).

Fordelingen på hovedområder går fram av tabell 3.2. Når jeg i undersøkelsen bryter ned på mindre, geografiske utvalg, er det i stor grad disse hovedområdene jeg refererer til.

²⁴⁸ Inkl. to bearbeidelser e. G.O. Nordbø d.y.

²⁴⁹ Se under utvalget fra Oppdal nedenfor

Tabell 3.2: Fordeling av slåtter etter hovedområde og slåttetype

Område	Slåttetype				Totalt
	3/8-gangar	2/8-gangar	Tredelt Springar	Udelt springar	
Agder / Setesdal (A/S)	16	12	12	0	40
Telemark (T)	10	11	29	0	50
Hordaland (H)	10	8	10	12	40
Valdres (V)	5	4	26	0	35
Nordfjord (N)	1	5	22	7	35
Gudbrandsdalen (G)	0	15	34	1	50
Trysil / Engerdal (T/E)	0	3	32	0	35
Røros (R)	0	0	35	0	35
Totalt	42	58	200	20	320

De resterende 180 slåttene er på samme måte fordelt etter skjønn etter forskjellige lokale område. I tabell 3.3 er disse gruppert etter fylke.

Et anslag med utgangspunkt i de to feleverkene tilsier at ca. 7 – 8 % av slåttene går på andre stiller enn GDAE og ADAE. Siden de ulike stillene er et tema jeg har spesiell interesse av å undersøke, har jeg valgt å ta med noe mer enn denne prosentatsen skulle tilsi. Jeg har således tatt med et utvalg på 94 slåtter, basert på å få med flest mulig ulike slåtter (ulike nummer i verkene) og deretter basert på fordeling mellom regioner / kilder. Flere felestiller blir bare brukt på én slått og vil derfor ikke kunne brukes til statistikk i denne sammenhengen. Jeg har tatt med ni felestiller utover de to vanligste, ADAE og GDAE. Utvalget av slåtter på disse to dominerende stillene i feleverkene, gjenspeiler noenlunde fordelingen i verkene. Jeg har plukket ut 280 slåtter på ADAE og 126 på GDAE, men slik at utvalget har som mål å gjenspeile området slåttene er hentet fra. I noen tilfeller har dette måttet vike for andre hensyn. I Hordaland var det for eksempel et poeng å få et antall fra den rike floraen av gamle slåtteformer på ulike felestille, noe som nok gikk litt utover antallet på nedstilt bass, altså GDAE. Fordelingen på felestiller går fram av tabell 3.4.

Tabell 3.3: Fordeling av slåtter etter områder utenfor hovedområdene og slåttetype

Område		Slåttetype				Totalt
		3/8-gangar	2/8-gangar	Tredelt springar	Udelt springar	
Buskerud	Numedal (Num)	2	2	8	0	12
	Sigdal (Sig)	1	0	7	0	8
	Hallingdal (Hal)	2	3	7	0	12
	Krødsherad (Kr)	2	1	5	0	8
Sogn og Fjordane	Sogn (So)	0	4	5	1	10
	Sunnfjord (Sun)	1	4	3	2	10
Hedmark	Sør-Hedmark (SH)	0	1	6	0	7
	Rendal / Åmot / Stor-Elvdal (RÅS)	0	0	6	0	6
	Nord-Østerdal (NØ)	0	2	5	0	7
Møre og Romsdal	Sunnmøre (SM)	0	1	12	1	14
	Romsdal (Rom)	0	2	6	2	10
	Nordmøre (NM)	0	3	18	0	21
Sør-Trøndelag	Oppdal (O)	0	2	13	0	15
Nord-Trøndelag	Innherred (Inn)	0	0	20	0	20
Nordland	Helgeland (Hel)	0	1	6	13	20
Totalt		8	26	127	19	180

Tabell 3.4: Slåttene fordelt etter område og felestille

Område	Felestille											Totalt
	ADAE	GDAE	AEAE	AEAC#	GDAD	ADF#E	FDAE	FCAE	GDAH	DDAE	GCAE	
Agder / Setesdal	23	11	0	1	1	0	3	0	0	0	1	40
Telemark	34	7	2	1	0	2	0	2	0	0	2	50
Hordaland	23	3	1	4	4	3	0	0	1	0	1	40
Numedal	11	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	12
Sigdal	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8
Hallingdal	6	3	1	1	1	0	0	0	0	0	0	12
Krødsherad	7	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8
Valdres	20	4	1	2	2	2	0	0	4	0	0	35
Sogn	6	3	0	0	1	0	0	0	0	0	0	10
Sunnfjord	6	2	1	0	1	0	0	0	0	0	0	10
Nordfjord	24	4	1	2	0	1	0	3	0	0	0	35
Gudbrandsdalen	24	14	2	2	2	1	3	0	0	2	0	50
Trysil / Engerdal	23	4	1	2	2	0	0	0	0	3	0	35
Sør-Hedmark	1	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7
Rendal / Åmot / Stor-Elvdal	1	3	1	1	0	0	0	0	0	0	0	6
Nord-Østerdal	4	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	7
Røros	20	6	7	2	0	0	0	0	0	0	0	35
Sunnmøre	12	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	14
Romsdal	5	4	0	1	0	0	0	0	0	0	0	10
Nordmøre	14	6	0	1	0	0	0	0	0	0	0	21
Oppdal	4	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15
Innherred	0	20	0	0	0	0	0	0	0	0	0	20
Helgeland	4	11	2	2	0	1	0	0	0	0	0	20
Totalt	280	126	23	22	14	10	6	5	5	5	4	500

For noen av transkripsjonene sin del, er det ikke åpenbart hvilken stemming fela har. I materialet fra Møre og Romsdal, i et par tilfeller der basstrengen ikke er i bruk, har Sæta ikke notert hvordan strengen er stemt. Det er to tilfeller det er snakk om, og her har jeg definert felestillet som ADAE, siden slåttene har en tydelig orientering mot D-dur, som vanligvis preger repertoaret på ADAE. I Olav Ivar Rises *Slåttespel i Oppdalsbygda*²⁵⁰ er det for noen av slåttene oppgitt at det er A-bass (altså ADAE), men for de flestes del er ikke stemmingen oppgitt. Det er da rimelig å anta at det betyr at stillet er vanlig G-bass, og det bekreftes for så vidt av informanter. Det blir også opplyst at Rise helst spilte med G-bass, og i dette ligger det at det ikke nødvendigvis er helt fastlagt hvilket felestille en slått går på. I fra det meste av tradisjonsstoffet jeg kjenner, og særlig i hardingfeledistriktene, virker det som om det er temmelig fast hvilke slårter som går på hvilke stiller. En del steder ser det imidlertid i noen grad ut til å være opp til spelemannen hvordan han foretrekker fela stemt på deler av repertoaret.

Det er naturlig å anta at dette skyldes at den vanlige stemminga for fiolin, altså GDAE, har slått igjennom som standardstille, og at spillestilen i slike tilfelle ikke legger vekt på det flerstrengs- og bordunspillet som på mange måter er ”hele vitsen” med å stille om fela. Så lenge en i hovedsak holder seg til én streng og ignorerer klangforskjeller, er det jo mulig å spille samme slått på flere ulike stiller. I praksis vil dette i de fleste tilfelle dog handle om hvorvidt basstrengen skal stemmes i G eller A, sjeldnere også om tersen (D-strengen) skal stemmes opp til E.

3.3.3 Skjønn, magefølelse og gode informanter

Etter å ha lagt de føringene som er forsøkt beskrevet ovenfor, valgte jeg ut spelemenn og det antall slårter de skulle være representert med. De enkelte slåttene ble så plukket ut etter skjønn. Uten gode informanter hadde dette vært langt vanskeligere. I forkant av den perioden jeg arbeidet med utvalget, tok jeg kontakt med personer jeg kjenner i miljøet som jeg vet har god oversikt over materiale og tradisjon i sine respektive områder. Informantene ble forelagt mine føringer, og kom deretter med forslag til utvalg av spelemenn og slårter ut i fra sin lokale kunnskap i forhold hva de oppfattet som typisk. Dette tok jeg med meg videre som et grunnlag i den videre prosessen. Kommentarene som er ført opp til de enkelte slåttene i de to feleverkene har ellers vært til god hjelp, sammen med en rekke lokale, skriftlige kilder. Jeg har så langt som mulig forsøkt å velge slårter som ser ut til å være tradert i sentrale lokale og /

²⁵⁰ Rise 1978

eller personlige tradisjonslinjer ut i fra kommentarene og annen kunnskap om slåttens bakgrunn og historie.

For øvrig har jeg bevisst forsøkt å unngå å la konkrete musikalske trekk være styrende. Dette er et viktig poeng: Slåttene er valgt ut ifra *bakgrunn* og ikke ut i fra synlige musikalske kriterier utover type og felestille. Når jeg sier synlig, er det klart at jeg ikke kan unngå å legge merke til helt grunnleggende forhold som om en slått er kort eller lang, men slåttene har altså ikke blitt underlagt noen musikalsk gjennomgang før de har blitt valgt ut. Gjennom egen praksis har jeg spesiell kunnskap om materialet i visse områder, særlig i Telemark og Buskerud, men også til dels i Hordaland og i Agder / Setesdal. Denne kunnskapen innbefatter selvsagt også musikkteoretiske forhold, men jeg har så langt som råd prøvd å sjalte dette ut, og i alle fall har jeg vært nøye på å ikke velge slåtter bare fordi jeg spiller dem selv eller fordi jeg synes de er spesielt interessante og / eller spesielt fine. Jeg har snarere tenkt slik jeg har bedt informantene om å gjøre, nemlig å bruke magefølelsen i forhold til hva som oppleves som typisk. Slåtter som av meg eller informantene ble oppfattet som sære, rare og uvanlige ble ikke valgt. Nykomponerte slåtter er forsøkt luket vekk, og det samme er slåtter som det eksplisitt blir sagt (av informant eller skriftlig kilde) nylig har kommet i fra andre tradisjonsområder. I lokale historier om repertoar og slåttevandring vil det selvfølgelig hele tiden være snakk om at ulike slåtter har kommet ifra ulike steder med navngitte spelemenn bakover i tida, men de tilfeller jeg snakker om her, er når slåttene av utøver / tradisjonen klart blir oppfattet som ”fremmed” og nyankommet i forhold til et mer lokalt, originalt repertoar. I en del tilfeller har jeg manglet konkrete opplysninger om opphav og tradisjon, og ideelt sett skulle jeg nok ønske jeg hadde hatt kapasitet til å forfølge hver enkelt slått enda grundigere. Det er likevel umulig å være ekspert i alle tradisjoner.

I materialet er det eksempler på slåtter som kanskje burde ha vært luket ut. I hvert fall i tre tilfeller har ønsket om å få med slåtter på uvanlige felestiller overstyrert. Et eksempel er en springar på ADF#E etter Knut Dahle som står under navnet ”Veumen” i hardingfeleverket.²⁵¹ Bjørndal skrev ned slåttene etter Dahle i 1911, og i kommentaren opplyser han om at Dahle lærte denne av Petter Veum fra Fyresdal i 1850. I et brev som er gjengitt i Asbjørn Storesunds bok om Torkjell Haugerud, framgår det at Knut Dahle og Arne Bjørndal nok ikke kom særlig godt overens, og Dahle var langt fra begeistret over å ha Bjørndal på besøk. Knut Dahle skriver til Haugerud etter dette møtet at:

²⁵¹ Gurvin m.fl. 1963: 215

”..Jei hadde hengt i hop noget skrap selv i min ungdom paa nedstilt kvart som jei sagde jei hadde lært af Petter Veum og Lars Fykerud, dem fik han.”²⁵²

Jeg kan ikke se at en slått komponert av en så sentral spelemann som Knut Dahle for over 150 år siden skulle kunne gi noen uheldig innvirkning på resultatene, så jeg lar denne være et unntak. En slått på samme stille i Valdres laget av Nils Beitohaugen (1863 – 1927) er i dag en mye brukt slått i Valdres. Jeg tar sjansen på å ta med den også. Et tredje er en slått på trollstilt etter Trygve Ørsal på Nord-Møre, som i følge kommentaren nok er lært i Østerdalen eller i Røros-traktene.

3.4 De enkelte områdene

Agder / Setesdal (A /S)

I den senere tid har det blitt skrevet ned mye materiale fra Setesdal og Aust-Agder, noe som gjør at utvalget i hardingfeleverket framstår som noe ufullstendig. Dette gjelder først og fremst Vidar Landes utgivelser av Otto Furholt sine slåtter²⁵³ samt hans store samling med slåtter fra Bygland²⁵⁴, men også Hans-Hinrich Thedens sine oppskrifter av Salve Austenå.²⁵⁵ Det har derfor vært naturlig å ta med en del stoff i fra disse samlingene, særlig for å få opp andelen av springar. Hovedvekten ligger likevel på hardingfeleverket. Både Groven, Ørpen og Nyhus har bidratt med slåtter fra dette området, slik at det står seks ulike nedskrivere bak de 40 slåttene mitt utvalg består av. Jeg har tatt med slåtter etter 12 utøvere født over et spenn på nesten 100 år, fra Eivind Hamre, født i 1853, til Vidar Lande født i 1949. Gangarslåttene er noenlunde jevnt fordelt mellom den to- og tredelte typen, med en hovedvekt på former fra Setesdal, mens springarmaterialet har en overvekt av Tovdalsmateriale etter spelemannen Salve Austenå. Setesdal skiller seg jo ut på landsbasis ved at springar aldri har fått fotfeste her, i motsetning til i bygdene lenger sør og øst, og utvalget bærer selvfølgelig preg av dette.

Telemark (T)

Historien om slåttespelet i Telemark er først og fremst historien om sterke musikalske personligheter og innovatører som Knut Lurås (1782-1841), Myllarguten (1801-1872), Håvard Gibøen (1809-1879) og Lars Fykerud (1860-1902), hvis musikalske arv geografisk sett er svært fragmentert, men likevel har vært knyttet sammen rundt miljøer i sterke sentra

²⁵² Storesund 1995: 77

²⁵³ Lande 1984

²⁵⁴ Lande 1983

²⁵⁵ Thedens 2001

som Tinn, Vinje, Seljord, Bø og Tuddal. Mitt utvalg tar utgangspunkt både i tradisjonslinjene etter de nevnte utøverne og i disse lokalitetene. Ut i fra den tette veven av tradisjonslinjer jeg så vidt antyder her, framstår Telemarkstradisjonen som såpass enhetlig at jeg har valgt å behandle den samlet.

Det er ikke til å stikke under en stol at Telemark, fra innsamlingen kom i gang på 1800-tallet, fikk en posisjon som høystatusområde i folkemusikk-Norge, noe som utvilsomt også har hatt tilbakevirkende kraft på utviklingen av musikken. Flere utøvere herfra sto sentralt i den nevnte konserttida. Det er nok riktig å si at musikken har blitt betraktet som kunst og utøverne som kunstnere i lokalmiljøet, og dette har vært en viktig drivkraft i utformingen av slåttemusikken.

De femti slåttene som er tatt med er valgt ut fra et volummessig stort materiale. I hardingfeleverket er Telemark det området som er representert med størst materiale (730 slåtter etter 86 utøvere) noe som utgjør hele 36.5 % av verket. De fleste oppskriftene er gjort av Groven. Transkripsjonene hans fra vestfylket er først og fremst gjort i perioden 1917-1924 direkte etter spelemenn og etter minnet, mens en god del av stoffet i fra andre deler av fylket er ført i pennen noe senere på bakgrunn av lydopptak. Ellers har både Nyhus, Bjørndal og Ørpen skrevet en del fra Telemark, i tillegg til at det er tatt med noen få oppskrifter av andre. Blant disse har jeg plukket ut 50 slåtter med 27 utøvere som i hovedsak er født på 1800-tallet, og de fleste av disse hører til de ulike geografiske tyngdepunktene for tradisjonene jeg nevner ovenfor. Fordelingen balanserer noenlunde mellom to- og tredelt gangar og springar med en liten overvekt av springarslåtter, noe jeg tror gir et noenlunde riktig bilde av den totale fordelingen på type i dette område. To spelemenn, Johannes Dahle og Torkjell Haugerud, er svært dominerende i Telemarksutvalget i hardingfeleverket, med over 100 slåtter hver. Disse har også fått mest plass i mitt utvalg, begge med 7 slåtter.

Hordaland (H)

Det er tvilsomt om så mange i dag vil oppleve Hordaland som et enhetlig og avgrenset musikalsk område på samme måte som for eksempel Telemark eller Valdres. Selv var jeg i sterk tvil om inndelingen i denne regionen, der først og fremst Hardanger og Voss framstår som to sterke sentra i dagens folkemusikk-Norge med et nokså ulikt musikalsk uttrykk i slåttespelet. Etter å ha rådført meg med Einar Mjølvsnes, som har førstehåndskunnskap både om materialet i hardingfeleverket og den levende tradisjonen i regionen, valgte jeg imidlertid å behandle regionen under ett under navnet Hordaland. Overvekten av stoffet er fra Hardanger og Voss, men er supplert med materiale fra ytre og nordlige deler av fylket. Alt materiale

stammer fra hardingfeleverket, og brorparten er transkripsjoner av Arne Bjørndal. I utvalget er det slåtter etter 16 spelemenn. Slåttene er noenlunde jevnt fordelt etter type, med en liten overvekt av springar. Omtrent halvparten av springarslåttene har klar tredeling.

Bjørndal gjorde mange av sine opptegnelser svært tidlig, slik at mye av materialet hører hjemme i tida før Halldor Meland revitaliserte slåttespelet i Hardanger med inspirasjon fra Telemark og særlig Torkjell Haugerud. Mjølshnes mener dette eldre sjiktet har klare fellestrekk over hele området det er snakk om her, og soga om ulike spelemenn og tradisjonslinjer slik vi eksempelvis kan lese den i Bjørndal / Alvers *Fela ho let*²⁵⁶, viser at tradisjonene fra gammelt av henger sammen. Det er på bakgrunn av dette jeg velger å se materialet fra Hordaland i hardingfeleverket under ett. Riktignok ville det for sammenligningen med andre områders skyld være feil å bare plukke ut de eldste formene, slik at mitt utvalg inneholder kilder fra flere generasjoner spelemenn. Hordalandsmaterialets kanskje viktigste kilde er Ola Mosafinn fra Voss (1828-1912). Arne Bjørndal tillegger han mye av den samme rollen for Vestlandet som Myllarguten hadde for det øvrige hardingfelespelet, og sees på som en helt sentral stilskaper. I tillegg til å sette standard i eget område, har han vært en viktig inspirasjonskilde for andre sentrale skikkelser senere, som eksempelvis Torkjell Haugerud og Truls Ørpen.

Buskerud (Numedal (NUM), Sigdal (SIG), Hallingdal (HAL) og Krødsherad (KR))

De tradisjonsrike bygdene i øvre Buskerud er ikke definert som noe hovedområde slik de foregående områdene har vært. Særlig Hallingdal kunne nok ha vært det, men samtidig som jeg har måttet begrense antall hovedområder, har jeg også forsøkt å ha litt ”luft” i mellom de områdene jeg har utpekt som hovedområder, slik at disse tydeligere framstår som ulike tyngdepunkter. På samme måte som de foregående områdene jeg har tatt for meg, griper tradisjonene i Buskerud også mye inn i hverandre, men samtidig er bindeleddene mellom Numedal og Telemark i vest og Hallingdal og Valdres i nordøst mange og sterke, slik at jeg nok opplever det som vanskelig å se på Buskerud som en naturlig samlet enhet. Dette har også å gjøre med at den viktige, musikalske skillelinjen mellom to måter å tolke springarrytme på går tvers igjennom fylket²⁵⁷.

De 40 slåttene fra Buskerud er hentet fra fire forskjellige bygdelag, nemlig de to store dalførene Numedal og Hallingdal og de noe mindre tradisjonsområdene Sigdal og Krødsherad. I oversikten over spelemenn i bind 7 av hardingfeleverket er Numedal og Sigdal

²⁵⁶ Bjørndal og Alver 1985

²⁵⁷ Jfr. 2.7.3

gruppert sammen, på samme måte som Hallingdal og Krødsherad er det. Her går det fram at volumet av slåtter er noe større i Hallingdal / Krødsherad enn i Numedal / Sigdal. Dette tror jeg først og fremst skyldes prioritering fra oppskriverhold, og ser det ut ifra min kunnskap om spelemenn og tradisjonslinjer i øvre Buskerud som riktig at disse områdene påvirker helheten i materialet likt. Jeg har derfor valgt å sidestille Numedal med Hallingdal (tolv slåtter hver), og også Sigdal og Krødsherad (åtte slåtter hver). Fordelingen halling (gangar) og springar gjenspeiler noenlunde den totale fordelingen i dette området. Hallingdal er trolig den delen av tradisjonen som har framstått som mest markant og livskraftig i Buskerud. De gamle danseformene springar og laus ser ut til å ha vært i allmenn bruk lengre enn hva som har vært tilfelle for de andre bygdene. Dans fra Hallingdal var også tidlig framme i scenisk sammenheng. Vi finner her bruk av flere felestiller enn i resten av Buskerud, noe jeg har forsøkt å fange opp i mitt utvalg, muligens litt på bekostning av en prosentvis riktig fordeling i forhold til det totale materialet i hardingfeleverket.

Valdres (V)

Arne Bjørndal skrev en god del valdresspel etter eldre utøvere som er å finne i de fem første bindene av hardingfeleverket. Noen slåtter etter Ørpen og Groven finner vi også her. Da hardingfeleverket så skulle slutføres med de to siste bindene, var det et behov for at stoffet fra denne tradisjonsrike regionen burde suppleres. En nokså stor andel av Sven Nyhus sitt transkriberingsarbeid i forbindelse med bind 6 og 7 er derfor valdresstoff, og i tillegg ble det tatt inn tidligere manuskripter av Eivind Groven. Noen av 1900-tallets sentrale tradisjonsbærere har på denne måten fått en viktig plass i verket. I mitt utvalg er det med 17 utøvere noenlunde jevnt fordelt mellom Bjørndal, Groven og Nyhus. Én av slåttene er hentet fra Nyhus sin utgivelse av lyarslåtter.²⁵⁸ Spennet på utøvernes fødselsår er forholdsvis stort, fra 1841 til 1925. Springardominansen er noe større i Valdres enn hva tilfellet er for områdene lenger sør, noe som gjenspeiles i utvalget. Rent geografisk framstår Valdres som nokså klart avgrenset i forhold til flere av de andre hovedområdene. Dette kunne en nok for så vidt også si om speltradisjonene, men båndene er likevel klare og tydelige over mot Hallingdal i sør og Sogn i vest. Mot øst, i Sør-Aurdal, finner vi tradisjoner med glidende overganger mot området for vanlig fele lenger øst og sør. Tradisjonene her nok står måtelig svakt i forhold til bygdene oppover i Valdres.²⁵⁹ Innad griper speltradisjonene inn i hverandre her som andre steder. Grovt sett kunne Valdres deles inn i ulike regioner som Øystre og Vestre Slidre, Vang og Sør-

²⁵⁸ Nyhus 1996. Noen av lyarslåttene hører typologisk hjemme i gangartypen, slik Nyhus også er inne på i boka.

²⁵⁹ Se Sevåg og Sæta 1992: 24f

Aurdal, men det er nok viktigere og forholde seg til de mer personlige tradisjonslinjene når en skal forsøke å gjøre et utvalg som skal representere tradisjonen. I Nyhus si bok om lyarlåttene, har Tore Bolstad og Håkon Asheim utarbeidet et kart over disse linjene i Valdres som har vært til god hjelp for meg, i tillegg til at Anders E. Røine har vært ”kjentmann”. Linjene kan føres tilbake til 1700-tallet, bl.a. til innovatøren og slåttekomponisten Jørn Hilme (1778-1854), som særlig er kjent for sine ”vrengjer”, vrang og vanskelige springarslåtter med mange ristetak (trioler).

Sogn (SO) og Sunnfjord (SUN)

Utvalget av slåtter i hardingfeleverket fra disse regionene på Vestlandet er ikke av det største sammenliknet med andre regioner. I alt 78 slåtter etter 15 utøvere er med fra Sogn, og 47 slåtter etter 13 utøvere fra Sunnfjord. Bjørndal står bak alle oppskriftene med unntak av en slått etter Klaus Sande, Vik i Sogn, som er skrevet av Nyhus. I mitt utvalg med er det bare Bjørndaloppskrifter med.²⁶⁰ Jeg har tatt med ti slåtter fra hver av de to regionene. Sigmund Eikås fra Jølster kan navngi flere utøvere som skal ha vært gode spelemenn som var aktive i Bjørndals virketid, men som ikke har kommet med i hardingfeleverket, slik at det kan virke noe tilfeldig hvem Bjørndal her har møtt og skrevet etter²⁶¹. Eikås har også holdepunkter for at Mosafinnspelet var mye brukt i området, noe som ikke gjenspeiles i Bjørndal sitt utvalg. Det er i så fall sannsynlig at Bjørndal valgte bort disse til fordel for det han opplevde som eldre lokal tradisjon. Foruten koblingene til Voss og Mosafinn, er det flere som poengterer sambandet mellom indre Sogn og Valdres.²⁶² Lærdalsmarken blir ofte nevnt som en møteplass og viktig faktor her, og kjente spelemenn som Jørn Hilme og sønnen Nils fra Valdres var mye der. I Sunnfjord understrekes nærheten til Nordfjord bl.a. gjennom den gamle springartypen ”Jølstring” / ”gamalt”. Særlig materialet fra Sogn er gammelt i betydningen at det er skrevet etter spelemenn født før og omkring midten av 1800-tallet.

Nordfjord (N)

Heller ikke for Nordfjord sitt tilfelle er det enkelt å trekke klare linjer som avgrenser området fra musikktradisjonene i nabo-distriktene. I sør har vi som nevnt overlappinger mot Jølster og Sunnfjord, mens spelemennene over flere generasjoner sør på Sunnmøre kan kobles til Hornindal og nordfjordtradisjon. Ellers er det tydelig at samkvemmet med Ottadalen i øst

²⁶⁰ Under hovedområdet Nordfjord er det med noen slåtter etter spelemenn fra Jølster skrevet av Sæta.

²⁶¹ Personlig meddelelse

²⁶² Se for eksempel Bjørset 2002

heller ikke har vært ubetydelig, og her er det særlig et navn som trekkes fram: Loms-Jakop, eller Fel-Jakup, egentlig Jakup Olson (1821-76) fra Skjåk. I følge Olav Sæta er det ulike meninger om Jakups rolle som slåtteformidler i Nordfjord²⁶³. En del eldre slåtter i forskjellige tradisjonslinjer både i Stryn, Hornindal og Breim kan spores til Fel-Jakup, men Sæta peker på at det var gjennom nyere typer, og særlig da valsen, at påvirkningen var størst. De 35 slåttene fra Nordfjord representerer 20 utøvere. Spredningen på fødselsår er på 101 år, fra Anders Reed født 1849 til våre dagers mesterspelemann Arne Sølvberg, født 1950. Stoffet er hentet fra verket for vanlig fele, og alle slåttene er transkribert av Olav Sæta etter opptak fra NRK-arkivet, Arne Bjørndal-samlingene og fylkesarkivet, med unntak av to eldre oppskrifter etter Anders Reed. Disse er gjort av henholdsvis Ola Ryssdal (1872-1963) fra Gloppen og Arne Bjørndal, den ene for øvrig den eneste tredelte hallingen i utvalgene fra områdene for vanlig fele²⁶⁴. Det finnes et lite antall oppskrifter med Bjørndal fra bygdene i Nordfjord i hardingfeleverket også, men jeg har altså valgt å holde meg til Sæta og verket for vanlig fele her (med de to Reed-slåttene som unntak).

Det er tatt med slåtter etter mer enn 60 utøvere i nordfjordbindet. Slåttestoffet er som før nevnt ordnet på en annen måte i verket for vanlig fele enn i hardingfeleverket, der bindene går på tvers av de ulike tradisjonsområdene, og redaksjonen i det nyere verket for vanlig fele har lagt vekt på å få med materiale etter mange kilder, noe som har resultert i at det er flere spelemenn å velge blant her (med unntak av Telemark i hardingfeleverket). Slåttene i mitt utvalg er derfor også fordelt på flere spelemenn i de områdene som er dekket av verket for vanlig fele enn hva tilfellet er for de andre områdene.

I Nordfjord finner vi to springarter; ”gamalt”, som i dag normalt beskrives som udelt takt, og den nyere, tredelte springaren²⁶⁵. Disse har en spesiell interesse: I flere av gamaltslåttene er motivene nokså gjennomgående orientert mot 4 og 8 slag, og dermed også notert i 2/4-takt av Sæta. For undersøkelsen sin del er det derfor viktig å få med et visst antall av gamlespringaren, så antallet av disse opp imot den ”nyere” springaren er litt større enn den prosentvise fordelingen i feleverket skulle tilsi. At noe av stoffet i nordfjordbindet (og også i dette utvalget) er fra hardingfeleområdet Sunnfjord, har bakgrunn i viktigheten av å kunne dokumentere denne eldre springartypen som finnes i begge områder. Hallingen er nokså lite representert i Nordfjord. I mitt utvalg har jeg funnet plass til seks stykker, noe som nok er litt i

²⁶³ Sevåg og Sæta 1995: 17

²⁶⁴ Ryssdals materiale, som det er tatt med en del eksempler fra i verket for vanlig fele, ble i hovedsak gjort i 1905 – 1909 og befinner seg i Norsk Musikksamling, Oslo, innlemmet i O.M. Sandviks håndskrifter. Se ellers Aksdal i Aksdal / Nyhus 1993: 330. Bjørndals oppskrifter er gjort noe senere.

²⁶⁵ Se innledningen til Sevåg og Sæta 1995 eller Aksdal i Aksdal / Nyhus (red.) 1993: 131.

overkant dersom vi tenker prosentvis fordeling ut i fra det totale utvalget i feleverket. Fordelingen på ulike tradisjonslinjer innenfor området har utgangspunkt i Olav Sætas grundige framstilling av utviklingen i spelet og tradisjonslinjer i innledningen til nordfjordbindet.

Gudbrandsdalen (G)

De to gudbrandsdalsbindene i feleverket inneholder 869 varianter av 350 springar- (springleik) og hallingslåtter, skrevet etter båndopptak fra perioden 1934-1989. Dette er dermed det største utvalget jeg har til disposisjon innen de områdene jeg har valgt ut. Jeg har derfor, i likhet med utvalget fra Telemark, tatt med 50 slåtter, av disse 15 hallinger og 35 springleiker.

Gudbrandsdalen er i dag det området der den vanlige fela er i bruk som har det største repertoaret av halling. Jeg har tatt med slåtter etter 27 av de 71 spelemennene det er skrevet ned etter i feleverket. Samtlige nedskrifter er gjort av Olav Sæta, og igjen er hans innledning til de aktuelle bind i feleverket min klart viktigste referanse. Med utgangspunkt i eldre musikktradisjoner har Gudbrandsdalen i dag et klart tyngdepunkt i Nord-Gudbrandsdalen / Ottadalen, noe som også er gjenspeilet både i verket for vanlig fele og i mitt utvalg. I utgangspunktet har jeg opplevd regionen relativt sett som nokså avgrenset sammenliknet med en del andre områder, og slåttespillet i Gudbrandsdalen i våre dager som nokså særpreget i uttrykket, og det har nok vært årsak til at jeg har valgt å se regionen under ett. Imidlertid er Sæta tydelig på en tradisjonsgrense mellom norddalen og midtdalen i innledningen til gudbrandsdalsbindene. Både ut i fra det kildene kan fortelle og hva slåttetilfanget angår, ser det ut til at utvekslingen disse områdene i mellom har vært relativt beskjeden i det tidsrommet en har noenlunde oversikt over. Fel-Jakup skal for eksempel ikke ha vært særlig kjent sør for Sel,²⁶⁶ men har vært usedvanlig sentral i norddalen. Derfor kunne jeg nok ha argumentert for å utelate stoff fra midtdalen i dette hovedområdet og konsentrert meg om Nord-Gudbrandsdalen. Jeg har altså likevel valgt å ta med fem slåtter fra dette området. For øvrig er ikke tradisjonene i Gudbrandsdalen isolert i forhold til tilstøtende områder. Jeg har allerede vært inne på koblingen mellom Ottadalen og Nordfjord. Likeledes finner vi tråder til andre områder i nord, og også her er Fel-Jakup sentral.²⁶⁷ Kilder i Folldal peker også på impulsveier over Dovrefjell. Fra midtdalen har det vært god kontakt over til Østerdalen. Videre er det her som så mange andre steder et poeng at tradisjonslinjene i de ulike bygdene i dalen til tider griper sterkt inn i hverandre.

²⁶⁶ Sevåg og Sæta 1992: 21

²⁶⁷ Sevåg og Sæta 1992: 19. Se også Sandvik 1919: 8ff

Litt spesielt for dette hovedområdet er de relativt mange opplysningene om spelemenn som forpaktet monopolet stadsmusikantsystemet satt inne med. Dette systemet ser ut til å ha vært satt ut i livet i Gudbrandsdalen, mens det f.eks. i Nordfjord og Trysil / Engerdal er få eller ingen spor av det.²⁶⁸ Vi nevner her tradisjonen Erling Kjøk har etter Ola Gjerdet (1871-1952) som kan spores tilbake til Ola Halldogsen, som var forpakterspelemann i årene 1741-47. Springleiken "Musicus" i utvalget mitt hører hjemme i denne linjen, da tittelen nettopp henspeiler på Halldogsen som i kraft av sin stilling som forpakterspelemann kalte seg "Musicus Instrumentalis". Mange Vågå-slåtter i feleverket knytter seg til navn som Gamel-Holin (Aslag Holen, 1749-1838) og Gamel-Skårin el. Spelemanns-Skårin (Ola S. Skaar, 1773-1863). Begge skal ha vært forpakterspelemenn, og tradisjonen forteller at Ola Skaar avla spelemannsprøva hos stadsmusikant Heinrich Meyer i Kristiania.²⁶⁹

Hedmark (Trysil / Engerdal (T/E), Sør-Hedmark (SH), Rendal, Åmot, Stor-Elvdal (RÅS), Nord-Østerdal (NØ))

Feletradisjonene i Hedmark er spennende og varierte, og selv om det i en del områder er lenge siden musikken var i allmenn bruk, er miljøet i våre dager i blomstring, særlig takket være innsatsen til enkelte ildsjeler. I hedmarksbindet²⁷⁰ finner en nedtegnelser etter 67 spelemenn basert på lydopptak fra ulike arkiv lokalt og sentralt. Samtlige nedtegnelser er gjort av Olav Sæta. Igjen har Sætas gjennomgang av tradisjonslinjer samt kommentarer til de enkelte slåttene i feleverket vært hovedkilde for meg her, men jeg vil også trekke fram et kompendium Atle Lien Jensen har utarbeidet i forelesningsøyemed som en svært god kilde for meg i dette arbeidet.²⁷¹ Jeg var først inne på tanken om å la hele Hedmark være et hovedområde, men kom fram til at stoffet i ytterkantene sprikte for mye og at de gamle musikk- og danseformene tross alt er nokså tynt belagt i en del områder. Trysil / Engerdal peker seg ut som en region i fylket der det kan vises til et særpreget materiale med gammel, lokal slåttemusikk etter relativt mange utøvere. En svært stor del av materialet i bind fire av feleverket er etter Trysil- og Engerdalspelemenn. Derfor har dette blitt valgt som ett av de åtte hovedområdene, mens tradisjonene i nord, vest og sør i Hedmark må finne seg i å bli "fyllstoff".

Området Trysil / Engerdal er slett ikke enkelt å avgrense med klare linjer, verken geografisk eller tradisjonsmessig. I nordre del Engerdal kan det vises til betydelig kontakt

²⁶⁸ Sevåg og Sæta 1992: 13 / Sæta 1997: 12

²⁶⁹ Bjørkum, Myhren og Aasland (red.): 294 - 295

²⁷⁰ Sæta 1997

²⁷¹ Jenssen 2001

med rørosregionen, mens søndre del av Trysil ”glir over” i Finnskogen og tradisjonslandskapet i sørfylket. Det er heller ingen grunn til å hevde at riksgrensen har satt en stopper for kontakt og utveksling; tradisjoner i Idre og Särna har klare repertoarmessige forbindelser til felespelet i Trysil / Engerdal. Fra Trysil og Engerdal har jeg tatt med 35 slåtter etter 16 utøvere. De fleste er født omtrent ved forrige århundreskifte, men i utvalget finner vi også transkripsjoner gjort etter voksrullopptak med to spelemenn som er født på 1850-tallet, nemlig Johan Elgshøen fra Trysil og Olmorts Olof Svensson, (”Spaken”), fra Särna på andre siden av grensen.. Ellers er det påfallende hvor viktige familietradisjonene har vært i dette området. Hallingen har vært lite kjent i området blant de siste generasjoner spelemenn, men i Trysil finner vi noen slåtter.

Ut over de 35 slåttene fra hovedområdet Trysil / Engerdal, har jeg tatt med 20 slåtter fra andre deler av Hedmark fylke etter spelemenn jeg ut i fra den kunnskapen jeg har om området, først og fremst via Sætas gjennomgang av stoffet i feleverket, oppfatter som sentrale i sine lokalsamfunn. Dette materialet er igjen inndelt etter tre geografiske regioner, men det er knapt noe poeng fra min side at disse regionene utgjør noen naturlig avgrensede tradisjonsområder. I fra sørfylket, områdene langs Glommadalføret og inn mot svenskegrensen, har jeg tatt med sju slåtter etter fem utøvere. Rendal / Åmot / Stor-Elvdal er langt tynnere belagt når det gjelder de eldste musikktradisjonene sammenliknet med Engerdal og Trysil i øst. Fra regionen tar jeg med seks slåtter med fem utøvere. Åmot skal ha vært et senter for nye musikkformer i Østerdalen, og området har hatt skolerte musikere i lang tid.²⁷² Fra Nord-Østerdalen og Folldal har jeg tatt med sju slåtter etter seks utøvere. Folldal har hatt sterk kontakt med tilstøtende områder som Dovre i Gudbrandsdalen og Oppdal.

Røros (R)



Som det senter Røros og bygdene rundt har vært og er i folkemusikklandskapet, er det helt naturlig å definere dette som et hovedområde. Røros og omegn er så langt ikke omfattet av verket for vanlig fele, men her finner vi et alternativ i Sven Nyhus sin utgivelse fra 1973, *Pols i Rørostraktom*²⁷³. Boka omfatter 172 polser som alle er transkribert av Nyhus etter lydbåndopptak gjort fra 1950-tallet og framover med utøvere født like før og etter forrige århundreskifte, med unntak av forfatteren selv, som er født i 1932. I boka finner vi også en

²⁷² Sæta 1997: 25

²⁷³ Nyhus 1973

fyldig beskrivelse av tradisjonslinjene som omfattes, og dette er således en viktig kilde for beskrivelsen av tradisjonen nedenfor i tillegg til Aksdal i *Fanitullen*.²⁷⁴

Det kan nok reises innvendinger mot at *Pols i Rørostraktom* er dekkende for området, dersom vi tenker oss Røros med omkringliggende bygdene som en region. Utgivelsen i 1973 utløste debatt, og forfatteren måtte tåle kritikk for kildebruk og stoffvalg. Kritikken går først og fremst på at det i samlingen i praksis bare er én av flere mulige sentrale tradisjonslinjer, nemlig den som i dag gjerne kalles Glåmos-tradisjonen, og et begrenset antall utøvere, som er godt dokumentert. Sven Nyhus sin far, Peder Nyhus står som den helt sentrale bidragsyteren til boka med hele 100 av slåttene. Noe stoff fra Brekken har kommet med, mens spelemenn fra en annen viktig tradisjonslinje etter storspelemannen Jens Smed (1804-1888), (Røros / Galåen-linjen) ikke er brukt som kilder i *Pols fra Rørostraktom*. Av konkrete musikalske forhold som blir nevnt i diskusjonen, ser ornamentikk, grad av tostemmighet og bruk av dobbeltgrep ut til å være noen stikkord.²⁷⁵

På tross av relevante innvendinger om representativitet, mener jeg materialet i boka godt lar seg anvende til mitt formål, selv om jeg nok hadde ønsket meg flere kilder. Når det gjelder diskusjonen om stiltrekk her, ser dette først og fremst ut til å handle om ting som ikke omfattes av min undersøkelse (flerstrengsspill, dobbeltgrep). Et mulig alternativ til *Pols i Rørostraktom* hadde nok vært Anders Haugen og Jørgen Reitans samling(er) som ble utgitt i 1880-årene²⁷⁶, men for sammenligningens skyld med tanke på det totale materialet, ser jeg det som en styrke å bruke ”moderne” transkripsjoner av Nyhus trass i innvendingene som har kommet fram. Riktignok er det en svakhet med tanke på sammenligningen at to elementer som Nyhus bruker i senere transkripsjoner av annet materiale ikke er tatt inn. Det dreier seg for det første om underdeling av taktslaget, triolpunktering med notefiguren  (2:1) som et alternativ til  (3:1). Dette diskuteres riktignok i innledningen i samband med utførelsespraksis. For det andre brukes ikke diakritiske tegn i *Pols i Rørostraktom*, altså tegn for å markere intonering i mellom de vanlige, diatoniske trinnene. Disse tingene reduserer selvsagt mulighetene til å gjøre sammenligninger med andre områder. Materialet i boka er altså basert på et lite antall utøvere, i alt fem stykker, iberegnet Sven Nyhus. Han oppgir seg selv som kilde til mange av slåttene i samlingen, og dette går da på at han har transkribert slåtter etter opptak med seg selv. Én av disse er med i utvalget, Kjøstadlek III på trollstilt fele.

²⁷⁴ Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 277ff

²⁷⁵ Se Blom 1974 og Schølberg 1974

²⁷⁶ Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 323

Denne slåttten lærte Nyhus av Henrik Mølmann i 1952. Mølmann var da ikke i særlig spilleform:

”Henrik Mølmann måtte legge bort fela før han var 70 år på grunn av slitasje i armer og fingre, men til tross for det gjorde han mye for å gjenskape flere av de leker som presenteres her.”²⁷⁷

For at dette utvalget skal være mest mulig sammenlignbart med resten, velger jeg å definere Mølmann som kilde til denne slåttten. Dette vil være en klar parallell til stoff etter både Bjørndal, Ørpen og Groven, slik jeg har diskutert tidligere i dette kapitlet. Jeg synes det for øvrig det er en grei rollefordeling i et arbeid som dette at nedtegner og kilde ikke er én og samme person. Videre, også for sammenligningen med resten av materialet sin skyld, har jeg valgt å konsentrere meg om kildene Nyhus har hatt fra generasjonen før sin egen. Olav Mjelva har vært en solid støttespiller i utvalgsprosessen, og utvalget er også forelagt Sven Nyhus selv. Den mest sentrale kilden i utvalget mitt fra Rørostraktene, er Sven Nyhus’ far, Peder Nyhus. Han står bak 22 av slåttene, og blir således den enkeltkilden i utvalget totalt sett som er representert med flest slåtter.

Møre og Romsdal (Sunnmøre (SM), Romsdal (ROM), Nordmøre (NM))

For å gjøre utvalget mitt, har Olav Sæta sjenerøst latt meg få bruke stoff som har vært ferdigstilt og / eller foreligger som kladd til det kommende bindet for Møre og Romsdal i verket for vanlig fele.²⁷⁸ Samtidig har han bidratt til å gjøre et utvalg etter sentrale kilder. Boka til Jostein Fet om folkemusikken i Møre og Romsdal²⁷⁹, har ellers vært en god kilde for tradisjonsbeskrivelsene her, sammen med Leif Halses bok om Nordmørsspelemennene²⁸⁰ samt Myklebust²⁸¹. Det er vanskelig å betrakte fylket Møre og Romsdal som en enhet i denne sammenhengen, til det opplever jeg at tradisjonene spriker for mye. Sunnmørstradisjonen er til dels nært knyttet opp til spelet i Nordfjord og framstår som nokså forskjellig fra musikken på Nordmøre. Jeg har valgt å dele materialet fra Møre og Romsdal i tre etter regionene Sunnmøre, Romsdal og Nordmøre. Ingen av de tre er definert som hovedområder, men både Sunnmøre og Nordmøre hadde muligens hatt potensial til å være det. I Møre og Romsdal er det også gitt ut flere samlinger med stoff som nok kunne ha vært alternativer eller supplement

²⁷⁷ Nyhus 1973: 25

²⁷⁸ Sæta u.å a)

²⁷⁹ Fet 1999

²⁸⁰ Halse 1973

²⁸¹ Myklebust 1982

til Sætas transkripsjoner.²⁸² Størst potensial i så måte har nok den spesielle samlingen etter Knut Stafset (1836-1916) fra Skodje på Sunnmøre²⁸³. Den inneholder bl.a. 165 springdanser og 12 hallinger, samt flere brudeslåtter og salmetoner. Slåttene ble skrevet ned fram til 1911, og er på mange måter et svært godt dokument over en lokal musikktradisjon med en rimelig stor detaljrikdom til å være skrevet såpass tidlig. Imidlertid, som vanlig er i slike manuskripter fra denne tiden, er ikke strøket / bueføringen skrevet fullstendig ut, og slåttene er heller ikke skrevet i grepsnotasjon. Det siste ville i og for seg ikke ha vært noe problem, siden slåttene som går på omstilt fele (med unntak av slåttene på oppstilt bass) er skrevet på nytt i grepsnotasjon i publikasjonen fra 1991. Allikevel har igjen ønsket om størst mulig enhet i forhold til det notasjonstekniske ved å begrense antall nedtegnere veid tyngst, så jeg har derfor holdt meg til Sætas transkripsjoner.

Fra Sunnmøre har jeg tatt med 14 slåtter etter fire utøvere. Sunnmøre grenser opp mot Nordfjord både i geografisk og musikalsk forstand. F.eks. henger tradisjonene etter Kjellstadspellemennene fra Sykkylven sammen med musikken i Hornindal, slik jeg også har vært inne på under Nordfjord. Per P. Bolstad er også representert under Nordfjord med gamle Stryn-slåtter etter faren Per M., men i Nordfjordbindet er det også tatt med noen springarslåtter etter ham fra Sunnmøre. Her har jeg tatt med to som oppgis å være fra Sykkylven. Romsdalsregionen er representert med ti slåtter etter fire spelemenn i utvalget mitt. Veblungsnes i Romsdal var en kjent markensplass, og her som på andre av de store bygdemarkedene vi hører om på 1800-tallet, var musikklivet, dansen og utvekslingen mellom spelemenn viktig. Samtidig er det liten tvil om at disse store mønstringene var en viktig innfallspurt for nye impulser. Både Myklebust og Fet gjør et poeng av at samspillet mellom fele og klarinett har vært vanlig i Romsdalsregionen.²⁸⁴ Utøverne i utvalget hadde nok ellers et større utvalg av runddansslåtter enn ”gamleslåtter”. Fra Nordmøre har jeg tatt med 21 slåtter etter sentrale utøvere. På Nordmøre finner vi navn på spelemenn som var og er kjent langt utover regionen, som Gottfred Hans Fabian von Eppingen (1830-88) fra Sunndal og konsertspellemannen Hallvard Ørsal (1876-1943), Todalen (”Todalingen”). Hallvard Ørsal var blant de beste spelemennene i landet i tida etter forrige århundreskiftet, og gikk til topps på flere kappleiker.

²⁸² Detaljer om slike finnes i Fet 1999.

²⁸³ Samlingen er trykt, kommentert og analysert i utgivelsen *Minder fra forfæfrene*, Terje Aarset og Erling Flem (red.) 1991.

²⁸⁴ Myklebust 1982: 125, Fet 1999: 52

Oppdal (O)

Utvalget mitt fra Trøndelag er ikke så dekkende som en kanskje kunne ha ønsket seg sammenlignet med områdene sør for Dovre. Jeg har vært opptatt av å få med Røros med den sterke posisjonen den regionen har og har hatt, men i tillegg har jeg ønsket å få med noe mer materiale både fra Sør- og Nord-Trøndelag. For Sør-Trøndelag sitt vedkommende, har valget falt på den tradisjonsrike bygda Oppdal. Det finnes i og for seg materiale fra andre steder i Sør-Trøndelag som nok kunne ha vært brukt, for eksempel på Fosen²⁸⁵ eller i Gauldalsregionen / Budal, men siden Oppdal framstår som et tyngdepunkt både hva gjelder innsamlet og innspilt materiale samt levende tradisjon, har jeg valgt å prioritere slik. Herfra tar jeg med 15 slåtter etter seks utøvere. Hovedkilden her er Olav Ivar Rises (1912-2002) notesamling *Slåttespel i Oppdalsbygda*²⁸⁶. En del av slåttene har han notert selv, andre er hans egne versjoner av andres oppskrifter fra denne tradisjonen: Torleif Skjøtskift, Erik Sverre Viken og Bjarne Rise. Ti av slåttene i utvalget er fra denne utgivelsen, mens fire er fra et upublisert materiale av Sven Nyhus som jeg har fått tillatelse til å bruke. Én av slåttene er hentet fra Sven Nyhus sin bok om Hilmar Alexandersen.²⁸⁷ Det er nok i forhold til materialet fra Rises bok jeg avviker mest fra ønsket om notasjonsteknisk enhet i dette arbeidet samlet sett, og dette har lagt føringer for en del forbehold knyttet til bearbeidelsen av mine data. Eksempelvis er det ikke markert for halvhøge intervall, og bueføringen virker ikke skrevet ut fullstendig. I forbindelse med buestrøket gikk jeg gjennom de ti slåttene med min ”kjentmann” fra dette området, nemlig Rises barnebarn Sjur Viken. Han kom med forslag og tilføyelser i forhold til hvordan han mente dette normalt blir utført i dag i oppdalstradisjonen, som han selv står godt plantet i.²⁸⁸ For å få opp antallet hallinger i det nordenfjelske materialet, har jeg tatt med de to jeg har kommet over i de kildene jeg har brukt. Hallingen etter Hilmar Alexandersen henger muligens i en litt tynn tradisjonstråd; Hilmar skal ha hørt denne blitt trallet av en dame fra Oppdal. Den andre er hentet fra Torleif Skjøtskift (1881 – 1955) sine samlinger. Denne hallingen er ikke påført buestrøk, og det er ikke opplysninger om hvem Skjøtskift skrev den etter.

Innherred (INN)

Når det gjelder materiale fra Nord-Trøndelag, vurderte jeg å bruke slåtter fra Helge Dillans

²⁸⁵ Se Aksdal 1988

²⁸⁶ Rise 1978

²⁸⁷ Nyhus 2003

²⁸⁸ Det er ikke vanskelig å peke på metodiske svakheter ved denne framgangsmåten. Imidlertid dreier dette seg om et svært lite materiale i den store sammenhengen, og jeg mener tross alt dette er en bedre løsning enn å helt måtte se bort fra strøket her.

samlinger.²⁸⁹ Dillan (1896 – 1992) samlet folkemusikk gjennom et langt liv, og var selv spelemann. Hans hovedverk, de fem bindene av *Folkemusikk fra Trøndelag*, ble utgitt i årene fra 1970 til 1982, og inneholder både vokal- og instrumentalmusikk av forskjellig slag fra trønderfylkene, bl.a. en god del fra hans hjemtrakter i Inn-Trøndelag. At valget likevel falt på Sven Nyhus sine oppskrifter etter Hilmar Alexandersen fra Steinkjer i boka *Hilmar Alexandersen, spelmanen og slåttene*²⁹⁰, skyldes igjen ønsket om kunne basere mitt materiale på en mest mulig enhetlig notasjonsteknikk. Nyhus er nest etter Sæta den nedtegneren i materialet mitt som står bak flest nummer, og Nyhus må sies å representere den største bredden, all den tid han er representert i så mange ulike områder med Setesdal og Inn-Trøndelag som ytterpunkter. Det er derfor utvilsomt verdifullt for sammenligningens skyld å kunne bruke slåttene etter Hilmar her. At det å basere et område på bare én person har klare metodiske svakheter, skal selvfølgelig ikke stikkes under en stol. Likevel mener jeg argumentet i forhold til notasjon, at Inn-Trøndelag i min sammenheng ikke er valgt ut som et hovedområde og at Hilmar Alexandersen i høyeste grad må kunne beskrives som en troverdig kilde for en lokal slåttetradisjon, til sammen må være begrunnelse god nok for mitt valg.

Slåttene etter Hilmar har Nyhus skrevet ned etter opptak helt fra 70-tallet, men hoveddelen av polsmaterialet ble ført i pennen i 1989 samt i 2001. Nyhus har vært opptatt av å få med et nøyaktig buestrøk, herunder også variasjoner på samme måte som Sæta, samt å få med tegn for avvik fra den vanlige diatoniske skalaen. Flere av slåttene er også å finne hos Dillan samt i noen andre samlinger.²⁹¹ Utvalget inneholder bare polser. Disse er forsøkt plukket ut etter ulike lokale kilder og spelemenn det er referert til i utgivelsen, eller at det er oppgitt at det er en lokal slått. De to hallingene i boka stammer fra andre steder enn Inn-Trøndelag og har derfor ikke kommet med her; den ene er med i utvalget fra Oppdal, den andre har Hilmar trolig etter Peder K. Staurset, Molde, for øvrig en av dem jeg har slårter etter i Romsdalsmaterialet. Denne er ikke med i utvalget. Nyhus påpeker at det ikke alltid var lett å få tak i hvor og av hvem Hilmar Alexandersen hadde lært slåttene. I listen i appendikset har jeg tilføyd opplysninger knyttet til hver enkelt slått, slik det går fram av boka.

Helgeland (HEL)

Det var i utgangspunktet et ideelt mål å få med slårter fra hele landet i dette arbeidet. Likevel var jeg klar over at enkelte områder som ikke var dekket av feleverkene ville være

²⁸⁹ Dillan 1970 - 82

²⁹⁰ Nyhus 2003

²⁹¹ Nyhus 2003: 53

problematisk å få med, delvis av notasjonstekniske årsaker i det alternative materialet som måtte foreligge, og delvis av at det helt mangler nedskrevet materiale. Begge deler er i høyeste grad aktuelt for Nord-Norge. Det er gjort en del innsamlingsarbeid i den nordlige landsdelen. Mest kjent er kanskje det tidlige arbeidet til Ole Tobias Olsen (1830-1924),²⁹² men også Catharinus Elling samlet i Nordland. Daniel Hægstad (1864-1950) fra Lødingen skrev opp mange slåtter, først og fremst etter faren. Senere har Arnt Bakke fra Saltdal (1907-75) samlet, og hans samling dannet for øvrig grunnlaget for dette arkivet. Ola Graff, som er konservator ved museet i dag, har også samlet inn i nyere tid, bl.a. fra samisk område. Jeg nevner også Ole Rabliås fra Rana²⁹³ og Johan Nymo i Målselv²⁹⁴. Ingen av disse samlingene tilfredsstillende mine ønsker i forhold til det notasjonstekniske slik de foreligger. Det forholdsvis begrensede materialet med pols og halling fra Målselv hadde på mange måter vært interessant og hatt med. På den annen side kommer dette området i en spesiell situasjon, siden denne delen av kulturen i området i stor grad stammer fra tilflytting fra bygdene nord på Østlandet tidlig på 1800-tallet.

Et par områder på Helgeland kan vise til en gammel, lokal, særegen og forholdsvis godt dokumentert slåttetradisjon. Dette dreier seg først og fremst om Drevja, men også i noen grad Susendal, og her foreligger det materiale jeg har kunnet bruke, siden Olav Sæta i en periode på 70-tallet skrev ned slåtter etter både Nils Rognrygg i Drevja og Hans Haugen i fra Susendalen etter lydbånd fra NRK-arkivet. Dette upubliserte materialet har jeg fått lov til å bruke. I tillegg har Ove Larsen skrevet ned slåtter etter spelemenn fra Drevja i forbindelse med sin grundige gjennomgang av denne polstradisjonen i både hovedfags- og senere doktorgradsarbeid.²⁹⁵ Larsens oppskrifter er hentet herfra, og det er også her jeg har hentet mye av informasjonen om denne tradisjonen ved siden av Myklebust og bokinnlegget til CD'en med Hans Haugen som kom ut i 2004.²⁹⁶ Utvalget består dermed av ti slåtter etter Hans Haugen skrevet av Sæta og ti etter Nils Rognrygg, der Ove Larsen står for åtte transkripsjoner og Sæta to. I Larsens doktorgradsarbeid presenteres også et knippe slåtter etter ytterligere to spelemenn fra Drevja: Kristian Almås og Walter Solli gjort på 90-tallet. Disse transkripsjonene er mindre detaljerte enn oppskriftene etter Rognrygg som ble gjort noen år tidligere, og særlig siden strøk / bueføring er helt utelatt, har jeg valgt å se bort i fra disse, selv om det betyr at jeg står igjen med bare to kilder i dette området. Nå er riktignok bueføring en

²⁹² Olsen 1982 (samlingen ble redigert av Øystein Gaukstad og først utgitt i 1982)

²⁹³ Rabliås 1988

²⁹⁴ Nymo 1982.

²⁹⁵ Larsen 1991 og Larsen 2001

²⁹⁶ Furebotten 2004

historie for seg når det gjelder dette området, og særlig hva Drevja angår. Både Larsen og Sæta har poengtert dette overfor meg når vi har diskutert transkripsjonene etter Rognrygg. Spilleteknikken er preget av svært lite sammenbinding eller legatobuer; det synes som om normen er én tone pr. strøk, og i utgangspunktet virker det knapt å være noe system for opp- og nedstrøk.

Metrum er også spesielt for området, og dette emnet er et gjennomgangstema hos flere som har skrevet om denne slåttetradisjonen²⁹⁷. Sviktmønsteret i dansen er gjennomgående tredelt, spelemennenes fottramp signaliserer mer eller mindre tredeling (dette er noe variabelt), mens mange av motivene og melodiene ikke går opp i tre hva angår taktslag. Jeg definerer slike slåtter som udelte, som beskrevet tidligere. Konkret gjelder dette ni av de ti slåttene etter Rognrygg og fire av Haugens slåtter.

Hallingrepertoaret i Nord-Norge er ellers nokså begrenset. Den ene hallingen som er kommet med her, skal i følge tradisjonen opprinnelig være etter en omreisende fangstmann og spelemann fra Gauldal, Ole Olsen Vold, fra Sør-Trøndelag. Noen få slåtter finnes i Hægstad-samlingen fra Lødingen, og i Målselv bruker de i dag to slåtter i tradisjon der i bygda. I alle fall den ene, som er kjent under navnet ”Målselvhallingen”, er etter en Sevald Bersvendsen (1806 -89) som kom i fra Rendalen i Hedmark. I Ole Rabliås sin samling fra Helgeland finner vi en slått som er benevnt ”gangar etter Dave Varnevatn”²⁹⁸. Varnevatn fra Hattfjelldal (1882-1960) hadde denne etter sin far, men visste ikke hvor faren hadde den i fra. Slåttene er notert i G-dur, men ellers er slåttene mer eller mindre identisk med ”Myllargutens brudemarsj” slik denne er kjent i Telemark. Nok en kuriositet finnes i en reisebeskrivelse utgitt av italieneren Giuseppe Acerbi i 1802. Reisen ble foretatt i 1798 og -99, og i beskrivelsen av det lokale musikklivet i Alta i Finnmark finnes to små hallinger, hvorav den ene er skrevet i 6/8-takt²⁹⁹.

²⁹⁷ Se Myklebust 1982: 308, Aksdal i Aksdal og Nyhus 1993: 140f i tillegg til Larsen 1991 og 2001

²⁹⁸ Rabliås 1988: 28

²⁹⁹ Om Acerbis Finnmarksbesøk, se Graff 2005 og Vårdal 1998

Kapittel 4

~Metode for analysene~

4.1 Notasjonstekniske utfordringer

4.1.1 Ulik Praksis

Ulik praksis blant nedtegnerne skaper utfordringer når stoffet skal behandles komparativt. Slik jeg kjenner notematerialet i feleverkene, og med den vinklingen jeg har på de ”grove” strukturene, mener jeg noe ulik notasjonspraksis er til å leve med så lenge jeg tar de nødvendige forbehold i tolkningen av resultatene. Dessuten, for å snu det litt på hodet, har undersøkelsen gitt meg et empirisk materiale nettopp til å vise tydeligere hva forskjellene oppskriverne i mellom går ut på. Flere av de mest sentrale har skrevet slåtter fra samme område, slik at jeg også har hatt en viss mulighet til å kontrollere hva som kan tillegges oppskriverne, og hva som kanskje kan beskrives som dialektale forskjeller. Jeg viser for øvrig til gjennomgangen av notasjonspraksisen og fortolkningen i verkene. For hardingfeleverket finner vi dette i innledningen til bind seks³⁰⁰, i verket for vanlig fele i første, tredje og fjerde bind.³⁰¹


4.1.2 Det rytmiske

Det området som nok mest berører signifikante forskjeller i denne sammenhengen, går på det rytmiske. Noe klart skille mellom det som i denne avhandlingen defineres som udelte og tredelt springar, er vanskelig å lese ut i fra notasjonen hos de eldste nedtegnerne. Eksempelvis er det mange av Bjørndals springarslåtter i ¾- takt som utvilsomt kan kategoriseres som udelte. Egil Bakka mener Bjørndal var bundet til en oppfatning om at springar var tretakt, og at han dermed forsøkte å få det til å gå opp så lenge det var mulig.³⁰² Taktartsignaturen har derfor ikke vært avgjørende for meg når jeg har kategorisert springarslåttene; melodi- og motivmønstre samt plassering av kadensformelen har vært like viktige rettesnorer (jfr. avsnitt 3.1.1). Videre har de ulike oppskriverne litt ulik praksis i framstillingen av rytmiske figurer på taktslagsnivå, slik at det er knyttet en del problemer til hvordan dette kan være sammenlignbart. I de siste bindene av hardingfeleverket har eksempelvis Sven Nyhus tatt i


³⁰⁰ Nyhus 1979


³⁰¹ Sevåg og Sæta 1992 og 1995, Sæta 1995








³⁰² Se Bakka 1978b: 96

bruk en forenklet figur for å uttrykke en type punktering³⁰³ som egentlig forteller om en tredelt underdeling av taktslaget: , altså forholdet 2:1 (med mine desimaler: 0.67:0.33). En


slik bruk av alternative måter å forstå og notere på var nok noe fremmed for pionerene i starten.³⁰⁴ Groven, som nok ser ut til å være klar over underdelingsproblematikken, bruker her


en litt mer omstendelig figur (men i noe mindre grad): , mens Ørpen og Bjørndal i svært

liten grad bruker triolunderdeling på taktslagsnivå, og skriver stort sett  for å angi ulikedeling av taktslaget. Bak ulikheter i notebildet ligger jo her selvsagt oppskriverens musikkteoretiske og repertoarmessige kunnskap og forholdet til innoverende kontra tradisjonell notasjonspraksis. Dette eksemplifiserer et kjerneproblem: I og med ulik praksis, blir det vanskelig å fastslå hvordan jeg skal kunne skille ut hva som er en eventuell regional stil fra spelemannens personlige stil og oppskriverens ”stil”. For å fortsette å bruke det todelte taktslaget som eksempel: Vi kan se for oss dette notert i mange ulike former fra skarp


punktering til to like verdier:  (0.13:0.87),  (0.25:0.75),  (0.33:0.67),  (0.5:0.5),  (0.67:0.33),  (0.75:0.25),  (0.87:0.13). Alle disse mulighetene vil


finnes i de to feleverkene, og i tillegg finnes enkelte tilfeller med en pausefigur inne i

taktslaget mellom de to tonene, for eksempel slik: . På samme måte kan man se forskjeller der taktslaget består av tre toner. De vanligste uttrykkene i varighetsforskjeller i

hardingfeleverket er,  som signaliserer en tredelt underdeling (0.33:0.33:0.33) (i de nyeste

bindene er tretallet som normalt følger triolfigurer sløyfet) samt  (0.5:0.25:0.25), og

 (0.25:0.25:0.5), som da egentlig innebærer en firedelt underdeling. Ellers finnes en god



del eksempler på punkteringer, som  (0.5:0.17:0.33).

Det er i dag en vanlig oppfatning at taktslagene i springar og pols i Norge er tredelte³⁰⁵, og dermed skiller seg klart fra for eksempel den todelte underdelte valsen og den firedelte ”sekstondelpolskan” i Sverige. Imidlertid er det grunn til å være forsiktig med å lage prinsipielle kategorier ut fra slike enkle brøkforhold. Det kan fort bli virkelighetsbeskrivelser

³⁰³ Strengt tatt er ikke dette en punktering i ordets rette forstand (gjennom bruk av punktum som halv forlengelse); figuren er likevel i denne avhandlingen nevnt ”triolpunktering”.

³⁰⁴ Et annet poeng her er at Nyhus ikke brukte den forenklete triolfiguren i sin utgivelse ”Pols i Rørostraktom” fra 1973, selv om han diskuterer fenomenet i innledningen (Nyhus 1973: 58) Denne utgivelsen er kilde for mitt Rørosmateriale.

³⁰⁵ (jfr. Blom i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 175f),

som tilslører variasjonsbredde og glidende overganger, og dessuten er postulatet om tredelt underdeling problematisk i forhold til fenomenet asymmetri.³⁰⁶ Sæta går da også videre i verket for vanlig fele, og innfører i tillegg figurer som signaliserer en slags mellomting mellom firedelt og tredelt underdeling, der 16-delsbjelken blir stiplet:  (matematisk blir dette 0.29:0.29:0.42). Ellers er det nokså påfallende å se hvordan de firedelte taktslagene i den todelte hallingen får mer nyanserte utforminger hos Sæta enn det som er vanlig i hardingfeleverket, der fire ”flate”16-deler er normen. Hos Sæta finner vi ofte figurer som for eksempel:  Her signaliseres en triolunderdeling av de to første 16-delene (0.17:0.33:0.25:0.25). Det virker også som om Sæta i dette materialet har skrevet inn en del flere toner av ornamental karakter som meloditoner³⁰⁷, sammenlignet med praksisen i hardingfeleverket, særlig i forhold til de første bindene og spesielt hva angår Bjørndal og Ørpen. Jeg har diskutert dette med Sæta selv, og han anser bruken av triolfigurer og underdeling av hele og halve taktslag i tre å være en utvikling i notasjonsmåte i tråd med økt kunnskap om musikken, og om forholdet mellom musikk og det skriftlige mediet noter. Det var ikke naturlig for den tidlige generasjon av nedtegnere å ta i bruk disse litt mer ukonvensjonelle tidsverdiene i notebildet. Han oppfatter ikke at dette handler om geografiske eller dialektale forskjeller.³⁰⁸

4.1.3 Ornamentikk

Bildet av disse nyansene kompliseres ytterligere dersom vi trekker inn feltet ornamentikk. Dette er i utgangspunktet ikke et element som omfattes av mitt arbeid, men i og med at det i mange tilfeller for en oppskriver av slåttemusikk kan forekomme uklare og til dels flytende grenser mellom meloditoner og ornamentikk, er dette likevel et høyst et aktuelt tema i denne sammenhengen.

I innledningen til bind seks i hardingfeleverket³⁰⁹, finner vi en kort beskrivelse av problematikk knyttet opp til ornamentikk skrevet av Sven Nyhus, som på dette tidspunktet altså var kommet med i det redaksjonelle arbeidet. Her slås det fast at notasjonen på dette området viser stor variasjon og uensartethet, og det vises både til faktiske forskjeller i

³⁰⁶ Se Kvifte 1999 eller Mats Johanssons Phd.-avhandling (u.a.)

³⁰⁷ Se for eksempel ”Gjermundhallingen” etter Ola Opheim i Sevåg og Sæta 1992: 73

³⁰⁸ Samtale med Sæta mars -07. Han var riktig nok her inne på at det muligens ligger en forskjell mellom hallinger på vanlig fele og ditto i hardingfeleområdet som går på at en i mange hardingfeleslåtter vil finne lange rekker av sekstendelsfigurer, noe som ikke er vanlig i denne slåttypen på vanlig fele.

³⁰⁹ Nyhus 1979. Teksten her er forøvrig så og identisk med det Nyhus skriver om ornamentikk i *Fanitullen* (Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 380-381)

utførelsespraksis mellom lokale tradisjoner og spelemenn og til fortolkningsproblemer fra nedtegnerens side. Jeg regner med at Nyhus her også refererer til det materialet som er presentert i de tidligere bindene i verket. Det sies ellers at for- og etterslagstoner generelt faller sammen med meloditonene innenfor et taktslag. Den taktslagsbaserte notasjonen gir for øvrig et entydig visuelt inntrykk av dette, noe som også nevnes av Nyhus, men han fastslår også at virkeligheten er langt fra entydig. Olav Sæta skriver om det samme i første bind av verket for vanlig fele³¹⁰, men viser til at i mange tilfeller, og særlig da det dreier seg om sammensatte ornamentfigurer, vil disse stjele en del tid fra hovedtonene, slik at en kan snakke om antesipering. Sæta legger for øvrig vekt på at det er trykket, taktmarkeringen, som må avgjøre hva som er hva, og at en notert meloditone må oppfattes som mer betont enn ett ornament. I sin hovedoppgave om eldre grammofoninnspillinger med hardingfelemusikk fra 1984 tar Leiv Solberg opp lignende problematikk³¹¹. Med utgangspunkt i et av hans eksempler, kan jeg antyde noe av denne problematikken i eksempel 4.1.



Eks. 4.1: Ornamentikk eller meloditone?

Når den tredje tonen i b) blir notert som et ornament, skulle det bety at denne ikke er trykktung, mens tilsvarende tone i c) er det. Ut i fra egne erfaringer er det meningsfullt å hevde at disse små forskjellene best illustrerer variabilitet og muligheter for variasjon i framføringen, men i selve innskrivingen vil dette for min del utgjøre en klar forskjell, i og med at ornamentikk ikke blir registrert.

At forskjellene lar seg observere, er én ting, men i hvilken grad disse rytmiske nyansene som kan leses som meningsfulle, dialektale forskjeller, er jeg langt mer usikker på. Jeg føler jeg ikke kan overse det, samtidig som det jo blir problematisk at de som har skrevet musikken ned har fulgt ulik praksis. Man kunne tenke seg at mange slike ulike utforminger av rytmiske taktslagsmotiv kunne ha vært slått i sammen grovere kategorier for å forenkle innskrivingen, men dermed ville jeg ha risikert å legge til side nettopp det jeg skulle se etter, og dessuten ville det ha skapt svært mange tvilstilfeller i tilhørende bruk av skjønn. Konklusjonen har blitt at jeg ikke har kunnet risikere å overse mulige signifikante forskjeller i det materiale som lar seg sammenligne (for eksempel i Sætas transkripsjoner), og jeg har derfor valgt å skrive inn ulike rytmiske utforminger slik det til enhver tid står, vel vitende om

³¹⁰ Sevåg og Sæta 1992: 31

³¹¹ Solberg 1984: 28ff

at de som har skrevet ned har valgt ulike løsninger. En annen viktig grunn til at nyansene av varighetene har blitt registrert med en viss matematisk nøyaktighet, er at programmet jeg bruker til registrering og behandling skal kunne summere varighetene. Derfor har det også vært mest ryddig og praktisk å holde seg til de matematiske varighetene notebildet uttrykker.

4.1.4 Tonale forhold

Når det gjelder det tonale, altså tonehøyder eller fingerplasseringer, forholder jeg meg til en melodilinje i notene som er definert av oppskriver. På dette punktet skulle materialet i feleverkene være entydige. Jeg er vel vitende om at jeg fjerner viktige elementer i musikken når jeg har valgt å rette fokus mot melodikk og betrakter slåttene som enstemmige. I praksis er slåttespillet i stor grad flerstemmig, og mange vil nok hevde at klanglige aspekter, dobbeltgrep og bordunstrenger er fundamentale trekk ved stilen. Ulike måter flerstemmigheten framstår på blir også brukt i diskursen om dialekt og alderdomlighet i spelet, noe som jo burde være interessant for meg i denne sammenhengen. Jeg har likevel hatt en del argumenter for å analysere materialet som enstemmig. Det første og mest åpenbare er at det har forenklet arbeidet med analysene og tolkningen av resultatene. Dessuten har nedtegnerne allerede tolket en bærende melodilinje i flerstemmigheten; på notebladet er det som oppfattes som samklangstoner notert med mindre typer, slik at melodien trer tydelig fram. Jeg er ikke i tvil om at det her finnes en lang rekke tilfeller av diskutabile løsninger, men jeg har i alle fall kunnet holde meg til et ”ferdigtolket” materiale gjort av førstehåndskjennere av musikken. Videre er det her viktig å være klar over hvordan samklangstoner blir brukt som et av flere elementer i den rike variasjonsteknikken, at teknikken er personlig og kontekstuel avhengig, og derfor helt klart er knyttet til en framføringssituasjon. Dermed blir fenomenet også svært problematisk å studere med min innfallsvinkel.

Forskjeller som skaper utfordringer for meg på det tonale plan, handler om intonasjonene som ligger imellom høye og lave, altså de halvhøye intervallene (”skeive intervall”, ”blåtoner”), som angis med såkalte diakritiske tegn. Slike tegn ble innført fra starten av i hardingfeleverket, men i praksis var det bare Groven som noterte disse nyansene. Spesialtegnene er skråstreker opp eller ned foran de aktuelle tonene som ligger imellom høy og lav intonasjon, slik at hver toneplass får flere mulige verdier enn bare høy og lav. Med utgangspunkt i sine teorier om sammenhengen mellom naturtonalitet, seljefløyte og hardingfelespel, brukte Groven tegnet for kvarttone (en enkel skråstrek) når det var kvarten ut i fra den aktuelle grunntone som var irregulær, og dobbelt skråstrek når det galdt tersen og

septimen³¹². Groven betraktet disse intonasjonene nærmest som lovmessigheter. Det er, med bakgrunn i den vekt vi faktisk vet han la i sine teorier på dette punktet, en stor mulighet for at Groven i noen grad har satt diakritiske tegn der han mener det burde være slike, uavhengig om kildene faktisk spilte slik.

Bjørndal og Ørpen praktiserte ikke Grovens system, men i Ørpens transkripsjoner finner vi til en viss grad den enkle skråstreken, dog i langt mindre grad enn hos Groven. Hos Ørpen er imidlertid disse tilføyd i redigeringsprosessen, etter alt å dømme av Groven. I Ørpens originaloppskrifter er de ikke brukt. Her finner vi kun et fåtall markeringer av halvhøge intervall, og disse er da gjerne markert med en x i parentes og gjerne kommentert i marginen. Dette dreier seg i all hovedsak om halvhøy 2.-finger på kvarten, altså en tone mellom c og ciss. Arne Bjørndal brukte ikke noe system for å markere halvhøye intervall. I mine Bjørndal-oppskrifter forekommer diakritiske tegn i bare én slått, Tinnemannen e. Svein Løndal, Telemark³¹³, og det er all grunn til å tro at det også her er Groven som har vært inne bildet under redigeringen. Fra og med bind seks og brukes kun den enkle skråstreken av Sven Nyhus, og den nye redaksjonen gjennomførte også samme prinsipp i Grovens transkripsjoner³¹⁴. Dette er siden videreført og utviklet noe av Sæta i verket for vanlig fele (se om variabilitet nedenfor).

I praksis vil materialet være vanskelig å bruke i komparativ sammenheng på dette punktet, og jeg har derfor valgt ikke å fokusere på de ”skeive” intervallene i undersøkelsen utover å vise den totale fordelingen av intonasjoner (se 6.1).

4.1.5 Variabilitet i notebildet

Et annet felt som kommer langt mer til syne i de senere oppskriftene (Nyhus og Sæta), er variabilitet. I hardingfeleverket er det ofte føyd til alternative muligheter for enkelte tak, passasjer og fraser i bunnen av eller etter de enkelte slåttene, men her kan det like godt dreie seg om hvordan andre spelemenn gjorde det akkurat på denne plassen enn om variasjoner som ligger innbakt i en form. Fra og med bind seks finner vi alternativer i form av stiplede linjer når det gjelder bueføringen. Det har voldt meg en del problemer at tegnene for strøkretingen i de fem første bindene ikke er fullstendig på plass. Særlig gjelder dette oppskriftene til Bjørndal. Samtidig er det ikke alltid sann at strøkfigurene som er oppgitt ”går opp” ved gjentakelse av motivene. Her har jeg vært nødt til å foreta kvalifisert gjetning i noen tilfeller.

³¹² Se Gurvin (?) i innledningen til første bind av hardingfeleverket, Gurvin m.fl. 1958: XVII-XXI

³¹³ Slåtten står i andre bind av hardingfeleverket, Gurvin m.fl. 1959: 184

³¹⁴ Enkelte slåtter med dobbeltstrek har sluppet igjennom redigeringsprosessen også her, slik som for eksempel ”Fiskaren” med Torleiv Bjørgum i bind sju (Blom, Nyhus og Sevåg 1981: 246f

I Nyhus og Sætas oppskrifter er dette langt mer systematisk behandlet, og dessuten dreier dette seg om plassbesparing; ved å føre på alternative buestrøk med stiplet linje over notesystemet og de originale bindebuene, slipper en å skrive hele motivet på nytt. Men under innskrivingen har jeg hele tiden vært nødt til å bruke skjønn og studere hvert enkelt tilfelle, siden disse alternativene og variasjonene noen ganger kan tolkes som faste repetisjoner, noen ganger som reelle alternativer og noen ganger som variasjoner som kommer ved annen gangs gjennomspilling. Dette siste blir da et dilemma, siden jeg forholder meg til slåttene som ”en gang igjennom”.

Noe av det samme gjelder det tonale, altså plasseringen av fingrene. I verket for vanlig fele har Sæta tatt inn tegnsetting for variabilitet i forhold til intoneringen. Dette framkommer på litt ulike måter, både ved at det er oppgitt et alternativt tegn (kryss, oppløsningstegn eller diakritisk tegn) i overkant av det aktuelle tegnet som står foran noten, og ved at de diakritiske tegnene, skråstrekene, står i parentes. Det første betyr at tegnet foran noten angir dominerende tonehøyde, men tegnet over står for variasjoner som forekommer. Det siste betyr variabel intonasjon fra halvhøyt til rent intervall ved gjentakelse³¹⁵. Begge tilfeller har gitt meg et dilemma, og også her har jeg måttet bruke skjønn, bl.a. med utgangspunkt i hvor mange ganger det er gjentakelse. Ut i fra dette skjønnet har jeg forsøkt å fange opp og registrere variasjonene både hva angår strøk og intonasjon i innskrivingen. Andre samlinger, som dekker områder feleverkene så langt ikke har tatt for seg, har bydd på litt mer problemer. Det finnes mange lokale samlinger med slåttemusikk, men notasjonspraksisen setter grenser i forhold til hva som er sammenlignbart og mulig å bruke med min tilnærming. Et kriterium for å kunne ta i bruk en oppskrift har vært at notene er utstyrt med strøkfigurer, altså bindebuer som uttrykker retningen på buen, og at notene er skrevet med grepsnotasjon. Som vi så i forrige kapittel er det i noen få tilfeller tatt med slåtter der strøkfigurene ikke er helt systematisk notert. Dette gjelder et lite knippe slåtter i fra Oppdal, og det gjelder en del av materialet fra Helgeland. Særlig det siste er verdifullt å ha med som det eneste materialet fra Nord-Norge, og i en bearbeidelse av disse slåttene vil strøkfigurene således ikke ha full verdi som gjenstand for studier.

4.1.6 Repetisjon

Nok et tema som gir grunnlag for drøfting i denne sammenhengen er hvor mye repetisjon som bør registreres / skrives inn. En kunne tenke seg muligheten for å skrive inn forløp uten

³¹⁵ Se innledningen til Sevåg og Sæta 1992, Sevåg og Sæta 1995 eller Sæta 1997, der dette blir presentert.

repetisjon, altså registrere hvert motiv bare en gang, men for at statistikken skal gi et riktig bilde av distribusjonen av de enkelte trekk, har jeg funnet det mest riktig å ha med det antall repetisjoner av motiv og vek som er oppgitt i oppskriftene. For å gjøre materialet sammenlignbart, har det også vært nødvendig å definere hver slått som ”en gang igjennom”, altså én gjennomspilling, én omgang. Ideelt sett burde en kanskje registrert hele framføringer, men notene inneholder ikke systematisk informasjon om dette. I deler av materialet, og særlig hva angår det eldste, gis ikke informasjon om hvordan slåttene skal repeteres. Hvor mange ganger en slått blir repetert er i praksis funksjonelt betinget, men det virker også som om det i noen grad er regionale forskjeller ute og går her. Det har eksempelvis vært vanlig med svært korte framføringer i pols- / runnom-tradisjonen i dansesituasjoner i Hedmark når en sammenligner med deler av hardingfeleområdet, selv om det nok er en viss sannsynlighet for at denne forskjellen er et produkt av at musikken og dansen i visse høystatusområder har beveget seg i scenisk retning. Ellers er det normale i dag i konsert- og kappleikssammenheng at en slått spilles to ganger igjennom. Et annet forhold som problematiserer dette er slåtter med nettverksform, det at motivene kan stokkes fritt innen visse rammer, slik at det blir meningsløst og snakke om omganger av en slått. I mitt notemateriale har oppskriver likevel foretatt valg, og jeg bruker dette som utgangspunkt. I noen tilfeller må skjønn brukes her også.

4.1.7 Transponering

En annen viktig del av progresjonen i mange slåtter er at motiv eller deler av motiv kommer igjen i et annet leie enn den opprinnelige ”presentasjonen” av motivet, først og fremst i oktav- og kvintavstand.³¹⁶ Dette strukturelle trekket ønsker jeg å fange opp i undersøkelsen. Her er det problematisk å definere grensen mellom det at et motiv er transponert og det at det er noe nytt (men som ligner). Tellef Kvifte sier treffende:

”Ofte er det jo slik at motiver ikke bare er *enten* forskjellige *eller* like, men faktisk *både* forskjellige *og* like.”³¹⁷

Når et motiv blir flyttet opp en kvint med nøyaktig samme tidsverdier og intervallforhold, er det kurant å kalle det en transponering, men når temaet i nytt leie bare ligner delvis på det forrige, blir dette ofte vanskelig å avgjøre. Særlig under analysene av Telemarksmaterialet, slo

³¹⁶ Se for eksempel Kvifte 2000: 26 og Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 136

³¹⁷ Kvifte 2000: 26

det meg flere ganger hvordan en del av slåttene her virket mer bearbeidet og utformet på den måten at gjentakelser, både i samme leie og i nytt leie (transponering), er mindre skjematisk og tydelige. Dette er særlig typisk i det vi kan kalle de lyriske gangarslåttene som i praksis fungerer som lyarslåtter. Når melodisk stoff kommer på nytt i et lysere eller mørkere leie, er det ofte såpass omarbeidet og forandret at jeg ofte ikke har funnet det riktig å registrere det som direkte transponeringer. På samme måte blir det når bare en mindre bit av det opprinnelige motivet blir transponert. Likevel er det klart at selve prinsippet med forflytning av melodisk stoff, fortrinnsvis i kvint- og oktavavstand, er der, men dette kommer da ikke til syne i mitt tallmateriale. Eksempel 4.2 og 4.3 er hentet fra gangaren ”Fossegrimen”, nr. 42 i materialet, en form etter Torkjell Haugerud. Et stykke ut i slåttene finner vi dette motivet:



Eks. 4.2: Motiv fra ”Fossegrimen”

Noe senere kommer så følgende:



Eks 4.3: Motivet fra 4.2 bearbeidet i oktavavstand

Vi gjenkjenner motivet, men det har, foruten at det meste av det er oktavert, fått en annerledes rytme i starten, og siste del er i tillegg bare transponert en kvint. Dette synes jeg er et klart tvilstilfelle. Jeg har valgt ikke å registrere dette som transponering, selv om jeg ikke er i tvil om at det er nettopp det det handler om (!)

La oss også ta et eksempel på en mindre bit som blir transponert. I dette tilfellet er biten transponert en sekst opp. Slåttene, nr. 50 i mitt utvalg, en gangar på nedstilt bass e. Gunnulv Borgen, starter med følgende motiv:



Eks 4.4: Motiv fra gangar e. Gunnulv Borgen

Et stykke ute i slåtten kommer dette motivet:



Eks 4.5: Bearbeidet del av motivet i 4.4 i oktavavstand

Vi ser at starten på denne kortere setningen er profilmessig og rytmisk likt den karakteristiske biten som blir gjentatt midt inne i motivet ovenfor. Det er ingen tvil om at det er samme musikalske idé det handler om, men dette faller også utenfor det jeg definerer som transponering.

4.2 Motivet – de musikalske setningene

4.2.1 En sentral størrelse

Den størrelsen jeg definerer som *motiv* har hatt et fokus i analysene. Den som kjenner norsk tradisjonsmusikk, det være seg sang eller instrumentalmusikk, vil være klar over den store variasjonsrikdommen. Forskjellige former eller versjoner av de forskjellige melodiene er ofte spredt over store områder. Noen ganger kan det være vanskelig å identifisere og plassere melodiene i forhold til hverandre, og det at ulike slåtter deler musikalsk stoff er temmelig vanlig. Melodiene framstår mer som deler av nettverk enn enkelte, unike ”verk”, jfr. Levy i 2.2.3. Slåtter kan på denne måten også ha deler som på forskjellig måte, for eksempel tonalt, er kontrasterende i forhold til hverandre, slik at de som helheter blir vanskelige å plassere i entydige kategorier. Jeg tror det i forskning på mønstre av formmessig, tonal og rytmisk karakter, i letingen etter stil-ideomatiske trekk, vil være minst like fruktbart å betrakte motivene, de enkelte musikalske ”setningene”, som en vel så viktig størrelse i henhold til å forstå hvordan slåttemusikken henger sammen. Det er om ikke alltid artikulerbare, så i alle fall mer eller mindre bevisste størrelser for utøverne. Som aktiv utøver er ikke motivene bare noe jeg persiperer ved å lytte til musikken eller lese noter, de er en del av et ekspressivt potensial; de er viktige i det å gi det musikalske uttrykket liv og form. De har en estetisk form, de er noe mer enn bare summen av bestanddeler, for å låne en tenkemåte fra gestaltlæren. De lar seg kjenne igjen som fraser, noen ganger formelpregede sådanne, basert på melodi, rytme og / eller strøk, og de tilkjennegir på en måte metriske og tonale ideer. Det er mindre størrelser enn hele melodier, og er dermed lettere å håndtere for mitt formål, og de er mer entydige i forhold til typologisering / kategorisering.

Min tro på motivet som den sentrale størrelsen i slåttemusikken styrkes av målinger Mats Johansson har foretatt i forbindelse med sitt pågående PhD-arbeid ved Institutt for Musikkvitenskap ved UiO³¹⁸. Her slår han fast at nettopp motivene ser ut til å være det faste punktet som metrisk variasjon er knyttet til. Enkelttoner, taktslag og takter kan variere i nokså stor grad, og variasjonen styres av motivenes rytmiske identitet. Derimot viser det seg at varigheten av hele motiv eller setninger er temmelig konstant ved gjentakelse, slik at summen fortsatt blir opplevelse av et jevnt tempo som eksempelvis en danser har behov for å forholde seg til. Som jeg var inne på i avsnitt 2.5.3, argumenterer på samme måte både Westman og Ahlbäck for at tonal variasjon også er knyttet til melodiske formler, og dermed til motivenes tonale identitet. Slik ser vi at setningene i musikken blir fundamentale.

4.2.2 Fortrolighetskunnskap

Det er vanskelig å gi en entydig definisjon av hva en setning eller et motiv er og hvordan det ser ut. I hovedoppgaven beskrev jeg det omtrent som ”de minste meningsfulle musikalske helheter (gestalter) som, med tradisjonens forståelse, lar seg skille ut”³¹⁹. Ved å henvise til tradisjonens forståelse rettes her oppmerksomheten mot en tematikk som utvilsomt er fundamental i min tilnærming, nemlig den tause kunnskapen. Jeg refererer her i noen grad til en bok om praktisk yrkesteori skrevet av Per Lauvås og Gunnar Handal³²⁰, der fenomenet taus kunnskap er beskrevet på en måte som lettfattelig og tydelig aktualiserer det i forhold til håndverk og personlig, praktisk kunnskap, i mitt tilfelle oversatt til slåttespel³²¹.

Kunnskapen består av mer enn det som blir artikulert, all artikulert viten (og vitenskap) hviler på den tause kunnskapen. Innholdet i begrepene om taus kunnskap står som vitenskapskritikk i opposisjon til logiske positivisters kunnskapssyn på den måten at kunnskap og begreper, også i vitenskaplig sammenheng, har ”tause” sider eller aspekter som ikke lar seg verbalisere, men som likevel er en selvfølgelig del av kunnskapen. Sentralt her står vitenskapsfilosofene Michael Polanyi (1891-1974) og Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Polanyi bruker termer som *tacit* og *focal knowledge*, eller taus og fokal kunnskap³²². Den delen av kunnskapen som lar seg formulere kalles i Wittgenstein-tradisjonen for

³¹⁸ Johansson u.a.

³¹⁹ Omholt 2000

³²⁰ Lauvås og Handal 1990. Forfatterne henviser igjen til artikler av K. Johannesen og B. Rolf, bl.a. utgitt ved Uppsala Universitet, der Wittgensteins tankegods er behandlet.

³²¹ Se også Stubseid 1992

³²² Den norske oversetteren av Polanyis *The tacit dimension*, Erlend Ra, påpeker enkelte vanskeligheter med bruken av ”tacit / tacitly” og ”knowledge / knowing”. Tacit blir både oversatt med ”underforstått” og ”taus” (Polanyi 2000). Se også Lauvås og Handal 1990

påstandskunnskap, mens en kan operere med to typer av den tause kunnskapen, *ferdighets-* og *fortrolighetskunnskap*. De to tause kunnskapstypene utgjør sammen med påstandskunnskapen et *pragmatisk* kunnskapsbegrep, der det som kan formuleres hviler på kunnskap som forblir taus. Både i forhold til Polanyis og Wittgensteins utgangspunkt er koblingen til kropp, motorikk og det sensoriske apparatet vesentlig, og det er lett å se koblingen til eksempelvis utøvelse av musikk. Når vi innøver en ferdighet som det å spille fele, gjør vi det gjennom praktisk, kroppslig tilnærming. Slik ferdighetskunnskap opparbeides over tid, ferdigheten blir en del av oss, og det er innlysende at det er umulig og / eller unødvendig å sette ord på alle sider av dette. Ut over den motorisk-kroppslige siden opparbeides gradvis i tillegg en fortrolighet med stoffet og med sosiale situasjoner der musikken utøves og formidles. Denne kunnskapen er heller ikke mulig å omsette i verbale formuleringer på en uttømmende måte.

Min metode er definitivt forankret i dette synet: Som utgangspunkt, vel vitende om at det kan reises tvil om etterprøvbareheten, har jeg latt mitt eget skjønn (fortrolighet) styre punktueringen, altså inndelingen i ”setninger” (motiv, ”tak”, ”vendsle”)³²³. Jeg betrakter den kunnskapen jeg har fått gjennom deltakelse i miljøet og gjennom innlæring av et forholdsvis stort slåttemateriale via møter med mange utøvere, fonogram og teoretiske studier som et empirisk grunnlag for dette. Dette handler også om respekt for den kunnskapsmengden som deltakerne i miljøet er bærere av. “Skjønn” kan høres flyktig, unøyaktig og lite vitenskaplig ut, og det samme gjør for så vidt “opplevelse”. Et annet ord her som jeg anser som minst like relevant, er *gjenkjennelse*. Mine opplevelser handler ikke bare om noe som skjer i øyeblikket, men er basert på mine preferanser, der min erfarings- og fortrolighetskunnskap i forhold til musikken styrer denne prosessen. Jeg tror det langt på vei går an å hevde at dette er den *eneste* veien for å få tak i motivene; at ”setningene” kun blir observerbare og meningsfulle strukturer gjennom et innsideperspektiv, og at det ikke finnes noen andre formelle, nøytrale, objektive og uttømmende beskrivende rammer å forholde seg til for å få tak i nettopp *disse* strukturene. Størrelsene jeg definerer som motiv er altså *musikalske* og ikke formelle strukturer; de er knyttet opp til en felles forståelse av konvensjonene innenfor en musikkultur, og denne kulturens (uskrevne) lover gjelder i forhold til hva som er en ”setning”.

4.2.3 Musikalsk grammatikk?

Det er på dette punktet nødvendig å understreke en distinksjon; når jeg ved å bruke ordet ”setning” trekker tråder til lingvistikk og språk, er det viktig å være klar over at denne

³²³ Se Omholt 2000 eller Bjørndal og Alver 1985

koplingen først og fremst er allegorisk. Språk og musikk er to helt forskjellige system, men de har noen likheter som gjør at begrepsbruken i lingvistikken passer på musikk, og særlig når vi snakker om struktur³²⁴. Men det jeg kaller setninger er i musikken prinsipielt forskjellig fra språklige setninger, fordi de ikke har noe entydig, definert meningsinnhold. Det er helt fundamentalt i dette arbeidet at jeg ikke i det hele tatt tar stilling til noe meningsinnhold i musikken utover det strukturelle; -melodikk, rytmikk, form. Hvorvidt musikk er i stand til å uttrykke meninger eller følelser er altså ikke et tema i min avhandling. Likevel kan jeg se på setningene som ekspressive strukturer, men det de uttrykker er nettopp struktur.

Derfor bør det være mulig å snakke om struktur som mening og / eller meningsfulle strukturer. Vi kan eksempelvis anta at det finnes det en underliggende ”grammatikk” i musikken, noen styrende prinsipper for syntaksen, for rekkefølgen av elementene, slik at gjenkjenning av motiv i musikken er basert på at strukturen er meningsfull og stil-signifikant i seg selv. Noam Chomsky bruker et eksempel i boka *Syntactic Structures* som jeg synes sier oss noe her. Chomsky snakker om grammatiske og ugrammatiske setninger (”ogrammatisk” i den svenske oversettelsen), der hans eksempel i utgangspunktet er meningsløst, fordi ordenes betydning i sum er det, men rekkefølgen av ordene er slett ikke likegyldig:

”(1) Colorless green ideas sleep furiously.

(2) Furiously sleep ideas green colorless”³²⁵

Vi ser umiddelbart at den første setningen på tross av et absurd innhold er meningsfull likevel, fordi den er grammatisk riktig; de forskjellige ordklassene er ”satt riktig opp” i forhold til hverandre. Dette vil en bruker av språket vite og kjenne på kroppen uavhengig av verbal kunnskap om grammatikk og teori om ordklasser. Nettopp fordi de enkelte toner og fraser i musikken *ikke* har et entydig betydningsinnhold slik ord har det i språk, kan Chomskys eksempel med meningsløse ord være en ledetråd i å forstå hvorfor et motiv oppleves som en avgrenset størrelse.

Det jeg uansett tror sammenligningen med språk kan si oss, er at uten kjennskap til konvensjonene mangler man forutsetninger for å kunne beskrive syntaksen - ”meningsfulle strukturer” - i en musikkstil. Vår tolkning er kontekstuel avhengig og basert på individuelle referanser innenfor visse kollektive rammer (det å være med i en musikkultur). Å avdekke ”setningene” eller motivene vil således være en del av det meningskapende i tilnærmingen til

³²⁴ Dette er ikke uvanlig i etnomusikologisk forskning, se Nettl 1983

³²⁵ Chomsky 1973

musikken på musikkens egne premisser. Det er rimeligvis et poeng, siden det handler om subjektive opplevelser, ikke å framstille motivene som absolutte størrelser. Dette arbeidet er likevel basert på at det hersker en rimelig stor grad av intersubjektivitet på området, selv om jeg er klar over at dette kan være problematisk å dokumentere. Et visst empirisk grunnlag kan jeg dog bygge på. Foruten egen deltakelse og læring, har observasjon av tradisjonell gehørslæring og samtaler / diskusjon med spelemenn om emnet stått sentralt i min tidligere tilnærming til dette.

Selv om jeg understreker betydningen av skjønn og taus kunnskap i denne argumentasjonen, er det ikke slik at det ikke lar seg beskrive en del formelle trekk ved motivene. Gjennom det relativt omfattende analysearbeidet i samband med dette arbeidet og tidligere med hovedoppgaven min, har det utkrystallisert seg visse kategorier som jeg har funnet hensiktsmessig å bruke. Disse skal vi snart se nærmere på.

4.2.4 Slåttestev og motiv

Å trekke tråder til språk kan også være til hjelp her på en annen og mer direkte måte. Mange slåtter, eller rettere sagt et utvalg av motiv fra enkelte slåtter, har nemlig tekst. Dette kjenner vi som slåttestev, og disse kan brukes som kontrollmateriale for opplevelse av struktur;

*”Finns det ’kje jente i Suldal fe’deg
kom du til Gøytil, tok jenta frå meg”*

Slik kan en høre slåttesteivet til gangaren ”Suldøl’n” i Telemark. Ser vi på slåttten, representerer denne stubben et typisk repetert gangarmotiv på fire taktslag:



Eks. 4.6: Starten på feleslåttten ”Suldølen”

Truls Ørpen synger følgende på opptak fra Norsk Folkemusikksamling³²⁶:

*”Nå må du vara liug og mjuk, eller så tar je kastar de’ ut
nå må du vara liug og lett, for nå er det siste slåttten je let”*

³²⁶ Norsk Folkemusikksamling Td-0102: 8

Deretter spilles slåtten, og første veket er omtrent slik i forenklet notasjon:



Eks. 4.7: Første veket av springaren "Nå må du vara liug og mjuk" e. Truls Ørpen

Selv om ikke sang- og instrumentalutgave er helt kompatible, gir likevel teksten her et klart inntrykk av å passe inn i toveksformen, den typiske formtypen mange springarslåtter har i Krødsherad, både hva angår motiv med halv- og helslutt på fire takter, og delmotiv på halve lengden (se avsnitt 4.2.5). Tekstene til slåttestevene kan for øvrig handle om alt og ingenting, men det viktige her er ikke hva tekstene handler om, men at syntaksen, setningsbyggingen kan si oss noe om hvordan melodiformler og motiv blir oppfattet. Gunnar Stubseid sier i *Fanitullen* i kapitlet om vokalmusikken:

"Vi har mange utsegner som går på at folk hørde at fela *tala*, dei tykte musikken var forma i ord og vendingar."³²⁷

For meg er dette en støtte på den måten at jeg kan dokumentere at jeg ikke er alene om å oppleve motivene som utskillbare størrelser eller setninger. Med utgangspunkt i et stort repertoar av ulike slåttestev der ulike musikalske typer innen slåttemusikken er representert, kommer en mer eller mindre kulturspesifikk måte å oppleve struktur på til syne, og språk er en tydelig allegori. Slåttestevene er dermed et viktig empirisk grunnlag for meg når jeg argumenterer for intersubjektivitet i forbindelse med å oppleve setningene i musikken.

4.2.5 Motivtyper

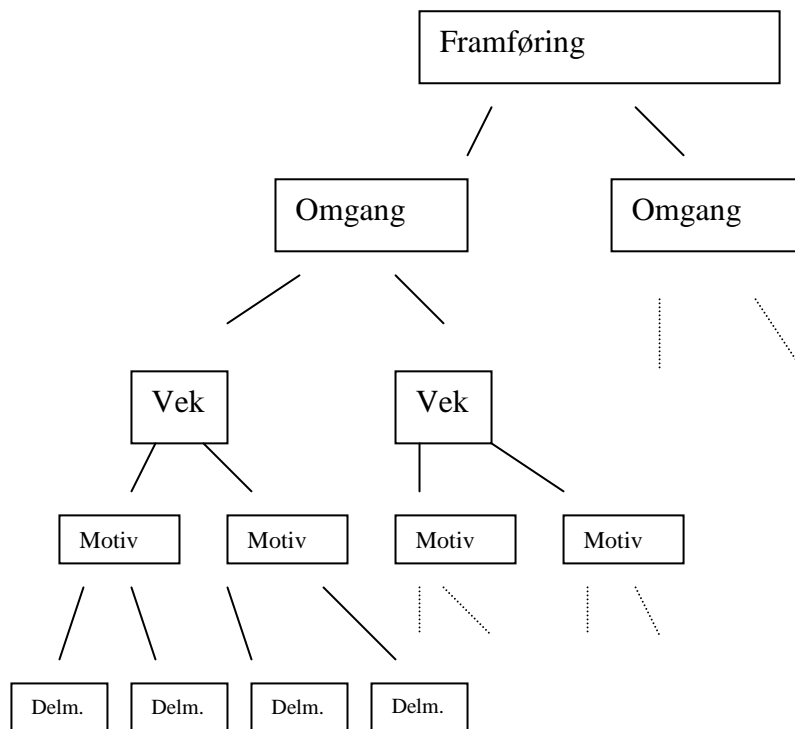
Gjennom arbeidet med de drøyt 100 springar- og gangarslåttene i fra Krødsherad i hovedoppgaven kom jeg fram til noen kategorier av formoppbygging og typer av motiv som har visse kjennetegn, og som ser ut til å opptre i visse sammenhenger og på bestemte måter. I dette arbeidet bygger jeg analysene på det samme begrepsapparatet, men jeg har foretatt visse justeringer. Motivtypene lar seg skille ut på bakgrunn av tre forhold: -lengde, indre struktur og den kontekstuelle sammenhengen, altså måten de inngår i strukturen på, i slåtten formoppbygging. Dette siste er intimt knyttet opp til repetisjonsstrukturene, for *gjentakelse* er

³²⁷ Stubseid i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 216

etter alt å dømme den klart viktigste måten motivene skiller seg ut på, eller kanskje rettere sagt, hovedårsaken til vår oppfattelse.

Jeg bruker i gjennomgangen nedenfor ord som ”naturlig”, ”normalt” og ”logisk” i forhold til oppdelingen, og da er det viktig å huske på at dette hele tiden dreier seg om mitt musikalske skjønn, og at kategorier og begreper brukt i analyseprosessen ikke utgir seg for å være noe annet enn redskaper i min tilnærming. Kategoriene bygger på hovedtendenser som utkrystalliseres fra et stort materiale, og jeg har ikke vært i stand til å sette eksakte og klart definerte grenser mellom typene. Som vi skal se nedenfor, er det en viss grad av flertydighet og glidende overganger mellom flere av dem. Dette rokker likevel ikke ved min opplevelse av at dette er signifikante størrelser som lar seg beskrive som ulike typer med ulike egenskaper, og at de også kan danne grunnlag for en kvantitativ tilnærming. Det er likevel all grunn til å understreke at tallmaterialet som presenteres i kapittel 5 må leses i lys av at både defineringen av kategoriene og registreringsprosessen er basert på mitt subjektive skjønn. I motsetning til basiskategoriene tonehøyde og varighet, som i registreringen har fungert som ”harde fakta”, er alle data som ligger til grunn for formproblematikken, basert på min egen tolkning.

Typene av motiv har utspring i og er begrepsmessig knyttet opp til nivåene i en såkalt hierarkisk modell, og som kanskje best bør forklares som en måte å tenke om musikkens inndeling på. Modellen baseres på at hele musikkstykket fra A til Å lar seg dele inn i mindre deler som igjen lar seg dele opp i enda mindre deler, helt ned til den enkelte tone (figur 4.1). I vår sammenheng representerer det øverste nivået hele framføringen av slått fra begynnelse til slutt. Det er vanlig i konsert- og kappleikssammenheng å spille en slått to eller kanskje tre ganger, til dans gjerne flere ganger. Omgangen, altså slått spilt én gang igjennom, blir da det neste nivået. Noteoppskriftene i feleverkene representerer normalt én omgang av en slått. Neste nivå er vanligvis det litt utydelige og vanskelig definerbare begrepet *vek*, som vanligvis ganske enkelt betyr en utskillbar del av slått. Tradisjonen bruker begrepet på litt ulike måter, siden vek også i noen tilfeller kan bety motiv. Det er egentlig ingen klar oppskrift på hvordan en skal ”grovdele” en slått. Et vek kan oppleves og defineres på mange måter, ved at noe musikalsk stoff tydelig hører sammen, ved at en skifter fra et parti på grannstrengene til et parti på grovstrengene på fela osv. I mine analyser i hovedoppgaven brukte jeg et alternativt begrep, nemlig *motivgruppe*, som går ut på at motiver som er i slekt eller ligner, grupperes som en størrelse. Dette er litt mer presist, og jeg har holdt på denne måten å avgrense på i dette arbeidet, selv om størrelsen egentlig ikke har særlig betydning utover symbolbruken i analysene. Når jeg ellers i denne avhandlingen bruker ordet vek, legger jeg ikke noe mer presist i det enn at det er en del av en slått som musikalsk sett lar seg skille ut.

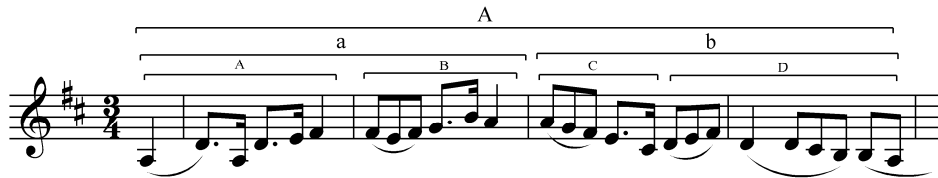


Figur 4.1: Ulike nivå en hierarkisk analysemodell. Etter Bjørndal og Alver 1985: 112

Det neste nivået, eller rettere de neste nivåene derimot, blir her helt fundamentale, siden det er nå vi kommer til det jeg kaller ”musikalske setninger”, altså motivnivået. Motivene lar seg igjen dele inn i delmotiv. Her kan det være flere nivå, slik at delmotivene igjen lar seg dele inn i mindre biter. Hvor små biter vi ender opp med kommer an på hva som er hensiktsmessig. Alt dette handler om skjønn, og jeg kan ikke presentere noen klare regler for hvordan dette skal gjøres, annet å måtte vise til hvert enkelt tilfelle av musikalsk sammenheng. Mens motiv er hele, avsluttede setninger eller utsagn, er delmotiv halve setninger, bisetninger, bruddstykker av helheter.

”3-motiv”

Mine motivtyper fikk i hovedoppgaven navn etter antall delmotivnivå innad i motivet. ”Tre-nivå-motiv” (3n-motiv) besto av motiv som naturlig lar seg dele inn i (som regel) to delmotiv som hver igjen normalt lar seg dele i to mindre biter, m.a.o. to delmotivnivåer.



Eks 4.8: 3-motiv med to nivå av delmotiv

Standardeksemplet, som her i en springar fra Sigdal (nr. 148 i materialet) består av en periode på pluss minus tolv taktslag i springar og pols (her 13), ev. åtte i gangar, der setningen noenlunde logisk lar seg dele opp i to og deretter fire biter som vist i eksempel 4.8. Her er stor bokstav A motivet, a og b er delmotiv, mens A, B, C og D er delmotiv på et lavere nivå.

Progresjonen i min bokstavbruk skjer uavhengig på hvert nivå.³²⁸ Riktignok, og ikke helt utypisk, er det enklere å forsvare de to første bitene på nederste nivå (A og B) enn inndelingen av b i C og D. For å ha et litt mer nøytralt navn, har jeg i dette arbeidet valgt å kalle denne typen et "3-motiv". I en del tilfeller har jeg definert perioder på opp til 18 taktslag (seks takter) som slike motiv. Disse består gjerne av tre delmotiv på det øverste nivået.

Punktuering på delmotivnivå er enda vanskeligere å forsvare enn hva angår inndelingen i motiv, siden jeg der vil kunne påberope meg en viss grad av intersubjektivitet innen tradisjonen, jfr. tidligere diskusjon. Derfor er det også klart problematisk å la opplevelsen av antall delmotivnivå være bestemmende for begrepsbruk, også fordi motivets lengde og kontekstuelle sammenheng helt klart er med på å definere kategoriene her. 3-motivene inngår oftest i det vi kan kalle stabile og entydige formstrukturer, og er typiske i store deler av pols- og springarmaterialet. Her dominerer den såkalte regelmessige toveksformen, der skoleeksempelet består av to repeterte vek, hver på to motiv, som kan skilles ad ved ufullstendig og fullstendig kadensering (halvslutt og helslutt)³²⁹. 3-motivet tangerer også det Groven m.fl. kaller "firetaktsmotiv"³³⁰. 3-motiv har altså følgende egenskaper:

- det er normalt på pluss minus 12 taktslag i springar pols, 8 i gangar
- det lar seg ut i fra et (mitt) musikalsk(e) skjønn dele inn i to nivåer av delmotiv
- det opptrer særlig i halv- og helslutt-konstellasjoner som byggeprinsippet i regelmessig toveksform

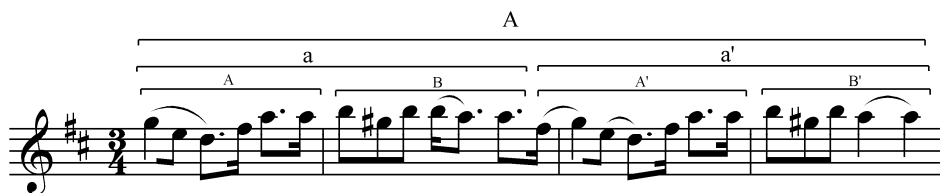
³²⁸ I gjennomgangen av disse eksemplene bruker jeg bokstavsymboler på en litt annen og forhåpentligvis litt mer pedagogisk måte enn i selve innskrivingen. At det ser annerledes ut der har mest tekniske årsaker.

³²⁹ Se nedenfor under 4.3. "Formtyper"

³³⁰ Se kap. 2 i Omholt 2000. Det har vært vanlig å karakterisere eller kategorisere motiv ut i fra lengde målt i antall takter; entaktsmotiv, totaktsmotiv osv. Jeg er skeptisk til denne begrepsbruken, først og fremst p.g.a. taktstrekspromatikk knyttet opp til metrum i gangar og udelt (énmetrisk) springar.

”3r-motiv”

Materialet fra Krødsherad ga grunnlag for å ha med en underkategori av denne typen, i hovedoppgaven 3nr-motiv, her ”3r-motiv”, eller ”repetert 3-motiv”. Dette består av to mer eller mindre like delmotiv (som igjen kan deles inn i to motiv hver), men som henger sammen på en slik måte at de til sammen oppleves som en helhet. I eksempel 4.9 ser vi et motiv som er hentet fra en kryllingspringar³³¹, nr. 169 i materialet.



Eks 4.9: 3r-motiv med to nivå av delmotiv

Slåtter med denne motivtypen inngikk aldri i helt regelmessige toveksformer i materialet fra Krødsherad i hovedoppgaven. Under bearbeidelsen og opptellingen senere, vil 3- og 3r motivet i noen grad bli sett under ett.

”4-motiv”

En motivtype jeg ikke opererte med i hovedoppgaven, er åtte-taktige perioder, det jeg her har kalt ”4-motiv”. Det er diskutabelt om ”motiv” er en riktig betegnelse, siden dette er setninger som gjerne utgjør hele perioder eller vek. I mitt materiale forekommer typen først og fremst i den nordlige delen av området for vanlig fele. Det er også i de fleste tilfeller fullt mulig å oppfatte en slik periode som to ulike etterfølgende 3-motiv, men når det ikke er noen klar kadens etter de fire første taktene, er et logisk å tenke hele forløpet som et hele. Her vil det da være ytterligere ett nivå med delmotiv sammenlignet med 3-motivet.

I polsmaterialet etter Hilmar Alexandersen forekommer de 8-taktige periodene relativt ofte. Eksempel 4.10 viser en, hentet i fra nummer 472 i materialet, en pols Hilmar lærte av faren. Hele forløpet er her tenkt som 4-motivet, på den øverste linjen antyder klammene de tre nivåene delmotiv. Som antydnet kan det nok være like logisk å se dette som to 3-motiv; siste takten på første linje har et visst preg av kadensformel, og neste linje begynner med en oktavering av temaet fra første linje. Som 3-motivet er også 4-motivet naturlig nok først og fremst knyttet opp til den regelmessige toveksformen.

³³¹ ”Krylling” = en fra Krødsherad



Eks 4.10: 4-motiv

”2-motiv”

”2-motiv”, ofte kalt totaktsmotiv (2n-motiv i hovedoppgaven), er motiv eller musikalske setninger som lar seg dele inn i delmotiv, men her bare på ett nivå. Normalt snakker vi om to delemotiv i 2-motiv, men i en del tilfeller er det logisk å dele inn i tre delemotiv. Standard lengde her er seks taktslag i springar og fire i gangar³³², som i eksempel 4.11.



Eks 4.11: 2-motiv med ett nivå av delmotiv

En del motiv på opp til henholdsvis ni og seks taktslag har også blitt definert som 2-motiv, slik som dette fra Valdres, hentet i fra en Bjørndal-oppskrift etter Ivar Ringestad, nr. 186 i materialet mitt:

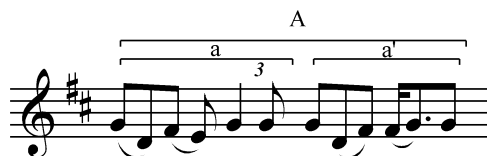


Eks. 4.12: 2-motiv fra springar med ni slag

De to delmotivene i 2-motivet er ofte kontrasterende, som en slags ”spørsmål – svar”, men i noen tilfelle er de to delmotivene svært like. Her fra Setesdalsgangaren ”Soteroen”, nr. 26:³³³

³³² Groven: ”totaktsmotiv”

³³³ Jeg tok derfor i utgangspunktet med undergruppen ”2r-motiv” her, altså ”repetert 2-motiv”, en parallell til 3r-motivet. Rent statistisk har det vist seg at denne undergruppen, som også forekommer rimelig sjelden, ikke har gitt noen signifikante utslag, så i bearbeidelsen blir 2- og 2r- motivene behandlet under ett som 2-motiv.



Eks 4.13: 2-motiv med like delmotiv

I materialet fra Krødsherad var det ellers tydelig hvordan 2-motivet særlig var knyttet til gangar / hallingslåtter, noe vi etter hvert skal se også gjelder på et mer generelt nivå. I hovedoppgaven og ellers i min daglige undervisning bruker jeg begrepet ”småmotivoppbygging” om den eller de formtyper der denne motivtypen er sterkt framtreddende, og denne termen holder jeg på i denne avhandlingen.

”1-motiv” og ”1-motivperioder”

Den neste typen er da ”1-motiv” (1n-motiv), som består av små biter som ikke har noen naturlig måte å la seg dele opp på. I noen tilfeller kan dette være snakk om bare 3-4 toner, og motivene ”selvstendigjør” seg gjennom gjentakelse, gjerne mange ganger. Oftest er disse bitene på to slag i gangar og tre i springar, men det forekommer også biter på bare ett taktslag som gjentas. Det lille motivet i eksempel 4.14 åpner setesdalsgangaren ”Filleværen” i Dreng Ose sin versjon, nr. 8 i mitt utvalg.



Eks. 4.14: 1-motiv

I mange tilfeller inngår de repeterte små bitene i kontekster som i min opplevelse framstår som lengre setninger med en klar begynnelse og slutt. Det blir da et problem å definere på hvilket nivå motivet eller setningen egentlig ligger. Jeg har valgt å operere med to typer når det gjelder 1-motivene; når konteksten sier at bitene står alene og fungerer som selvstendige små setninger, defineres de som 1-motiv, men når de inngår i et musikalsk forløp med en noenlunde klar begynnelse og slutt, defineres hele dette forløpet som et motiv, og da som typen ”1-motivperiode”, forkortet ”1per” i analysene. Eksempel 4.15 er hentet fra gangaren ”Tinnemannen” etter Svein Løndal fra Tuddal i Telemark, nr. 45 i utvalget. Klammene viser her hvordan jeg tenker delmotiv i denne setningen som har en innledning (a), en hoveddel med fire like biter (b - med unntak av strøkforskjeller) og en avslutning (c).



Eks. 4.15: 1-motivperiode med seks delmotiv

Det finnes en del tilfeller i materialet der jeg har vært usikker på om jeg skal definere setningene som 1-motivperioder eller 3-motiv. ”Storhurven” etter Helmer Kjølvang, Engerdal (nr. 334), er et eksempel på det. Først veket er gjengitt i eksempel 4.16.



Eks 4.16: ”Storhurven” e. Helmer Kjølvang, første vek

Setningene munner ut i halv- og helslutt og inngår i en slått som har en klar og typisk toveksform, en formtype der 3-motiv ellers er helt dominerende. Oppbyggingen her, med en bit av en takts varighet som gjentas nesten likt to ganger før kadensen, gjør likevel at jeg definerer dette som 1-perioder.

En siste kategori er det jeg i hovedoppgaven kalte *Gk-motiv*, eller ”gjennomkomponerte” motiv, som egentlig er en sekkepost der jeg plasserer setninger som jeg ikke får til å passe inn i de andre typene. Disse er det egentlig svært få av, og som regel dreier det seg om litt lengre setninger som verken har den indre strukturen som er vanlig i 3-motivene, og at de heller ikke inngår klart i noen halv- helslutt-konstellasjon. Kategorien blir i bearbeidelsen kalt ”annet”, og står for så få tilfeller at den knapt gir utslag i de tabeller og diagram som blir presentert senere i avhandlingen.

4.2.6 Flertydighet i motivprogresjonen

Det er først og fremst 1- og 2-motiver som inngår i former der det oppstår flertydighet i forhold til hvordan strukturen kan oppfattes, for eksempel det Tellef Kvifte kaller ”kjedeformer” og ”nettverk”.³³⁴ Kjedeform eller kjedemotiv går ut på at deler av et motiv blir videreført i neste motiv, slik at overgangen blir utydelig. Slutten på ett motiv eller vek blir begynnelsen på det neste. Dette kan forekomme på litt ulike måter. Noen ganger handler det

³³⁴ Se Kvifte 2000: 20ff. Se også Kvifte 1994, nyutgivelsen av hans magistergradsavhandling om variabilitet i slåttemusikken fra 1978 med kommentarer.

om én tone, altså at den siste tonen i et motiv samtidig er den første i neste motiv, men ofte dreier det seg om at delmotiv blir videreført. I en "normal" struktur med 2-motiver består altså et motiv som regel av to delmotiv, og i figur 4.2, der a,b,c,d er delmotiv i en tenkt progresjon, er spørsmålet hvilken gruppering som er mest rett, A(a – b) eller A(b – a), B(a – c) eller B(c – a) (Stor bokstav her betyr motiv):

a b a b a c a c d c d

Figur 4.2: Delmotiv i en tenkt rekkefølge

La oss også se på et konkret musikk eksempel. I eksempel 4.17 ser vi starten på en form av setesdalsgangaren "Bestelanden", nr. 21 i materialet. Klammene med stor bokstav er min primære opplevelse av motiv, de med små er definert som delmotiv, tallet i parentes angir motivtype og bokstaven K viser hvilke av det jeg har definert som motiv som inngår i det partiet der det oppstår tvil om grupperingen.

Eks. 4.17: "Bestelanden" – flertydig struktur

Delmotivrekkefølgen er: a b a' b a' c a'' c a'' d a''' d a''' b'. Med utgangspunkt i bokstavsymbolene alene, kunne dette ha sett enkelt ut, i og med at delmotiv a kommer annenhver gang. En logisk gruppering ville da blitt:(ab) (a'b) (a'c) (a''c) (a''d) (a'''d) (a'''b). Imidlertid er ikke dette noen løsning musikalsk sett i mine ører, fordi jeg har problemer med å godta (a'' d) som et motiv (men jeg kan selvfølgelig ikke overprøve det hvis andre mener noe

annet). Forløpet fram til og med Ad, er i mine ører entydig med typiske 2-motiv, men flertydigheten oppstår med Ae (som er identisk med delmotiv a''). At denne biten blir gjentatt får en slags "tilbakevirkende kraft" på forløpet i analytisk forstand fordi motivene Ac, Ad og Ae på delmotivnivå blir a' c a' c a''. Akkurat i dette partiet synes jeg (c a) er en like god gruppering som (a c). Ae kan også sammen med Ba oppleves som en setning, altså (a'' d a''), selv om dette da ikke utgjør et typisk 2-motiv. Bb starter med delmotiv d, som i og for seg kunne ha blitt definert som "løsrevet" 1-motiv, for da ville vi stått igjen med (a''' b'), omtrent som i starten av slåtten.

Her blir det tydelig hvordan jeg har jeg valgt én av mange mulige løsninger. Denne trenger man ikke være enig i, men poenget her er for meg ikke å tvinge igjennom den beste løsningen, men å registrere at det forekommer flertydige strukturer. Som vi skal se, er det klare mønstre i forhold til hvor i materialet dette finnes, og det er det jeg har som mål å få fram. Jeg kan for øvrig ikke se at valg av andre løsninger i forhold til begynnelse og slutt i progresjonen ovenfor ville ha påvirket resultatene ellers på noen signifikant måte, så lenge en holder seg til de samme motivtypene.

Strukturer med 1-motiv kan skape flertydighet på flere plan samtidig. Det gjelder for 1-motiv-periodene i "Storhurven" (eks. 4.16), men vi har også eksempler på slåtter med progresjoner der små biter først blir gjentatt flere ganger, for så å inngå i en større struktur etterpå:

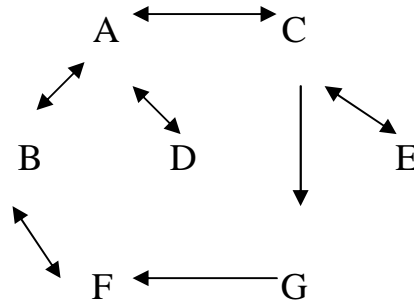
a a a a b a b a b

Figur 4.3: Progresjon av 1-motiv, "fusjon" til 2-motiv

I dette tenkte eksempelet framstår a i kraft av gjentakelse som eget motiv, men "fusjonerer" så til et 2-motiv sammen med b. Dette kan også beskrive som at det foregår et *nivåskifte*. Et motiv inngår i en ny kontekst og blir en del av noe større og dermed et delmotiv eller vis a versa. Slike nivåskifter kan også forekomme mellom 2- og 3-motiv. Prosessen kan også gå andre veien; delmotiv "river seg løs" og "selvstendigjør seg" gjennom repetisjon. Jeg kommer straks tilbake med eksempler på dette.

Nettverksmodellen kan brukes til å beskrive en slått dersom vi vil fange opp den type flertydighet som går ut på at motivene ikke har en fastlagt rekkefølge: Spellemannen har x antall motiv som han oppfatter hører hjemme i en slått, men både startsted og progresjon i motivrekkefølgen kan variere fra framføring til framføring. Figur 4.4 illustrerer en tenkt slått av denne typen i en nettverksmodell. Bokstavene her står for motiv, men modellen sier

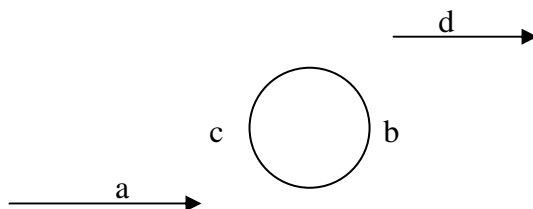
ingenting om hvor mange ganger et motiv kan gjentas. Som det går fram av pilene, kan man gå fram og tilbake mellom enkelte av motivene, andre progresjoner er ”ulovlige”.



Figur 4.4: Nettverksmodell

En annen struktur som kan være vanskelig å definere, er det jeg i hovedoppgava kaller ”repeterte og kadenserte småmotivperioder” (RKS). Noen slåtter har strukturer som består av rekker av 1- eller 2-motiv som kadenseres og gjerne gjentas. I noen tilfeller kan hele perioden oppfattes som en setning, og det blir et dilemma å velge på hvilket nivå motivet ligger.

Slike typer flertydighet utfordrer den hierarkiske modellen og tilsvarende måte å tenke om musikalsk form. Kviftes begreper og arbeid med analytisk tilnærming til form og variabilitet i slåttemusikken, bygger delvis på begreper Morten Levy kom fram til gjennom arbeidet med de gorrlause slåttene i Setesdal³³⁵. Levys kretsløpsbegrep handler altså om strukturer i musikken der noe blir gjentatt et variabelt antall ganger og at strukturen ikke har noe entydig start- og slutt punkt. Musikken går i sirkler, musikalsk stoff blir gjentatt, men det er ikke fastlagt hvor mange ganger.



Figur 4.5: Kretsløp

Progresjonen i figur 4.5 er **a b c b d**, men b-c kan altså gjentas flere ganger. Levy sier i sin egen beskrivelse av repetisjonsstrukturene i slåtten Nordafjells:

³³⁵ Levy 1989

”...each repeat structure develops out of the former one, some of the old one being maintained, and something new being added, or (...) all of the old structure being maintained, and something new being added at the same time, or perhaps (...) nothing new being added, and only some of the old structure being maintained”³³⁶

Forløpet kommer altså inn i stadig nye sirkler som delvis beholder gammelt stoff og delvis inneholder noe nytt. Jeg har ingen problemer med å følge Levy her i sin beskrivelse av variasjonsfloraen knyttet opp til disse nokså spesielle slåttene (tre former er med i mitt utvalg). Imidlertid får jeg problemer når Levy poengterer hva kretsløpkonseptet innebærer:

”As long as the repeat structures, as they appear in a slått, cannot be shown to indicate their own beginnings and endings, it would be a misplaced act of violence on the part of the describer to introduce such criteria into the music. Instead, the concept of circuits means a closed course, which does not in itself have a beginning or and end...”³³⁷

En sirkel har som kjent ingen begynnelse og slutt, og Levy poengter at kretsløpene bør oppfattes slik siden han ikke finner klare kriterier for begynnelse og slutt. Dette blir vanskelig for meg å akseptere, fordi det skurrer i forhold til hvordan jeg opplever musikken. At vi kan diskutere alternative steder for start og stopp i en repetisjonsstruktur er greit nok, men ikke at det er likegyldig eller helt åpent. Mitt arbeid er nettopp basert på å kunne dele inn i avgrensede motiv med basis i en opparbeidet kodefortrolighet som ikke er artikulærbar, slik jeg har argumentert for tidligere. Det har forøvrig vist seg at det klart vanskeligste punktet under analysearbeidet var å bestemme hvilket nivå motivet ligger på. Dette opplevdes ofte som langt vanskeligere enn å definere start- og sluttpunkt. I så måte er jeg nok nødt til å leve med at jeg ikke har klart å være 100 % konsekvent i analyseprosessen.

Jeg tror det er viktig å se på både kretsløp- og nettverkbegrepene som modeller, altså måter å tenke om musikk på. De er knyttet opp til variabilitet, og aktualiseres egentlig først når et forløp kommer på to eller flere måter. I mitt arbeid, som tar utgangspunkt i et notebilde som i utgangspunktet presenterer en versjon av en omgang av en slått, er det egentlig ikke grunnlag for å gjennomføre analysene med basis i noe annet enn den hierarkiske modellen. Selvsagt vil det kunne leses ut av konteksten i strukturen at motiv inngår i flertydige repetisjonsstrukturer (kretsløp) og at det veksles mellom motiv på en måte som jeg

³³⁶ Levy 1989: 96

³³⁷ Op.cit.

gjenkjenner som et nettverksprinsipp, men uten alternative forløp å forholde meg til kan jeg ikke fastslå hvilke variasjonsmuligheter som foreligger. Derfor analyseres slåttene i dette arbeidet ut i fra del – helhet-tankegangen i den hierarkiske modellen. Likevel registrerer jeg når flertydighet som beskrevet ovenfor forekommer, for å kunne gi et oversiktsbilde av distribusjonsmønsteret til slike flertydige strukturer.

4.2.7 Et eksempel

En av slåttene i materialet mitt, springar e. Nils Furnes, Sunnfjord (nr. 221), inneholder mye av problematikken som er beskrevet ovenfor og eksemplifiserer flere typer av tvilstilfeller. Jeg understreker at strukturen i de fleste slåtter er langt enklere å definere enn denne:

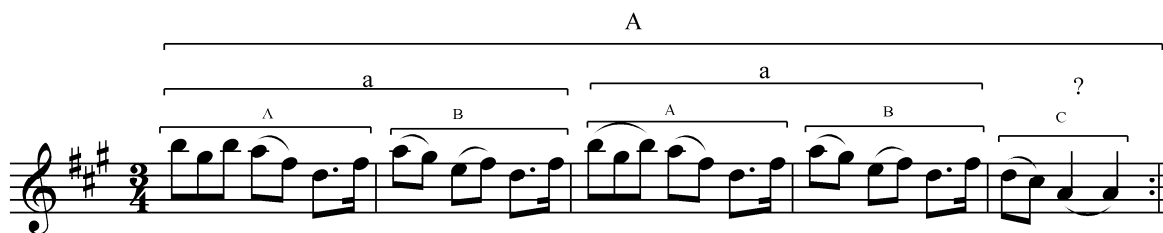
Springar trad.e Nils Furnes

Eks. 4.18: Springar etter Nils Furnes, Sunnfjord

Slåttene er her forenklet i notasjonen.³³⁸ De første fem taktene med repetisjon skiller seg tydelig ut som første motivgruppe (vek), med en tematikk som klart avgrenser seg fra resten av slåttene. Spørsmålet blir så på hvilket nivå motivet ligger her, hva som kan defineres som en selvstendig, musikalsk setning. Vi ser at takt 1 og 2 er identiske med 3 og 4, og dette ligner veldig på typiske, repeterte småmotiv. Men hva så med takt 5? Fungerer ikke denne siste

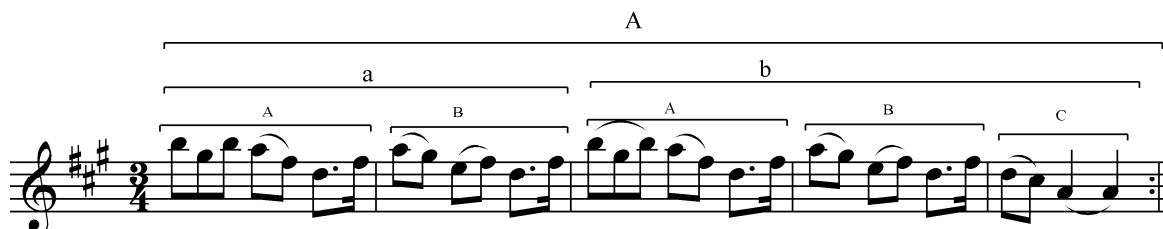
³³⁸ Den er å finne i hardingfeleverket bind 4 (Gurvin m.fl. 1963: 16)

takten som en "hale" som sammen med repetisjonen gir et inntrykk av at hele forløpet 1 – 5 henger sammen som en setning? Forløpet er i så fall noe som ligner det jeg så langt har kalt et 3r-motiv:



Eks.4.19: 1. veket i springar e. Nils Furnes som 3r-motiv I

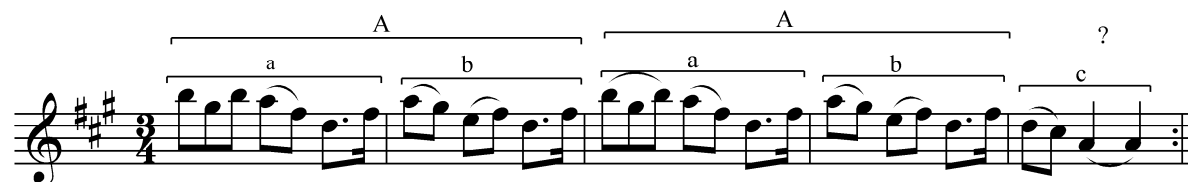
Problemet her er c, som faller utenfor. Man kan selvsagt innlemme denne biten også, men da blir det ikke lenger to like biter på nivået over:



Eks.4.20: 1. veket i springar e. Nils Furnes som 3r-motiv II

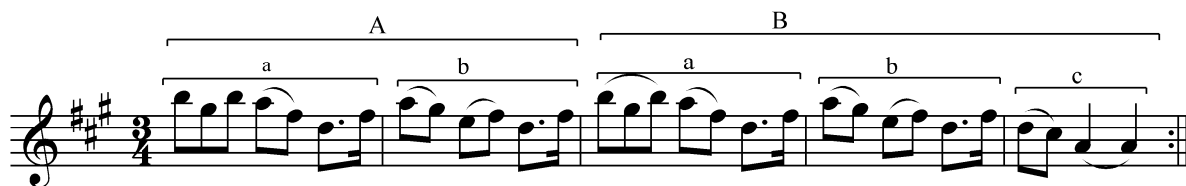
Ingen av disse to tolkningene passer helt inn i 3r-modellen, som i materialet i hovedoppgaven så ut til å være temmelig konsekvent; springarmotiv på 12 slag (4 takter) som består av to nesten like delmotiv, men med litt ulik kadensering som gir klart inntrykk av at de henger sammen.

Om man foretar et nivåskifte nedover, oppstår samme problem med siste takten:



Eks.4.21: 1. veket i springar e. Nils Furnes som 2-motiv

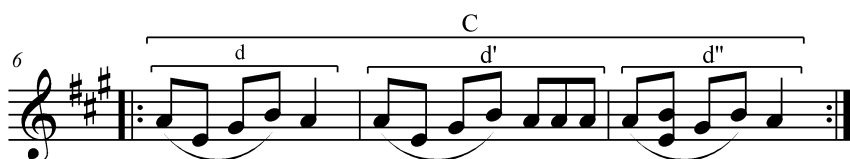
Eller slik, ved å innlemme c i motivet:



Eks.4.22: 1. veket i springar e. Nils Furnes som RKS

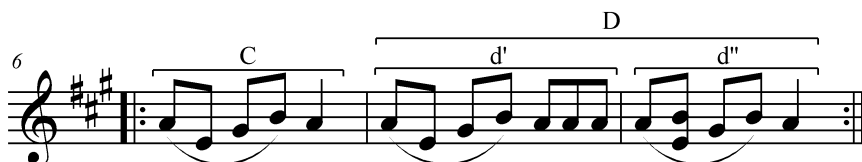
De mange løsningene er definitivt et uttrykk for flertydighet, og dette er et godt eksempel på det jeg nevner ovenfor som *repeterte og kadenserte småmotivperioder* (RKS). I analysen blir derfor den siste løsningen her valgt, og det blir registrert at motivene inngår i en flertydig struktur.³³⁹

Andre motivgruppe (vek) i slåtten kan også tolkes på flere ulike måter. Forløpet er på 2 x 9 slag eller tre repeterte takter, og består av tre nokså like biter. Forløpet kan tolkes som tre 1-motiv som blir gjentatt, men repetisjonen og der igjennom en gruppering gjør at jeg føler de henger sammen som en helhet. Primært vil jeg derfor definere dette som en 1-motivperiode:



Eks.4.23: 2. veket i springar e. Nils Furnes som 1-motivperiode

Jeg bruker her apostrofen som ”merke”, for å illustrere det nære slektskapet mellom delmotivene. Samklngen i d'' er tatt med siden det er notert tostregsspjel i denne takten i hardingfeleverket. Egentlig stiller jeg meg tvilende til at spelemenn flest vil oppleve at det i praksis er noen signifikant forskjell mellom d og d''. Triolen i d' er derimot definitivt en signifikant forskjell. Videre kan det argumenteres for at dette kan tolkes som nivåskifte mellom 1-motiv til et 2-motiv, og årsaken til dette ligger egentlig senere i slåtten, som vi skal se etterpå. Det gir følgende løsning:



Eks.4.24: 2. veket i springar e. Nils Furnes med nivåskifte 1-2

³³⁹ Denne typen struktur kunne nok ha vært betraktet som en selvstendig formtype, men problemet ligger i at det eventuelle formprinsippet ikke gjelder hele slåtten, men gjerne ett eller to vek i en slått, så derfor blir dette behandlet som en type flertydighet i avhandlingen.

Dersom min antakelse om at C, som ovenfor het d, egentlig er det samme som d'', kan vi beskrive dette som at 1-motivet C fusjonerer med d'' og blir til 2-motivet D. Denne løsningen har altså sammenheng med det som skjer videre, og det illustrerer et poeng som er viktig å understreke når en analyserer: Formen, bestemmelsen av motiv og de ulike nivå, er avhengig av og gir seg ut fra konteksten. Man må studere helheten for å få tak i delene.³⁴⁰

Jeg opplever resten av slåttene som en egen del (vek), men dette er diskutabelt, siden det er tre ulike typer tematikk eller motivgrupper i forløpet som skiller seg klart ifra hverandre. Her skjer samme nivåskifte som over på to måter, både som over fra 1- til 2r-motiv (i F), og i tillegg fra et 1- til et "vanlig" 2-motiv (i G). I dette veket synes jeg særlig E-motivene framstår såpass selvstendige at de bør bli stående alene i analysen:

The image shows a musical score for '3. veket i springar e. Nils Furnes'. It consists of three staves of music in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff starts at measure 9 and contains motifs labeled E, E, e, F, and e'. The second staff starts at measure 13 and contains motifs labeled E, e'', G, f, and H. The third staff starts at measure 17 and contains motifs labeled H', H', I, g, and h. Brackets above the notes group these motifs into their respective categories.

Eks.4.25: 3. veket i springar e. Nils Furnes

En alternativ forståelse til løsningen jeg viser her, er at G, de tre H-motivene og I inngår i en 1-motivperiode. Jeg opplever at jeg illustrerer akkurat det samme som Levy beskrev i sitatet jeg refererte, at repetisjonsstrukturene utvikles med basis i tidligere stoff, at noe av det gamle beholdes og noe nytt legges til, eller at alt det gamle beholdes osv. Min analyse har derimot klare start- og slutt punkter, noe jeg verken klarer eller vil fri meg fra. Selv om min analyse, om man godtar den, gir en entydig beskrivelse av forløpet, ligger det her flertydighet i forhold til det jeg her kaller G-motivet, fordi det kjeder sammen de to motivgruppene E og H. Dette har jeg også registrert som kjedemotiv i analysen.

³⁴⁰ For den som har lest om den "hermeneutiske sirkel", ringer det kanskje en klokke her.

4.3 Formtyper

4.3.1 En skala med ytterpunkter og tvilstilfeller

I dette arbeidet blir variasjonen i ulike typer formoppbygging betraktet ut i fra en modell som utgjør en skala mellom to ytterpunkter, slik det er vist i tabell 4.1. Disse ytterpunktene representerer de to hovedtypene av formoppbygging i norsk slåttemusikk som i tidligere beskrivelser gjerne har blitt brukt om forskjeller i form mellom hardingfeleslåtter (type 1 nedenfor) og slåtter på vanlig fele (type 5), jfr. 2.2. I hovedoppgaven³⁴¹ viser jeg hvordan denne forskjellen grovt sett like gjerne kan stå for et skille mellom slåttetyperne gangar og springar, selv om nok dette også er en forenkling av bildet. I kapittel 5 skal vi se hvordan det tegner seg noen klare tendenser i tallmaterialet rundt disse spørsmålene. Kategoriene i tabell 4.1 er verken klart avgrenset eller gjensidig utelukkende. De har vært et hjelpemiddel for å foreta en grovsortering med tanke på å få fram tendenser som tross alt er nokså tydelige.

Tabell 4.1: Formtypene 1-5

Formtype 1:	Småmotivoppbygging: -byggsteinene er i hovedsak 2-motiv, men både 1-motiv, 1-perioder og 3-motiv forekommer -motivene blir repetert og variert, men uten halv- og helsluttprinsipp og uten regelmessig kadensering av vek / grupper av motiv -progresjonen har ofte preg av viderespining, slåtten utvikler seg gradvis
Formtype 2:	-preg av småmotivoppbygging med innslag av repeterte perioder og / eller tendenser til regelmessig kadensering
Formtype 3:	-blandingsformer uten klar tendens i den ene eller andre retning
Formtype 4:	-preg av toveksform m/uregelmessige perioder / innslag av småmotiv/ ikke regelmessig kadensering / mangel på konsekvens i.h.t. halv- og helslutt
Formtype 5:	Regelmessig toveksform: ³⁴² -byggsteinene er i hovedsak 3-motiv, men 3r-motiv og 4-motiv er vanlig, og i noen tilfeller 1-perioder der disse inngår i halv- /helsluttkonstellasjoner -kadeneseringen er regelmessig med halv- /helsluttprinsipp

Kategoriene handler til dels om hva slags byggesteiner (motivtyper) de består av, men først og fremst går dette på hvordan motivene er satt sammen, hvordan de knyttes sammen i en

³⁴¹ Omholt 2000

³⁴² Merk at termen "toveksform" brukes også om slåtter der det er flere enn to vek. To vek er utvilsomt normen, men både tre og fire vek er ikke uvanlig.

progresjon. Det er således fullt mulig at en slått som bare består av 3-motiv kunne ha vært plassert i formtype 1, dersom motivene hadde blitt gjentatt, variert og slik bidratt til en gradvis forandring av slåttene utover i forløpet, slik det er typisk i rendyrket småmotivoppbygging. Jeg kan ikke huske å ha støtt på en slik slått, men jeg kan ikke utelukke at slike finnes. I mitt materiale er det uansett ingen. Likeledes kan man tenke seg forløp som består av regelmessige kadenserte 2-motiv med halv- og avsluttprinsipp. Her finnes det tilløp til tvilstilfeller, fordi det jeg beskriver som 3r-motiv i visse tilfeller kan defineres som to repeterte 2-motiv med halv- og avslutt. Dersom man tenker seg at en slått kun består av to nokså ulike 3r-motiv (vel å merke med avslutt), ville dette kunne ha sett ut som en toveksform i ”halvt format”. Slike slåtter kan jeg heller ikke huske å ha sett, men halv- og avsluttforløp med 2-motiv har jeg definert i materialet. Dette var særlig aktuelt i forhold til gamalslåttene fra Nordfjord, og har til dels sammenheng med den spesielle kombinasjonen av den udelte springartakten og todelingen i melodiforløpet. Eksempel nr. 4.26, slått nr. 254 i materialet, er en ”gamalt” etter Per Støyva³⁴³. Jeg har definert samtlige motiv i slåttene som 2-motiv, selv om dette umiddelbart ser ut som 3-motiv, i og med at de stort sett strekker seg over fire takter. Det er notasjonen i 2/4 takt som her lurer oss litt; dette er en springar, og for å sammenligne metrumet i denne slåttetyper med ”vanlig” tredelt springar, hadde det vært mer hensiktsmessig og notert i 2/8-takt.³⁴⁴ Tempo (Sæta har her angitt 144) og underdelingen, som delvis peker mot tredelt underdeling av taktslaget, gjør at denne slåttetyper skiller seg klart ut i fra eksempelvis halling notert i 2/4.

Motivene i eksempel 4.26 har en varighet på åtte taktslag (unntatt Cf på seks), mens det normale for 2-motiv i springar er seks. Dersom man studerer motivene jeg har markert med tanke på å dele inn i delmotiv, ser en raskt at det blir lite meningsfullt å operere med mer enn ett nivå. Derfor vil jeg klart definere dette som 2-motiv. I første vek, fram til repetisjonstegnet, ser vi tydelig halv- og avsluttkonstellasjonen. Resten av slåttene forløper ellers med en mer ”normal” 2-motivprogresjon, men C-motivene utgjør et typisk RKS-forløp, der motivene altså er gruppert i kadenserte perioder, jfr. min definisjon av dette. I forhold til de to hovedprinsippene av formoppbygging, drar denne klart i begge retninger, og har således blitt plassert i type 3.

³⁴³ Notasjonen i eksemplene som følger er, for å gjøre dem tydelige å studere, forenklet i forhold til ornamentikk, dobbeltgrep / tostrengsspill og til dels når det gjelder diakritiske tegn i forhold til intonasjon.

³⁴⁴ Sætas løsning med 2/4-takt gir imidlertid et ryddig og oversiktlig notebilde som fungerer godt.

Gamal

e. Per Støyva

Eks. 4.26: Gamal e. Per Støyva, formtype 3

4.3.2 Flere eksempler

Under arbeidet med å legge inn materialet var jeg ofte i tvil om hvor jeg skulle plassere en slått. Eksempelvis var det vanskelig å sette grensen mellom kategori fire og fem, siden jeg var i tvil om hvor stort avvik det måtte være fra det helt "regelrette" skoleeksempelet av toveksform for at slåtten burde plasseres i kategori fire. Skoleeksempelet skal altså ha vek bestående av to motiv på fire takter (tolv taktslag i springar, åtte i gangar) med henholdsvis halv- og helslutt. Imidlertid har jeg også plassert slåtter med eksempelvis innslag av motiv på fem eller seks takter under kategori fem, eller tilfeller der det bare er helslutt eller bare halvslutt i ett av vekene. Et eksempel på dette er polsk 63b e. John Nysted i Hedmarksbindet i verket for vanlig fele.³⁴⁵ Som det går fram av eksempel 4.27, består slåtten av to vek som hver har to 3-motiv. I første vek er det lik ending (2 x helslutt), mens siste veket har normal halv- og helslutt.

³⁴⁵ Sæta 1997

Polsk

e. John Nysted

Eks. 4.27: Polsk e. John Nystedt, formtype 5 (toveksform)

En typisk ”kategori fire”-låt derimot, er Runnom 54a e. Kaspar Jota i samme bind (eksempel 4.28). Her har første vek vanlig halv- og helslutt (dog fem takter i første A-motiv), mens andre vek er en typisk RKS-periode; småmotiv som blir repetert, kadensert og gjentatt, slik at den ytre strukturen blir regelmessig.

Runnom 54a

e. Kaspar Jota

Eks. 4.28: Runnom e. Kaspar Jota, formtype 4

Avvikene fra den regelrette toveksformen i eksempel 4.28 blir likevel så store at jeg ikke kan forsvare å plassere denne i kategori fem, samtidig som den er klart nærmere toveksform enn småmotivoppbygging.

I andre enden av skalaen finner vi type 1, småmotivoppbygging. Hallingen i eksempel 4.29 fra Hordaland er et enkelt eksempel. Slåtten består konsekvent av 2-motiv, og de fleste blir gjentatt identisk. Selv om det nok kunne gi mening i å gruppere motivene i vek, utvikles slåtten gradvis, og det er ingen repetisjon i strukturen utover motivnivået. Som eksempel på en formtype to, viser jeg til springaren etter Nils Furnes som ble gjennomgått i forrige avsnitt under motivtyper. Det er gjentagelsen av de fem første taktene (første veket) som der bryter med den konsekvente småmotivoppbyggingen.

Halling

e. Nils Brakvatn

The musical score for 'Halling' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight measures. The first measure starts with a 'v' (accusative) and is followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score is divided into four pairs of measures, each pair labeled with a motif: Aa (measures 1-2), Ab (measures 3-4), B1+2 (measures 5-6), Ca1+2 (measures 7-8), Cb (measures 9-10), Da1+2 (measures 11-12), E1+2 (measures 13-14), and Db (measures 15-16). The motifs are repeated, with some variations in the later measures.

Eks. 4.29: Halling e. Nils Brakvatn, formtype 1

4.4 "Klangsentrum" og grunntone

Når jeg i fortsettelsen og i kapittel 6 snakker om grunntoner, er referansen de tonale sentra som knyttes til de respektive felestillene, først og fremst ut i fra Anmarkrud³⁴⁶. Egen erfaring

³⁴⁶ Jfr. Anmarkrud 1976 og Westman 1998.

er dog minst like viktig her når jeg definerer et ”klangsentrum” som utpeker seg tydelig som grunntone på de respektive felestillene. Jeg bruker begrepet ”klangsentrum”, siden opplevelsen av et tonalt senter like mye skriver seg fra strukturen av samklanger som i fra det rent melodiske. De fleste felestiller, og der igjennom slåttene som blir spilt på de respektive stillene, er nokså entydige i forhold til en grunntone eller et tonalt sentrum, selv om det ikke er vanskelig å peke på unntak (for eksempel på stillet GDAE). På motivnivå er det imidlertid mer usikkert. Et enkelt motiv isolert fra en større tonal sammenheng kan være vanskelig å definere tonalt (i forhold til et sentrum).³⁴⁷ Jeg har derfor valgt ikke å definere grunntone / tonalt sentrum ved innskrivingen av motivene.

I noen av analysene forholder jeg meg til sammenhengen mellom hvor fingrene blir satt ned på brettet (se neste underpunkt) og det nevnte ”klangsentrum”. Samtidig er det i denne delen av undersøkelsen nødvendig å luke ut det materialet som blir spilt på felestiller der tonaliteten er skiftende og flertydig når vi skal lage en oversikt. GDAE, ”nedstilt”, er med sine tre åpne kvinter det stillet som er mest fleksibelt tonalt sett, og også det som det er mest nærliggende å utelukke i denne sammenhengen. Med min framgangsmåte er det her umulig å si noe sikkert om hvilke trinn fingersetningen representerer i forhold til en grunntone (som oftest kan defineres som G, men D, C og A er også vanlig). Slåttene på GCAE går nok mest i C, men veksler en del med G i det øvre registeret, så jeg har også valgt å se bort fra dette stillet. Det samme gjelder FDAE, ”gorrilaust”, der det tonale sentrum tydelig skifter underveis.³⁴⁸ Slåttene på GDAD har tydelig G som grunntone i nedre register, men øverst, særlig når det gripes på e-strengen (S4), er det tonale sentrum D. Slåttene veksler mellom de to tyngdepunktene på en måte som gjør det vanskelig å lese trinn ut i fra ett av disse, slik at jeg i de aktuelle analysene i kapittel 6 også må se bort fra dette stillet.

De resterende sju stillene mener jeg derimot lar seg bruke i analysen. De tre mest ”sikre” / entydige stillene er AEAC# (tonalt sentrum A), ADF#E, (tonalt sentrum D) og GDAH (tonalt sentrum G). Etter å ha gjennomgått materialet, virker det som om slåttene på DDAE nokså konsekvent går i D, og videre har mine slårter på FCAE etter min mening i rimelig konsekvent grad F som tonalt sentrum (selv om denne tonen i noen grad blir intonert høyere på e-strengen (S4))³⁴⁹. Slåttene på AEAE må sies å alt vesentlig ha A som grunntone,

³⁴⁷ Jeg viser her til Westmans skepsis til og kritikk av begrepet grunntone (Westman 1998 jfr. avsnitt 2.5.3).

³⁴⁸ Dette gjelder først og fremst slåttene i Setesdal. Se også Levy 1989 eller Sevåg 2000.

³⁴⁹ Jeg ser ingen grunn til at et tonalt sentrum ikke kan være representert med det vi vil oppfatte som en halvhøy, ”skeiv” intonasjon, særlig dersom vi ser bort fra et vanlig skalakonsept som tonal basis. Se for øvrig Westman 1998: 78

selv om enkelte vek orienterer seg mot E. De fleste av disse få tilfellene (sju vek i de 23 slåttene), ville jeg i en mer tradisjonell tonalitätsanalyse definere som ”tonale utsving”. Stillet som representerer den største delen av materialet, ADAE, har minst to aktuelle grunntoner, D og A. Unntaksvis har nok enkelte motiv og muligens noen hele vek E som grunntone, men dette opplever jeg er så sjelden at jeg ser bort i fra det. Jeg gjør derfor en opptelling av ADAE separat, både med D og A som grunntone.

For å kunne sette materialet mitt opp mot andre teorier og beskrivelser (Sandvik, Huldt-Nystrøm, Sevåg osv.), anvender jeg i presentasjonen av resultater og drøftinger i noen grad et tradisjonelt skalabegrep, m.a.o. et grunntonebasert, oktavekvivalent, sjuttonig system, med de vanlige termene grunntone, sekund, ters osv. Jeg legger dette til grunn for å definere hvilke trinn de enkelte fingerplasseringer og / eller toneplasser representerer på felestillene, og for å få en oversikt over frekvensen av de enkelte trinn og toneplasser. Jeg understreker likevel at dette *ikke* betyr at jeg oppfatter skalakonseptet som en reell, bakenforliggende størrelse som råmateriale for melodikk i slåttemusikken og / eller en bevisst størrelse for en utøver; for meg er skalamodellen og trinnbetegnelse et beskrivelsessystem jeg benytter i komparativ sammenheng.

4.5 Det tekniske apparatet

4.5.1 Fingerplasseringer og toneplasser

Prinsippet for notasjon som ligger til grunn i hele materialet, nemlig *grepsnotasjon*, viser seg å være et hensiktsmessig utgangspunkt. Grepsnotasjon betyr at noten ikke står for en klingende tone, men et grep, en fingerplassering.³⁵⁰ Dermed har jeg også hatt mulighet til å se fingermønstre uavhengig av felestiller. Systemet bygger på den helt elementære spilleteknikken som angår fingerplassering på felestrengene. Venstre hånd ligger fast i første posisjon, og de fire spillefingrene har hver sin ”plass”, hvert sitt ”definerte område” på gripebrettet, men med mulighet til gradering av hver enkelt finger. De fire løse strengene kan betraktes som faste punkter, eller en ”toneplass” med en fast tonehøyde, jfr. Ahlbäck i 2.5.1. De fire fingrene kan så sies å representere atskilte toneplasser på sine respektive strenger, med muligheter for et ubegrenset antall intonasjoner eller tonehøyder innenfor hver plass. I praksis vil det si at hver av fingrene kan settes ned hvor som helst innenfor visse fysiske rammer gitt av bøyeligheten i fingeren og lengden på gripebrettet, i tillegg til føringene gitt av de kulturelle rammene innen tradisjonen. Det er dog fortsatt snakk om notasjon som har et

³⁵⁰ Se Nyhus i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 377

diatonisk tonesystem som grunnlag. Her er poenget at det vanlige notesystemet, og det gjelder uansett greps- eller klingende notasjon, forutsetter visse avstander mellom toneplassene. Notasjonsmessig vil det altså alltid være en diatonisk halvtone mellom for eksempel høy andre finger og lav tredje finger. Hvorvidt dette svarer til en fysisk / akustisk virkelighet er et annet spørsmål, og som vi etter hvert skal se, forekommer intervall som utfordrer det diatoniske systemet.

Når det gjelder posisjonsspill, der venstrehånden flyttes og det gripes høyere opp på brettet, har jeg valgt å utelate slike slåtter. I enkelte områder, og særlig i konsert- og kappleikssammenheng, er denne teknikken nokså vanlig i våre dager. Det er liten tvil om at opphavet til denne teknikken i slåttespelet må knyttes til fiolinistiske forbilder, og vi kan trolig særlig tidfeste påvirkningen til ”konserttida”, dvs. slutten av 1800-tallet og første del av 1900-tallet. Når en derimot går igjennom det eldre slått materialet i samlingene, representerer slåtter med innslag av posisjonsspill en svært liten gruppe av totalen. Selv om det i og for seg ikke hadde vært noe problem å justere for dette i systemet, har jeg ikke sett det som nødvendig i forhold til undersøkelsen å innlemme denne delen av repertoaret.

Selv om det blant enkelte av nedtegrerne i feleverkene opereres med fingeradering og til dels variabilitet av tonehøyder utover kvarttoner³⁵¹, har det for sammenligningens skyld ikke vært mulig å bruke mer enn tre verdier, tre ulike *intonasjoner* for hver finger; lav, medium (halvhøy) og høy, slik dette etter hvert har blitt standardisert i feleverkene. I mine analyser og resultater vil dette framstå som faste kategorier, noe som ikke må forveksles med den variabilitet og fingeradering vi faktisk er i stand til å høre og utføre i praktisk omgang med musikk. Med de fire spillestrengene og fire fingrer, blir det medregnet løse strenger 20 steder å sette ned fingrene, 16 av disse med de tre intonasjonene lav, medium og høy. Dermed blir det 12 ulike grep på hver streng samt den løse strengen, altså $13 \times 4 = 52$ tenkelige intonasjoner, men siden felestillene hele tiden medfører overlapping i forhold til en trinnrekke, er ikke dette en musikalsk realitet. Siden undersøkelsen involverer flere felestiller, blir det lite meningsfylt å kalle strengene for G-streng, D-streng osv., og blant de folkelige betegnelse på de fire strengene (bass, ters, kvart og kvint) er tre identiske med navn på intervall eller trinn i en skala i forhold til en grunntone. For å unngå sammenblanding og misforståelser, velger jeg å gi de fire strengene nøytrale betegnelser: S1 = G-streng / ”bass”, S2 = D-streng / ”ters”, S3 = A-streng / ”kvart” og S4 = E-streng / ”kvint”. Datateknologi er basert på tall, og for å gjøre mine registreringer av notebildet tilgjengelig for datamaskinen,

³⁵¹ Se gjennomgangen av materialet

har all informasjon følgelig måttet oversettes til tallkoder. Hver enkelt tone (fingerplassering) får en tresifret verdi, der laveste tone, dvs. løs S1, får laveste tallverdi (som er 100). Det første sifferet står for streng, det andre for finger og det tredje for intonasjon (lav, medium eller høy) Alle fingerplasseringene på S1 starter med 1, alle på S2 starter med 2 osv. 1.finger har alltid 1 som andre siffer, 2. finger 2. Hele systemet kan studeres i tabell 4.2.

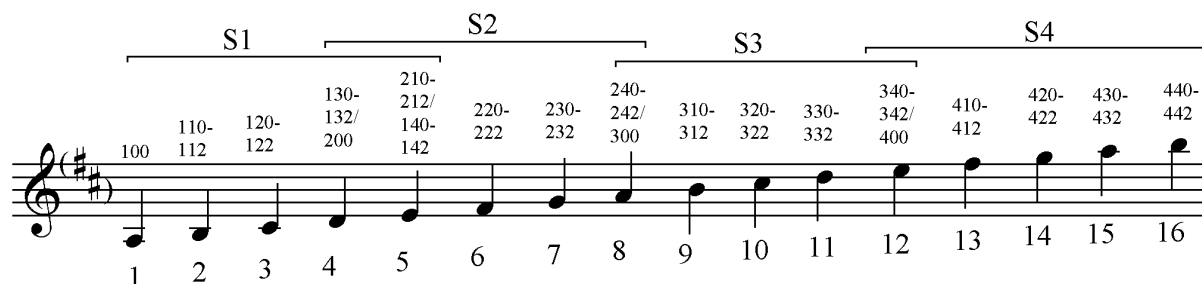
Tabell 4.2: Nummereringen av fingerplasseringer

Intonasjon		Streng			
		S1	S2	S3	S4
Løs streng		100	200	300	400
1. finger	Lav intonasjon	110	210	310	410
	Medium intonasjon	111	211	311	411
	Høy intonasjon	112	212	312	412
2.finger	Lav intonasjon	120	220	320	420
	Medium intonasjon	121	221	321	421
	Høy intonasjon	122	222	322	422
3.finger	Lav intonasjon	130	230	330	430
	Medium intonasjon	131	231	331	431
	Høy intonasjon	132	232	332	432
4.finger	Lav intonasjon	140	240	340	440
	Medium intonasjon	141	241	341	441
	Høy intonasjon	142	242	342	442

I forholdet mellom tredje og fjerde finger ligger en spilleteknisk inkonsekvens sammenlignet med de andre fingrene. Mellom løs streng og lav førstefinger eller mellom høy intonasjon av første og andre finger og lav intonasjon av fingeren ovenfor er det et halvtonetrinn. Høy tredjefinger tangerer imidlertid den lave fjerde. Den fjerde fingeren (lillefinger) blir derfor nesten alltid satt ned i høy posisjon, men lav og ev. halvhøy intonering kan dog forekomme i slårter med mollpreg eller i slårter med b-tonearter³⁵². *Pause* uttrykkes i systemet med 0. I analysene holder jeg på begrepet ”toneplass”, et uttrykk som her verken er forenlig med den

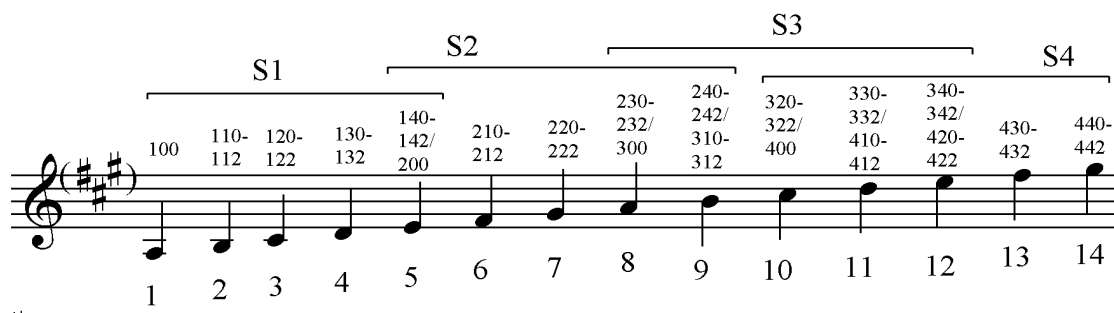
³⁵² For å være helt nøyaktig: I mitt materiale blir 4. finger intonert høyt i 97.9 % av tilfellene, halvhøyt i 1.6 % og lavt i 0.5 %

leksikale definisjonen eller med Ahlbäcks bruk av termen. Hos meg, der alt materialet er feleslåtter spilt i 1. posisjon, er utgangspunktet forrådet av trinn som til enhver tid er der ut ifra hvilket felestille som gjelder, og toneplass 1 er alltid løs S1. Vi må derfor også skille mellom grep / fingerplassering og toneplass, siden flere fingerplasseringer kan bety samme toneplass, både fordi en toneplass kan romme flere intonasjoner, men også fordi det kan overlappes mellom strengene. Et vanlig eksempel er høy 4. finger på S1 mot høy 1. finger på S2 når fela er stilt i ADAE. Fingerplasseringene er 142 mot 212 jfr. systemet over, toneplassen er den samme, nemlig 5. I den analytiske tilnærmingen handler det m.a.o. om flere ulike dimensjoner: *Fingerplasseringer* uttrykt gjennom sifferkodene 100, 110, 111 osv., *toneplasser* der løs S1 er plass 1, første finger på S1 er plass 2 osv., og i tillegg kommer de vanlige *trinnsbegrepene* som beskriver tonenes innbyrdes relasjoner, altså grunntone, sekund, ters osv. I figur 4.6 ser vi toneplassene på det vanligste felestillet ADAE, og sifrene for de ulike fingerplassene står over systemet. Grunntonen på dette stillet vil oftest defineres som D, altså toneplass 4 og 11.



Figur 4.6: Forholdet mellom toneplasser, strenger og fingerplasseringer på ADAE

Legg merke til hvordan to toneplasser overlappes av S1 og S2. Ser vi på felestillet AEAC# i figur 4.7, er overlappingen enda mer karakteristisk. Her er det bare 14 toneplasser, og grunntonen vil nokså entydig defineres som A, altså toneplass 1 og 8:



Figur 4.7: Forholdet mellom toneplasser, strenger og fingerplasseringer på AEAC#

For enkelt å kunne uttrykke toneplassenes relasjon til fingringsmønsteret, kan vi ta i bruk en tabell for hvert felestille. Tabell 4.3 viser hvordan det ser ut for felestillet ADAE.

Tabell 4.3: Toneplasser ADAE

Streng / stemming	Finger				
	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = e''	12	13	14	15	16
S3 = a'	8	9	10	11	12
S2 = d'	4	5	6	7	8
S1 = a	1	2	3	4	5

Siden de ulike finger-verdier (100, 110 osv.) står for ulike klingende toner etter som felestillet skifter, er det lagt en kommando inn i programmet for hvert felestille som omtolker eller oversetter hvert fingersiffer til en verdi som kan uttrykkes som intervall. Dette gjøres etter en tallrekke der 100, løs S1 (bass- /G-streng) = 0, 110 = 0.5, 111 = 0.75 osv, slik at intervallet en liten sekund er lik verdien 0.5, stor sekund 1.0 osv.³⁵³ Når et motiv skrives inn, aktiveres kommandoen automatisk for hvert felestille, og regner dermed om etter hvor mye strengen er justert opp eller ned i forhold til stemmingen ADAE, som altså er utgangspunktet for grepsnotasjonen. Eksempelvis vil intervallet 222 – 300 være en liten ters på vanlig fiolinistille (avstanden fra høy 2.finger på S2 (D-streng) til løs S3 (A-streng), altså f#1 til a1). Etter ”oversettelsen” blir intervallet som avstanden 5.5 – 7, dvs. 1.5 = liten ters. Hadde stillet vært oppstilt ters, AEAE, ville 222 – 300 bare ha vært en liten sekund, siden S2 da er stemt en stor sekund opp. ”Kommandoen” har her plussset på verdien 1 på alle tonene på denne strengen (200-verdier) slik at 222 her blir oversatt til 6.5. En fullstendig framstilling av siffer og omregning kan studeres i appendiks til kapittel 4, tabell A4-1. På denne måten kan motiv og mønstre både uttrykkes som fingermønstre og / eller intervallrekker ettersom hva en måtte ønske uavhengig av felestille, og jeg kan registrere ambitus for hvert motiv.


I og med graderingen i verdier mindre enn 0.5, dvs. en halvtone, utfordres diatonikken som både notesystemet og vanlig begrepsbruk om intervall er basert på. Eksempelvis finnes intervall i materialet med verdien 1.25, som da blir liggende midt i mellom stor sekund og

³⁵³ Sekunder: 0.5 - 1, terser: 1.5 - 2, kvarter: 2.5 - 3, kvint: 3.5, sekster: 4 – 4.5, septimer: 5 – 5.5, oktav: 6

liten ters. I noen konkrete tilfeller dreier dette seg om avstanden mellom høy andre finger og halvhøy fjerde. Tenker vi toneplasser, vil det her være en (finger / plass) i mellom, og intervallet kan dermed defineres som en ters. Tenker vi notasjon, vil dette tilsvarende framstå som en ("halvt") forminsket ters. I andre tilfeller dreier det seg om avstanden mellom lav første finger og halvhøy andre. Da er det ingen finger / toneplass i mellom, og intervallet kan defineres som en (forstørret) sekund. Selv om vår forståelse av trinnstørrelser og notasjon av disse utfordres gjennom slike intervall, er forekomstene av slike intervall så små (mindre enn 0.1 %) at de ikke får noen praktisk betydning i den statistiske sammenhengen.

4.5.2 Varigheter og strøkretning




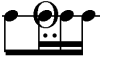




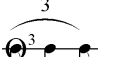


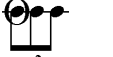


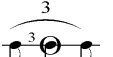
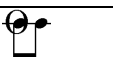

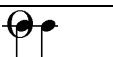

Tonenes varighet lar seg enkelt uttrykke som tallverdier, og ved bruk av desimaler kan en her i utgangspunktet fingradere så mye en måtte ønske. Jeg har brukt en felles referanseramme som telleenhet, og det er naturlig å la dette være taktslaget (TS), hvilket er synonymt med spelemannens fottramp. Like naturlig er det å gi denne størrelsen verdien 1. I noteverdi vil dette i henhold til vanlig notasjonspraksis tilsvare en 4-del i springar / pols (3/4) og i den to-underdelte gangaren (2/8), mens det i den tre-underdelte gangaren (3/8) vil være en punktert 4-del. For å gjøre denne siste typen kompatibel med de andre, må jeg tolke taktslaget som 1 og de enkelte 8-deler som en tredjedel av taktslaget lik 8-delene i en triolfigur (0.33). Dette er for øvrig i tråd med den måten den to- og tredelte gangaren bør oppfattes: Som udelt eller enmetrisk takt med to- og tredelt underdeling.³⁵⁴ Vanlige 8-deler i de andre typene blir da 0.5,

16-deler 0.25 osv. Rytmen  vil dermed kunne skrives slik: 0.5-0.25-0.25-0.33-0.33-0.33-1. Taktslaget er likevel ikke registrert som en selvstendig størrelse under innskrivingen. Når jeg i undersøkelsene forholder meg til taktslagene, er dette via en operasjon som dataprogrammet har foretatt i ettertid; de enkelte taktslag identifiseres ved å summere varighetene fra et gitt startpunkt i hvert motiv.

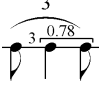
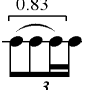
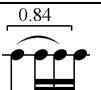


Nedenfor, i tabell 4.4, følger en oversikt over varigheter som er registrert i materialet med tilhørende noteeksempler. Mange av dem er sjeldne og virker kanskje "sære", og i praktisk musisering er flere av disse nyansene neppe forskjeller som kan tillegges signifikans. De er likevel registrert av årsaker jeg har gjort rede for i 4.1.3. For lettere å se hva dette handler om, består de fleste eksemplene av figurer der den aktuelle varigheten er ringet inn, ev. at det er brukt klammer. Fra varighet 1, fjerdedelen, og oppover forekommer ingen "nye" desimaler; det handler kun om 1.25, 1.33 osv.

³⁵⁴ Se kapittel 2 eller i Blom i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 171

Tabell 4.4: Oversikter over varighetstyper i materialet


Notert:	Varighet:	Forklaring:
	0.08	Tredeling av en 16-del
	0.11	Tredeling av en 8-del i en triolfigur
	0.13	En 32-del, eg. 0.125
	0.15	0.5:0.15:0.15:0.2, jfr. Sætas gradering ³⁵⁵ , midt i mellom 0.13 og 0.17
	0.17	a) Todeling av en 8-del i en triolfigur, eg. 0.165
	0.17	b) Tredeling av en 8-del, eg. 0.166
	0.2	Jfr. 0.15
	0.21	0.33:0.21:0.21 = 0.75
	0.22	0.22:0.45:0.33; Groven antyder noen steder en tredeling mellom to av tonene i det tredelte taktslaget i 3/8-gangaren
	0.25	16-del
	0.29	0.42:0.29:0.29:, jfr. Sætas gradering
	0.33	En 8-del i en triolfigur, en tredjedel av taktslaget
	0.37	En punktert 16-del
	0.42	Jfr. 0.29
	0.45	Jfr. 0.22
	0.5	8-del
	0.58	0.33+0.25
	0.67	Triolpunktering, to tredjedeler av taktslaget
	0.75	En punktert 8-del

³⁵⁵ Se kapittel 3 eller Sevåg og Sæta 1992: 31

	0.78	0.45 + 0.33
	0.83	0.33 + 0.33 + 0.17
	0.84	0.5 + 0.17 + 0.17
	0.87	Dobbelt punktert 8-del
	1	4-del

Som det går fram av tabellen ovenfor, foretar jeg en viss avrunding. I programmet, som skal summere varighetene og orientere seg etter taktslag og ev. takter i behandlingen av materialet, er det derfor lagt inn et slingringsmonn på noen hundredeler hver vei i forhold til hvert taktslag, for at denne avrundingen ikke skal skape skjevheter.

Strøkretningen blir registrert ved at hver tallverdi som står for fingerplassering og varighet, vil få tilføyd et symbol; *n* for nedstrøk og *v* for oppstrøk. Pizzicato får symbolet *p*. Verdien "430,0.5,n" betyr således i dette systemet en lav tredjefinger på S4 (e-strengen,

"kvinten") av en åttendels varighet på nedstrøk:  Motivene i databasen framstår altså som rekker av sifre og symboler av denne typen.

Der motivet starter på tungtakt (dvs. på taktslag i gangar og på 1'er i springar / pols) er verdien 1 skrevet inn i egen rubrikk i registreringen. Er det opptakt på en 8-del, er verdien 1.5, opptakt lik en 4-del gir verdien 2 osv. Sifferet representerer et referansepunkt som er nødvendig i forhold til hvor programmet, som summerer ett og ett slag utover i forløpet, skal begynne å telle. Programmet kan på denne måten regne ut hvilke toner og varigheter som faller på hvilke taktslag utover i motivet. I forhold til tredelt springar og pols er det også nødvendig å gradere taktslagene, slik at programmet vet hva som er definert som 1'er. For å kunne studere hele denne delen av materialet under ett, har det vært en forutsetning å ta utgangspunkt i et felles holdepunkt. Jeg velger samme løsning som Blom i sine sviktanalyser³⁵⁶, og derfor er det taktslaget triolfiguren i kadensformelen faller på, slik dette er

³⁵⁶ Som Blom i Aksdal og Nyhus (red.) 1993 og Blom 2003

beskrevet i 2.7.5, definert som 1'er i hele det aktuelle korpus, selv om dette avviker både fra vanlige oppfatninger og transkripsjonene jeg tar utgangspunkt i.

4.5.3 Databasen og registreringen

De 500 slåttene består av til sammen 5698 motiv som ett for ett er skrevet inn i programmet som er utviklet spesielt for dette formålet. Når et motiv har blitt definert, har dette blitt registrert i et elektronisk skjema som vist i figur 4.8. Siden motivene vil ha slåttens navn som utgangspunkt, vil dette også bety at hver slått er registrert som en enhet, noe som har vært nødvendig i forhold til analysene. Selve den tekniske målingen registrerer hvor lange motivene er, hvilke toner og intervall de består av, i hva slags rekkefølge tonene/intervallene kommer og hvordan rytmiseringen og bueføring skjer innen motivene. Ideen har vært å bygge opp to databaser, der den ene inneholder hvert enkelt motiv med de ulike verdiene av tonehøyde, varighet og strøkretning i digitalisert form, altså skrevet inn som rekker av tallverdier, mens den andre inneholder opplysninger om hvilken slått motivene er hentet fra, hva slags type slått det er, motivtype, hvilket område slåtten / kilden kommer fra, hvilket felestille som gjelder etc. Hver tone i databasen har et referansenummer som viser til et motiv, som igjen viser til slått (id.nr). Det hele er basert på et databasesystem med navn *mySQL*, og programmeringsspråket heter *PHP*, som er vanlig til bruk på nettsider. *mySQL* er benyttet som database fordi det er en såkalt "open source", en "fri kildekode"-base som er svært rask å søke i. Den har mange innebygde funksjoner som gjør at man kan søke på mange variabler på en enkel måte. De ulike søkefunksjonene er opprettet underveis i arbeidet, og alle søk er i prinsippet bygget opp på samme måte. Variablene Id.nr., felestille, formtype osv. bestemmer hvilke motiv som gir treff i basen, og når disse svarer til kriteriene, blir tonene med tilsvarende referansenummer hentet ut i fra tonedatabasen. Følgende motiv, hentet fra rullen "Fuglakongen" etter Mosafinn (nr. 91 i utvalget), og presentert noe forenklet rent notasjonsmessig, kan tjene som et eksempel på hvordan de enkelte motiv har blitt registrert og skrevet inn i databasen:



Eks. 4.31: Motiv fra "Fuglakongen" e. Mosafinn

I figur 4.8 ser vi hvordan det ser ut på skjermen når dette motivet er skrevet inn i programmet. I feltet "tonar" ser vi selve tallrekken av fingerplassering, varighet og strøk, der de tre elementene fingerplassering, varighet og strøketretning er atskilt ved komma. Den siste fingerplasseringen her indikerer at det her gripes en høy fjerde finger på S2. Denne klinger sammen med løs S3 og utgjør et primintervall (samme tone). I disse tilfellene, der en finger som gripes utgjør samme tonehøyde som løs, medklingende streng, registreres alltid fingergrepet.

Idnr:	<input type="text" value="91"/>
Namn:	<input type="text" value="Fuglakongen Aa"/>
Spelemann:	<input type="text" value="Ola Mosafinn"/>
Nedteiknar:	<input type="text" value="B"/>
Felestyle:	<input type="text" value="1"/> ▼
Type:	<input type="text" value="1"/> ▼
Formtype:	<input type="text" value="1"/> ▼
Lokal benevning:	<input type="text" value="Rull"/>
Motivtype:	<input type="text" value="2"/> ▼ Evt ny motivtype: <input type="text"/>
Fleirtydigheit:	<input type="checkbox"/> K <input type="checkbox"/> RKS <input type="text" value="Vel Nivåskifte"/> ▼
Transponert:	<input type="text"/> ▼
Tungtakt:	<input type="text" value="1.5"/>
Tonar (toneverdi,lengde,strøk):	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <ul style="list-style-type: none"> 322,0.5,v 330,0.5,n 412,0.25,v 442,0.25,v 422,0.25,v 430,0.25,v 412,0.25,n 330,0.25,n 322,0.25,v 330,0.25,v 312,0.25,v 232,0.25,v 242,0.75,n </div>

Figur 4.8: Innskrivingsiden i programmet, første motiv i "Fuglakongen"

I tillegg ser vi følgende registreringer i de ulike rubrikkene:

ID.nr: *91*

-alle slåttene registreres med et id-nummer. Nummeret svarer til et manuelt register med kildehenvisning (se appendiks til kapittel 3).

Navn: *Fuglakongen Aa*

-slåttens tittel samt en bokstavkode utgjør det enkelte motivs identifikasjon.

Stor A viser til motivgruppe (vek), liten a viser at det er første motiv i motivgruppen.

Spelemann/ kilde: *Ola Mosafinn*

-utøver, dvs. navnet på den nedtegneren har oppgitt som kilde for transkripsjonen.

Nedtegner: *B* (Arne Bjørndal)

-hvem som har skrevet ned slåtten.

Type: *1* (2/8 –gangar)

-de fire slåttetyperne g2, g3, tredelt springar og udelt springar er nummerert; den to- underdelte gangaren er 1.

Lokal benevning: *rull*

-ved å ta med denne kategorien, vil en ha mulighet til å få belyst i hvilken grad lokal benevning kan referere til mulige forskjeller, eller, som en kontroll av kategoriene ovenfor.

Felestille: *1*

-felestillene er nummerert 1 – 11, ADAE er 1, GDAE er 2 osv.

Formtype: *1*

-jfr. 4.3

Motivtype: *2*

-jfr. 4.2.5

Flertydighet: (ikke registrert i dette tilfellet)

-dersom motivet inngår i en struktur som kan defineres på ulike måter jfr. diskusjonene tidligere i kapitlet, registreres dette med alternativene *kjede*, *nivåskifte* (med alternativene *1 – 2*, *2 – 3*, *3 – 2*, *2 – 1* og *annet*) og *RKS*.

Transponert: (ikke registrert i dette tilfellet)

-her har jeg markert om motivet eller deler av det er transponert i forhold til utgangspunktet; 1) Oktavtransponering (T8), 2) Kvinnttransponering (T5), og 3) *annen*, hvis transponeringen ikke fanges opp av noen av de to andre alternativene. I noen

tilfeller vil motiv bli transponert ned en kvint og senere en kvint til. (Dette forekommer eksempelvis i Setesdalsgangarer på låg bass. Disse vil alle bli registrert som kvinntransponering.) Transponering tilbake til opprinnelig leie blir ikke registrert.

Tungtakt: 1.5

- dersom det er en opptakt av en 4-dels varighet, skrives tallet 2, en 8-dels opptakt gir tallet 1.5 osv. 1 betyr at motivet starter på tungtakt / éner.

Målet har vært å opparbeide en database som er mest mulig åpen og fleksibel, slik at jeg i ettertid har kunnet be om de frekvenstillinger og filtreringsfunksjoner jeg måtte ønske. Dette har vært viktig, siden det underveis i arbeidet har dukket opp nye problemstillinger og spesielle ting jeg har ønsket å undersøke. I dette ligger det også at det verken har vært hensiktsmessig eller mulig i forhold til tidsbruken å forfølge alle mulighetene som ligger i kombinasjonene av de variablene jeg opererer med.

4.5.4 Om det statistiske

Med tanke på å styrke bearbeidelsen av datamengden, og særlig for å kunne kvalitetssikre deler av resultatene gjennom bl.a. å kunne foreta statistiske tester, har databasen(e) blitt overført til statistikkprogrammet SPSS³⁵⁷, versjon 14.0. Databasenes opprinnelige beskaffenhet har gjort dette mulig, selv om langt fra alle de opprinnelige søkemulighetene som er utviklet har blitt med over i SPSS. Dette innebærer at en god del av diagrammene som blir presentert i de tre kommende kapitlene er laget manuelt i Excel basert på tall som er hentet ut i med det opprinnelige programmet, og videre at på langt nær alt materiale har vært tilgjengelig for de testfunksjonene SPSS har.

Variantproblematikken gjør det umulig å anslå hvor stort mitt materiale er i forhold til "alle slåtter". Videre er samlingene jeg har hentet materialet fra også resultater av utvalg gjort i en innsamlingsprosess. For å kunne ha et grunnlag for en kvantitativ tilnærming, må de utvalg jeg gjør i de enkelte delene av undersøkelsen derfor være av en viss størrelse. Eksempelvis er ikke de fire slåttene på ADAE fra Oppdal tilstrekkelig for statistisk å vurdere særtrekk ved slåttemusikken på der i bygda. I de tilfellene der jeg teller slåtter blir delutvalgene fort små når jeg bryter ned på flere variabler. Dermed blir det lite jeg kan uttale meg med statistisk sikkerhet om, for eksempel når det gjelder formtyper fordelt på

³⁵⁷ SPSS står for Statistical Package for the Social Science, og programmet har en historie helt tilbake til 60-tallet. Se eksempelvis Griffith 2007

hovedområder (se avsnitt 5.1) I andre sammenhenger har jeg store mengder data, eksempelvis når jeg teller fingerplasseringer i de to feleområdene. Tallene blir da mer troverdige og mindre variasjoner i frekvens kan tillegges større vekt.

Som tidligere understreket er siktmålet mitt å antyde mulige tendenser og sammenhenger, og ambisjonene har ikke vært å framstille tallene som bevismateriale. I en del tilfeller har jeg likevel gjort forsøk på å bruke statistiske metoder for å teste signifikans. Dette har blitt gjort der jeg har vært usikker på om spesielle utslag i fordelingen som kommer fram når jeg sammenligner ulike utvalg er innenfor rammen av tilfeldig variasjon, eller om det handler om faktiske forskjeller. Her er det først og fremst den såkalte ”kjikvadrattesten” som er benyttet.³⁵⁸ Testen ligger som en automatisk funksjon i SPSS. Det er likevel slik at på langt nær alle mine tall har latt seg teste på noen enkel måte. Kjikvadrattesten forutsetter eksempelvis at kategoriene som telles må ha et visst minimum av observasjoner for å ha gyldighet, noe som i mange tilfeller ikke har vært oppfylt. I presentasjonen av resultatene har jeg derfor valgt å ikke påberope statistisk signifikans (det blir aktualisert og kommentert i noen få tilfeller).

I de tre kommende resultatkapitlene er detaljene tallrike, og det er mange tråder å nøste på. Jeg har i hovedsak valgt å presentere tallmaterialet i form av figurer, der søylediagram er mest benyttet. Jeg har med noen tabeller, men med mange vinklinger og sammenstillinger blir et tallmateriale fort tungt og vanskelig å lese. Tall i tabellform kan likevel i mange tilfeller gi mer korrekt informasjon enn diagram, eksempelvis fordi man samtidig kan oppgi både antall enheter og prosentandelen, og dessuten vil dette materialet være mer tilgjengelig for etterprøving. For at det skal være mulig å orientere seg i tallene i tillegg til å studere sammenhengene jeg ønsker å få fram i diagrams form, er tallene å finne i et appendiks til hvert kapittel. I de tilfellene jeg har funnet det nødvendig, vil det ved figuren i teksten være en referanse til en tabell i det appendiks som hører til hvert kapittel. Tabellene i appendiks er nummerert på denne måten: For de som hører til kapittel 5: A5-1, A5-2 osv. for kapittel 6: A6-1, A6-2 osv.

³⁵⁸ Se for eksempel Krokan 1995: 197f

Kapittel 5

~Trekk ved formoppbyggingen~

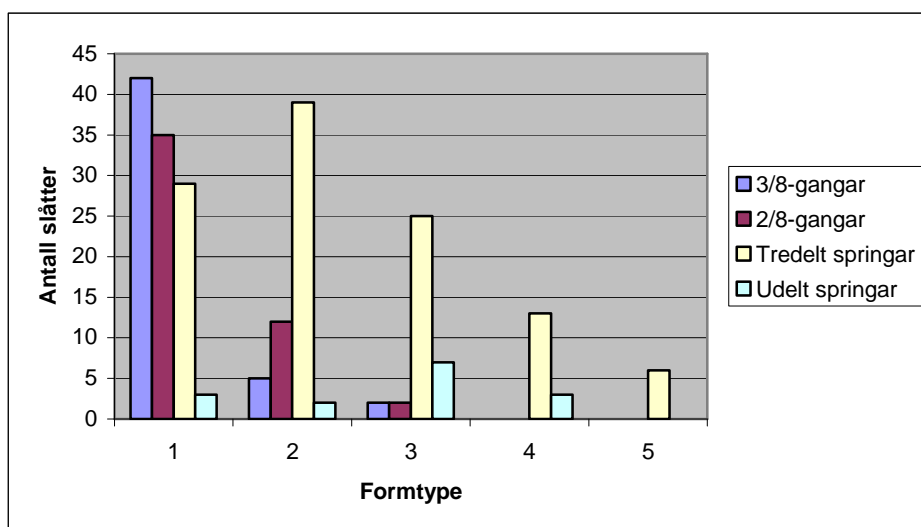
5.1 Formtypene

I det følgende kapitlet skal jeg ta for meg trekk ved formoppbyggingen i det gjennomgåtte slåttematerialet. Her er det fire variabler som står i fokus, nemlig formtyper og motivtyper, de ulike formene for flertydighet som jeg har diskutert i metodekapitlet, samt transponering av motiv. Først skal vi se på hvordan slåttene fordeler seg på skalaen over formtyper, satt opp mot litt ulike variabler. Som vi husker, er ikke de fem typene å betrakte som prinsipielle, klart atskilte kategorier. Det handler her om en gradering på en flytende, kontinuerlig skala, der ytterpunktene representerer en polarisering. Antall slåtter i de fem formtypene er oppsummert i tabell 5.1, der de også er fordelt etter slåttetype.

Tabell 5.1 Antall slåtter fordelt etter slåttetype og formtype i hele materialet

Slåttetype	Formtype					Totalt
	Formtype 1	Formtype 2	Formtype 3	Formtype 4	Formtype 5	
3/8-gangar	42 (84 %)	5 (10 %)	2 (4 %)	1 (2 %)	0 (0 %)	50 (100 %)
2/8-gangar	40 (48 %)	17 (20 %)	11 (13 %)	7 (8 %)	9 (10 %)	84 (100 %)
3-delt springar/ pols	29 (9 %)	39 (12 %)	36 (11 %)	49 (15 %)	174 (53 %)	327 (100 %)
Udelt springar	5 (13 %)	2 (5 %)	11 (28 %)	6 (15 %)	15 (39 %)	39 (100 %)
Totalt	116 (23 %)	63 (13 %)	60 (12 %)	63 (13 %)	198 (40 %)	500 (100 %)

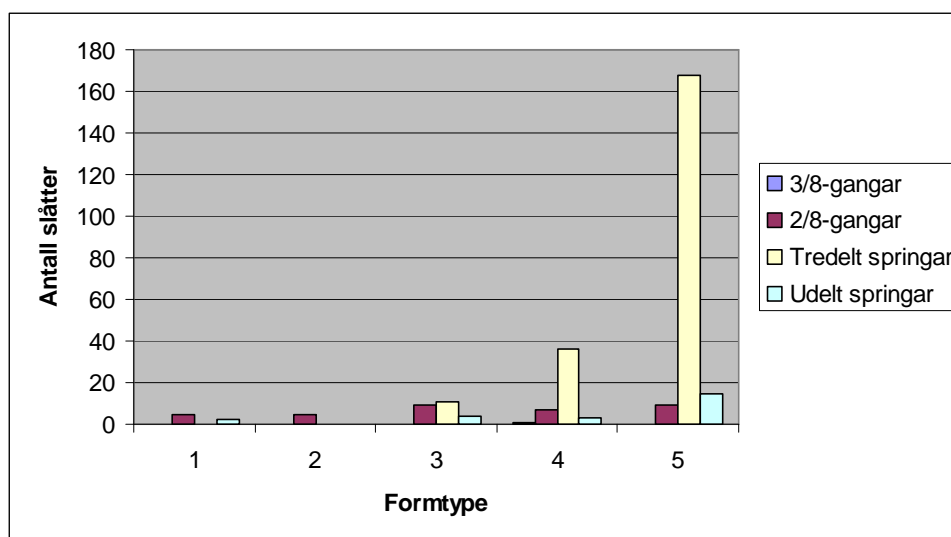
Den konsekvente småmotivoppbyggingen, med den gradvise progresjonen bygget på repetisjon og variasjon av korte motiv uten regelmessig kadensering, befinner seg til venstre i tabellen (formtype 1), mens den regelmessige toveksformen (formtype 5), med 3-motiv og konsekvent halv- og helslutt, befinner seg til høyre. For enkelhets skyld kan vi si at type 1 er småmotivoppbygging og type 5 toveksform, type 2 er ”mer eller mindre” småmotivoppbygging og type 4 ”mer eller mindre” toveksform. Type 3 er midt i mellom (eller begge deler). Det er tydelig hvordan småmotivoppbyggingen dominerer de to gangartypene. Mest markant er dette i 3/8-gangar, der 42 av 50 (84 %) av registreringene er type 1. For 2/8-gangarens vedkommende er fordelingen noe jevnere, men tyngdepunktet mot småmotivoppbygging er også her markant, med 57 av 84 slåtter (68 %) under formtype 1 eller 2. I den tredelte springaren, som er den klart største gruppa på 327 slåtter (65 % av hele materialet), er bildet veldig annerledes. Her dominerer toveksformen; 223 slåtter (68 %) er kategorisert som type 4 eller 5. Når det gjelder udelt springar er ikke tendensen like tydelig som for den tredelte, men også her ligger hovedvekten mot høyre i tabellen, dvs. toveksformen. Samlet sett for springar er fordelingen på formtypene noe jevnere enn for gangar, men tyngdepunktet ligger klart mot regelmessig toveksform. Ser en hele materialet under ett, er det altså ingen tvil om at gangar og springar i store trekk har hovedtyngden av materialet i hvert sitt formprinsipp. Både i hovedoppgaven min og tidligere i denne avhandlingen har jeg vært inne på hvordan de to feletypene - hardingfele og vanlig fele - i litteraturen har blitt tillagt betydning i forhold til formoppbyggingen.



Figur 5.1: Antall slåtter fordelt etter slåttetype og formtype i hardingfeleområdet

Figur 5.1 og 5.2 viser hvordan fordelingen blir dersom en deler opp i det som normalt i dag kalles hardingfeleområdet og området for vanlig fele. Figur 5.1 viser at for hardingfeleområdet sin del har gangar en svært markant forskyvning mot småmotivformen, med null registreringer verken på formtype 4 eller 5 for noen av de to typene. Springarmaterialet her er også preget av småmotivoppbygging, men tendensen er mindre kraftig enn for gangar.

Figur 5.2 gir en tilsvarende oversikt over området for vanlig fele. Springar har en massiv overvekt av toveksform. 222 (93 %) av de 239 registrerte slåttene har enten formtype 4 eller 5, de aller fleste (180 / 75 %) har havnet i type 5. 3/8-gangaren er bare representert med én slått, og den er som vi husker fra kapittel 3, registrert under Nordfjord. 2/8-gangar (som her benevnes halling) er temmelig jevnt fordelt på de ulike formtypene. Dog er dette materialet noe tynt i denne sammenhengen, siden det består av bare 36 slåtter. Selv om tendensen mot toveksform er langt sterkere i dette materialet enn hva tilfellet var for hardingfeleområdet, er det likevel en markant forskjell på springar og gangar også her.



Figur 5.2: Antall slåtter fordelt etter slåttype og formtype for området for vanlig fele

Det er klare forskjeller i formoppbyggingen, og to faktorer ser ut til å være styrende: At geografi betyr noe er innlysende, men tallene indikerer også tydelig at dette handler om sjanger, altså springar vs. gangar.

Med tanke på dialektale trekk er det her interessant å gå ned på et mer lokalt nivå, selv om utvalgene da isolert sett blir for små til at tendensene kan la seg forsvare statistisk.³⁵⁹ Etter å ha gjort en gjennomgang, vil jeg likevel trekke fram noen forhold: For Agder / Setesdal sin del virker småmotivoppbyggingen å være svært dominerende i gangarmaterialet, mens fordelingen på formtyper er mer jevn når det gjelder springar. 24 gangarslåtter er definert som formtype 1 mot bare to springar, mens 7 av de 12 springarslåttene er plassert i formtypene 3, 4 og 5 mot bare én gangar (i type 3). Springar- og gangarmaterialet ser dermed ut til å skille lag her, enda mer enn tendensen i figur 5.1. Dette skiller i så fall Setesdal / Agder noe fra Telemark, Hordaland og Valdres, som har en fordeling som samsvarer mer med diagrammet i 5.1.

I Nordfjord ser den udelte springaren ut til å skille seg ut i fra den tredelte, selv om materialet også her er i minste laget til å trekke noen bastante konklusjoner. Et gjennomsyn av det samlede materialet av ”gamalt” i feleverket³⁶⁰ styrker likevel klart inntrykket av at denne gruppen i nokså stor grad avviker fra vanlig toveksform, samtidig som slåttene heller ikke i utpreget grad har den klare småmotivoppbyggingen som preger særlig gangarmaterialet lengre sørover. Den tredelte springaren er temmelig entydig preget av toveksform: 18 av 22 slåtter er plassert i formtype 5 (formtypene 3 og 4 har to slåtter hver). Sørover på Vestlandet kommer ikke denne forskjellen til syne mellom de to springartypene. I Gudbrandsdalen er alle formtypene representert i gangaren (hallingen), dog med et tyngdepunkt mot toveksformen. Springaren eller springleiken er såpass klart dominert av toveksform at de to sjangrene likevel tydelig skiller lag.

Når det gjelder felestille, er det også her begrenset hva man kan trekke ut når materialet blir såpass lite for mange av felestillene (jfr. oversikten i kapittel 3). Likevel er det noe vi kan merke oss. For det første går det geografiske mønsteret vi har sett ovenfor igjen: Med ett unntak har samtlige stiller på vanlig fele et klart tyngdepunkt mot toveksformen. Unntaket er ADF#E, der to av de tre slåttene er kategorisert under formtype 1. Dessuten er det en tendens til at de 13 slåttene på AEAC# på vanlig fele, fordeler seg noe jevnere ut over skalaen enn på de andre stillene. Konkret er én slått kategorisert som formtype 2, fire som type 3, tre som type 4 og fem som type 5. Dette stillet blir gjerne tillagt høy alder gjennom sammenheng med andre trekk som nettopp formoppbygging³⁶¹. Ellers ser det ut til at slåttene

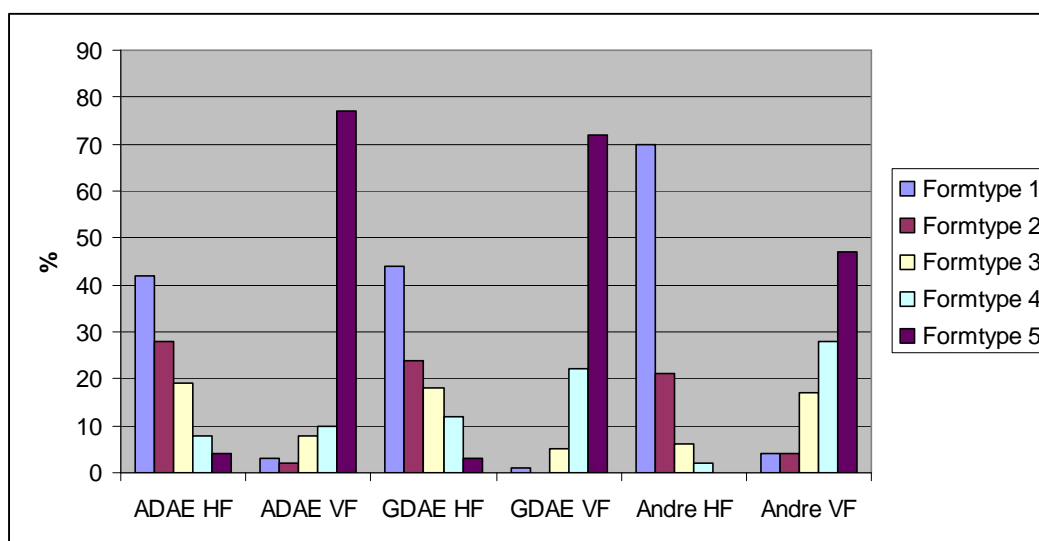
³⁵⁹ En fullstendig oversikt over slåttene fordelt på område, slåttetype og formtype finnes i appendiks til dette kapitlet, tabell A5-1.

³⁶⁰ Sevåg og Sæta 1995: 95-121

³⁶¹ Jfr. Anmarkrud, avsnitt 2.5.2

på de felestillene som bare er kjent i det som i dag normalt defineres som hardingfeleområdet (GDAH og GCAE), stort sett brukes på slåtter med småmotivoppbygging, mens det stillet som kun er kjent i området for vanlig fele (DDAE) i all hovedsak er knyttet til toveksform.

Figur 5.3 viser den prosentvise andelen av formtyper på felestillene, der de to vanligste felestillene ADAE og GDAE er plottet for seg, mens jeg samler de ni ”uvanlige” felestillene i én kategori (”andre”). Samtidig splitter jeg opp i de to feleområdene.



Figur 5.3: Fordeling av slåttene på ADAE, GDAE og de andre stillene på formtype og feleområde (HF = hardingfele, VF = vanlig fele). (A5-2)

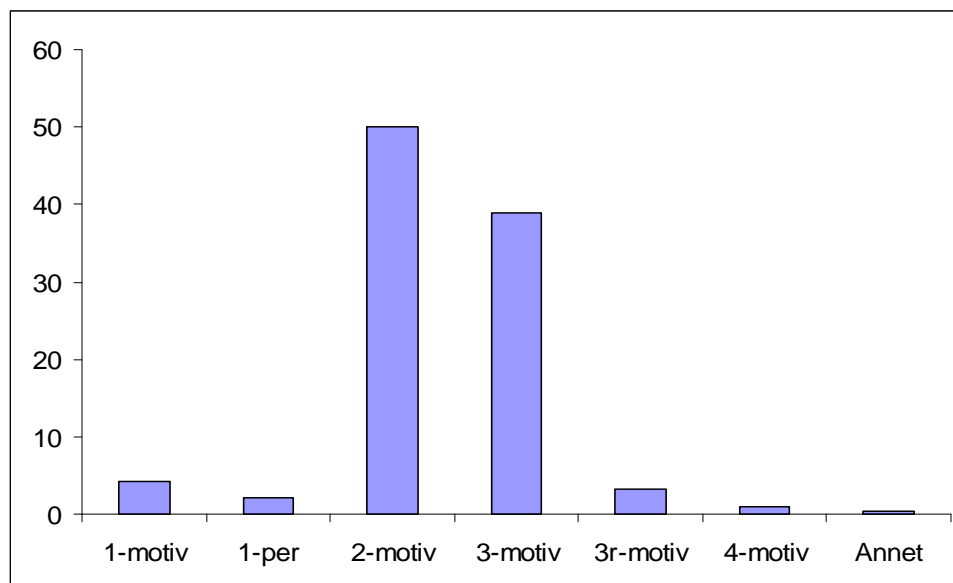
For de to vanligste stillene sin del, har slåttene på vanlig fele et markant tyngdepunkt på formtype 5. Ca. 3/4 av alle slåttene på vanlig fele på ADAE (77 %) og GDAE (72 %) er altså kategorisert som regelmessig toveksform. Hvis vi også regner formtype 4 til toveksformen, kommer tallet for ADAE opp i 87 % og på GDAE helt opp i 93 %. Slåttene på hardingfele har tyngdepunktet i andre enden av skalaen, men fordeler seg likevel noe jevnere. På ytterpunktet, formtype 1, har ADAE 42 % og GDAE 44 %, på formtype 2 er tallene henholdsvis 28 og 24 %. For de andre stillene samlet sett, er situasjonen noe annerledes. Her ser vi at hardingfeleslåttene har en enda sterkere orientering mot småmotivoppbygging enn hva tilfellet var for de to vanligste stillene, med 70 % på formtype 1. Tilsvarende er fordelingen av slåttene på vanlig fele jevnere; her er bare 47 % kategorisert som formtype 5, regelmessig toveksform. Tyngdepunktet ligger lenger til venstre på skalaen. Det er m.a.o. en tendens til at

slåtter på ”uvanlige stiller”, altså det materialet som ikke går på ADAE og GDAE, har en sterkere orientering mot småmotivoppbygging.

5.2 Motivtyper

5.2.1 Frekvens, lengde, ambitus og profil

I metodekapitlet har jeg definert 7 ulike motivtyper. Fordelingen av det samlede materialet på 5698 motiv er vist i figur 5.4. Innpå 90 % av alle motiv er enten 2- eller 3-motiv, og slår en sammen de nært beslektede 3- og 3r-motivene, blir tallet 93.5 %. Vi kan dermed trygt slå fast at slåttemusikken i det store og det hele er bygget opp av to hovedtyper motiv eller setninger, og det er ingen tvil om at dette tangerer det som Groven referer til som to- og firetaktsmotiv, jfr. Groven i 2.2.1.



Figur 5.4: Fordeling av motivtyper i prosent

Når jeg teller opp hvordan motivtypene fordeler seg på de ulike slåttetyper, viser det seg at gangartypene ikke er like, i og med at 2-motivet i enda sterkere grad dominerer 3/8-gangaren, med en andel på 87 %. Her har 1-motivene en andel på 6 %. 2/8-gangaren på sin side har 66 % 2-motiver, og ser ellers ut til å være den slåttetyper som har størst variasjon når det gjelder motivtyper. Både 1-motiv (9 %) 1-motivperioder (6 %), 3- motiv (13 %), og 3r-motivene (6 %) må sies å ha en viss utbredelse i tillegg til 2-motivene. I springar derimot, er

3-motivet like dominerende som 2-motivet var det i gangar, og bildet er temmelig likt for de to springartypene. Disse slåttetyperne har henholdsvis 59 % (udelt springar) og 55 % (tredelt springar) 3-motiv. 2-motiv utgjør også en stor andel (36 % i både tredelt og udelte springar).

Når det gjelder motivlengden, ligger gjennomsnittet for 2-motiv som forventet nært 6 og 4 taktslag i henholdsvis springar og gangar (6.4 og 4.3 slag), og tilsvarende på ca. 12 og 8 (12.4 og 8.5) for 3-motiv. Etter å ha tatt for meg ulike lokale utvalg, finner jeg ingen signifikante geografiske forskjeller når det gjelder motivlengder. Jeg nevner ett klart unntak: Gjennomsnittslengden på 2-motivene i gamalt-materialet i Nordfjord er som forventet høyere enn i andre områder (7.0 slag), noe som åpenbart skyldes at flere av disse slåttene er av den typen som Sæta har notert i 2/4-takt, og der tematikken orienterer seg mot 4 og 8 slag (jfr. 3.4.7).

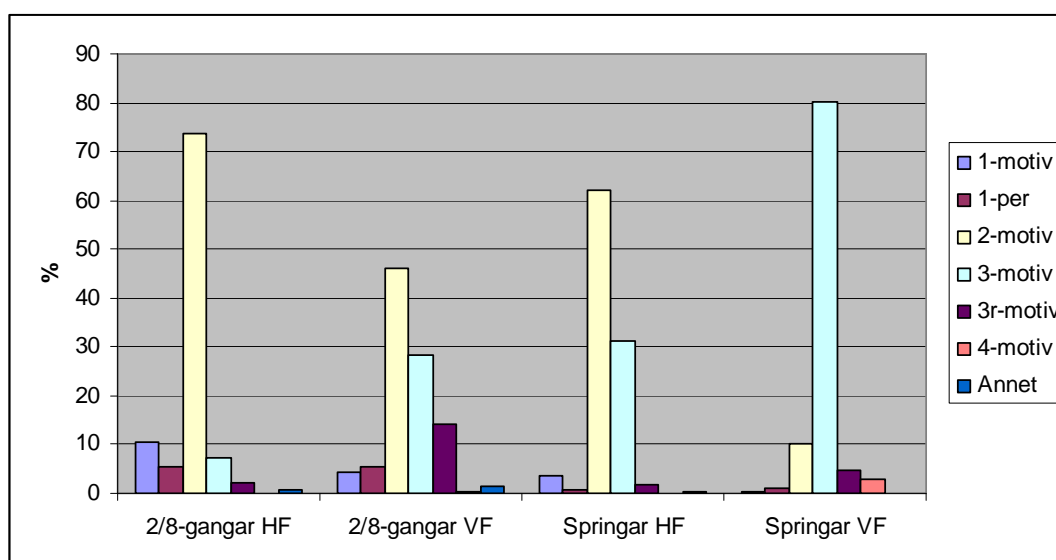
Når jeg undersøker ambitus, altså motivenes tonale omfang, er det heller ikke mulig å peke på signifikante forskjeller verken i forhold til geografi eller slåttetype. M.a.o.: 3-motiv har eksempelvis omtrent samme ambitus i Telemark som i Gudbrandsdalen, og 3-motiv i 2/8-gangar skiller seg ikke ut ifra 3-motiv i tredelt springar. Det vi ikke uventet kan gjøre til en regel, er at jo lengre motivet er, jo større er ambitus. 4-motivene viser seg å ha en gjennomsnittlig ambitus på litt i underkant av oktav + kvint, mens 1-motivene ligger på litt mindre enn en stor sekst i snitt. 2-motivene har et gjennomsnitt på ca. en oktav, mens 3-motivene har oktav + stor ters. 3r-motivene ligger temmelig nøyaktig likt med 2-motivene, noe som også er logisk i forhold til hvordan denne typen er definert.

Med *profil* mener jeg her graden av retning eller bevegelse, altså hvor mye motivene stiger eller synker.³⁶² Det viser seg her seg her å være en god del variasjon geografisk, særlig hva angår 3-motivene. 2-motivene virker å være mer like på dette punktet; i samtlige områder har 2-motiv en relativt klar synkende bevegelse, med et gjennomsnitt på -1.21, der 1 = stor sekund, 0.5 = liten sekund osv. jfr. avsnitt 4.5.1. Variasjonen ligger på mellom -0.3 og -2.1 i hovedområdene. 3-motivene er mer variable, og her er ikke den synkende tendensen entydig. Her varierer det mellom -2.8 i Telemark til +1.71 i Trysil / Engerdal, mens snittet ligger på -0.83. Generelt viser undersøkelsen at den fallende profilen er sterkest i 2-motiv, men forskjellen ser ut til å måtte knyttes til slåttetype og geografi, og ikke til motivtypene spesielt. Jeg kommer tilbake til motivenes bevegelse i neste kapittel om tonalitet.

³⁶² En mer spesifikk måling av profilene i betydningen den skiftende melodibevegelsen fra start til slutt, har jeg, som nevnt innledningsvis (1.1.5), ikke hatt et tilstrekkelig redskap til å kunne realisere.

5.2.2 Motivtyper i de to feleområdene

Under punkt 5.1 så vi hvordan formtypene varierte mellom de to feleområdene, og det er all grunn til å tro at det samme mønsteret vil gå igjen når det gjelder motivtyper. Jeg splitter derfor igjen opp i hardingfele- og vanlig fele-området med tanke på hvordan motivtypene fordeler seg. Siden 3/8-gangaren i all hovedsak bare finnes i hardingfeleområdet, ser jeg i figur 5.5 bort i fra denne typen, og sammenligner 2/8-gangar i de to områdene. Videre slår jeg sammen de to springartypene. Vi merker oss at 4-motiv, altså 8-taktige perioder, ikke er registret i hardingfeleområdet. Med kun én registrering i 2/8-gangar på vanlig fele, viser denne tabellen at 4-motiv, dvs. de 8-taktige periodene, hører hjemme i springar (pols) i området for vanlig fele.³⁶³



Figur 5.5: Fordeling av motivtyper i 2/8-gangar og springar i de to feleområdene (A5-3)

Figuren viser ellers klare forskjeller. Dette henger åpenbart sammen med at 2-motivene hører særlig hjemme i småmotivoppbygging og 3-motivene i toveksformen, i og med at de to motivtypene er byggesteiner i sine respektive formtyper.³⁶⁴

I 2/8-gangaren på hardingfele dominerer 2-motivene sterkt (74 %), og 1-motiv har den nest største utbredelsen, med 11 % (2-motiv dominer likevel ikke så sterkt som tilfellet er for 3/8-gangaren; en optelling av denne typen, viser en andel 2-motiv på hele 87 %).

³⁶³ Etter å ha foretatt en stikkprøve, viser det seg at det 4-motiv særlig har utbredelse nord for Dovre. For Røros, Oppdal, Innherred og Helgeland sin del viser andelen 4-motiv seg å være på 6 %, mens tilsvarende andel for resten av området for vanlig fele bare er på 0.7 %.

³⁶⁴ Men her er det likevel vesentlig å understreke det jeg har diskutert i metodekapitlet, nemlig at motivtypen alene ikke definerer noe formprinsipp: Det er måten motivene er satt sammen på, måten motivene inngår i slåttens progresjon, som avgjør hvilket hovedprinsipp en slått kan knyttes til.

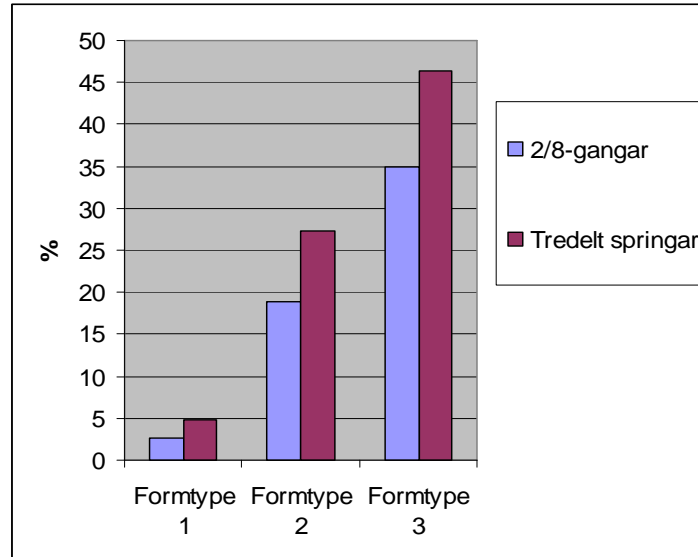
I området for vanlig fele er bildet noe annerledes; her har alle motivtypene med unntak av 4-motivet enn viss utbredelse i gangaren (halling). 2-motivene utgjør fremdeles den største delen med 46 %, men andelen 3-motiv er også stor, med 28 %. Legg merke til den store utbredelsen av 3r-motiv på 14 % i denne gruppen. I hovedoppgaven antyder jeg en mulig forklaring på utbredelse av denne motivtypen: Et møte mellom småmotivoppbygging og toveksform kan resultere i en slags hybrid, der skjemaet fra den regelmessige toveksformen grupperer to og to småmotiv i firetaktige perioder med kadens.³⁶⁵ Denne antagelsen støttes av observasjonen fra 5.2.1, der ambitus i 3r-motivene viser seg å være identiske med 2-motivene. Dersom dette har noe for seg, kan en her se konturene av et tidligere sjikt i disse områdene der småmotivoppbygging var mer utbredt. Hovedargumentet for denne tankegangen, er at motivtypen er utbredt nettopp i områder der springar (springleik, pols) med toveksform dominerer repertoaret. Også når det gjelder springar i figur 5.5 er 2-motivet dominerende i hardingfeleområdet, men 3-motivene har en større plass enn hva tilfellet var for gangar, med 31 %, mot 7 % i gangaren. Figuren viser en vesensforskjell når det gjelder området for vanlig fele; 3-motivene dominerer klart, med 80 %.

Foreløpig kan det konstateres at det som forventet er klart mer bruk av de korte motivtypene i hardingfeleområdet, men det er også mer bruk av det i gangar generelt, og i 3/8-typen spesielt. Lengre motiv, og særlig 3-motiv, er svært dominerende i springarmaterialet fra området for vanlig fele. Det er også en klart større andel av 3-motiv i springar enn i gangar i hardingfeleområdet, selv om 2-motivene dominerer begge typene her. Andelen på 31 % 3-motiv i springar på hardingfele er såpass høyt at det gir meg en mistanke om at denne motivtypen forekommer oftere i springar enn i gangar, selv om slåttene har småmotivoppbygging. Jeg tar derfor for meg denne motivtypen i hardingfeleområdet, og sammenligner 2/8-gangar og tredelt springar. Jeg konsentrerer meg om slåtter med helt eller delvis småmotivoppbygging, og det er da naturlig å se på de tre formtypene der begge slåttetyper er representert, dvs. 1,2 og 3. Søylene i figur 5.6 viser den prosentvise andelen 3-motiv i de to slåttetyper i disse formtypene. I alle tre formtypene utgjør 3-motiv en større andel i springar enn i gangartypen, og antagelsen ser ut til å være bekreftet.³⁶⁶ At 3-motiv kan se ut til å høre mer hjemme i springar enn i gangar også i slåtter med småmotivoppbygging, vil jeg sette i sammenheng med en mulig hypotese om alderslag og impulser, der nytt

³⁶⁵ Omholt 2000: 84f

³⁶⁶ Tallmaterialet bak fordelingen på formtype 3 er ikke tilstrekkelig stort til å bekrefte signifikans, mens kjikvadratter viser at fordelingen på formtype 1 og 2 er statistisk signifikante.

materiale (springar(pols) m/ toveksform) blir tatt opp i et repertoar dominert av småmotivoppbygging. Emnet vil bli tatt opp til grundigere drøfting i kapittel 8.



Figur 5.6: Prosentvis andel 3-motiv i 2/8-gangar og tredelt springar i formtype 1, 2 og 3 i hardingfeleområdet

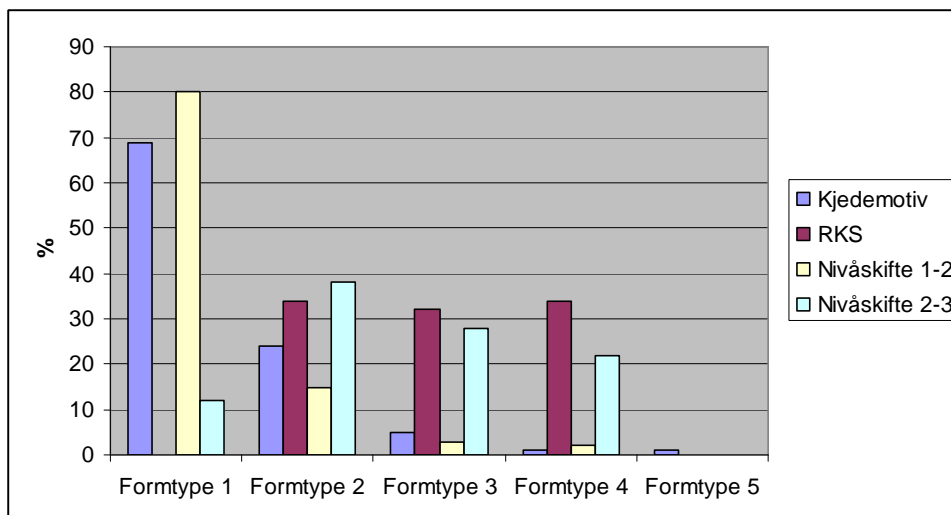
5.3 Flertydighet

5.3.1 De ulike typene flertydighet

I metodekapitlet har jeg drøftet og definert ulike former for flertydighet i formoppbyggingen, tilfeller der progresjonen skaper tvil om hva som er motivet, hvordan en kan avgrense dette eller på hvilket nivå motivet kan defineres i forhold til mindre deler (delmotiv) eller større helheter (vek). Av til sammen 5698 motiv inngår 805 (14 %) i det jeg i analyseprosessen opplevde som flertydige strukturer. I figur 5.7 er de ulike kategoriene av flertydighet fordelt på formtype.

Totalt i hele materialet finnes det jeg kaller ”Repeterte og kadenserte småmotivperioder” (RKS) i 60 av slåttene, dvs. i 12 % av dem. Disse inneholder til sammen 347 motiv og fordeler seg jevnt på formtype 2 (117), 3 (112) og 4 (118). Fordelingen understreker hvordan man kan se på RKS-periodene som blandingsformer mellom de to ytterpunktene på formtype-skalaen. Når det gjelder fordelingen av kjedemotiv på de fem formtypene, ser vi tydelig hvordan tyngdepunktet er plassert til venstre i figur 5.7, mot formtype 1. Til sammen 194 slike motiv (69 %) er registrert under denne formtypen. Det er

altså en nær sammenheng mellom småmotivoppbygging og høy grad av denne type flertydighet, der motivene kjeder inn i hverandre og deler stoff, og der det ofte er vanskelig å sette en entydig grense mellom motiv og vek. Det er samtidig et klart poeng at toveksformen framstår som stabil og entydig.



Figur 5.7: Formene for flertydighet fordelt på formtype³⁶⁷ (A5-4)

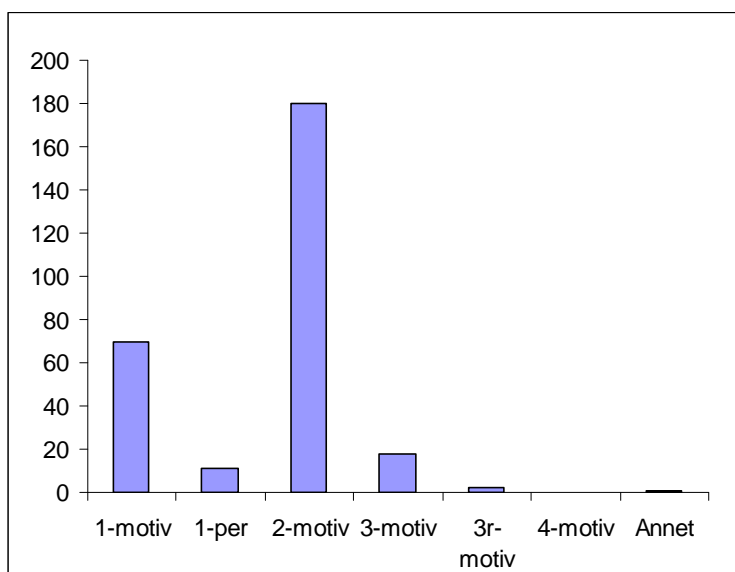
Fenomenet jeg i metodekapitlet har kalt ”nivåskifte”, betyr at et motiv som i en progresjon er etablert som et selvstendig motiv fusjonerer med nytt stoff og det oppstår et nytt motiv på et annet hierarkisk nivå, eller motsatt, en del av et motiv river seg løs og selvstendigjøres, en bit som tidligere i progresjonen ble oppfattet som et delmotiv. Siden dette kan være med på å skape tvil om hvor et motiv eller vek starter eller slutter, er også flere av motivene som inngår i slike nivåskifter samtidig definert som kjedemotiv.

Fordelingen av de ulike formene for nivåskifte gir oss også en idé om at dette er knyttet til samme materiale som kjedemotivene, og særlig ser vi av figur 5.7 at nivåskifte 1-2 / 2-1 hører sammen med formtype 1. Samlet sett er 299 motiv involvert i nivåskifte, og fordeler vi samtlige av disse etter formtype, viser det seg at 108 (36 %) er registrert på type 1, 90 (30 %) på type 2, 55 (18 %) på type 3, 44 (15 %) på type 4, mens kun 2 (1 %) havner under formtype 5.

Kjedepriippet er også klart knyttet til visse motivtyper, noe som går fram av figur 5.8. I og med den sterke overvekten av 2-motiv i småmotivoppbygging, er det ikke uventet at

³⁶⁷ Kategoriene nivåskifte 1-2 og 2-1 samt 2-3 og 3-2 er her slått sammen. Kategorien ”annet” er holdt utenfor figuren, siden antallet er så lavt. En mer fullstendig oversikt finnes i appendiks 3.

kjedeprinsippet særlig angår denne motivtypen, men vi legger også merke til at en stor del av motivene (25 %) som inngår i kjeding er 1-motiv.

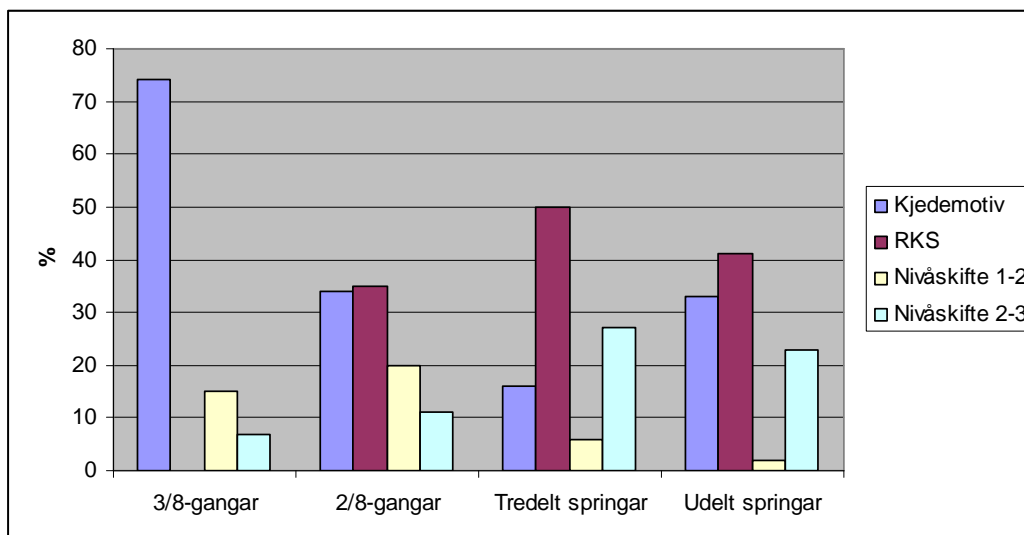


Figur 5.8: Antall kjedemotiv fordelt på motivtype

5.3.2 Flertydighet og slåttetype

En optelling viser at flertydige forløp ser ut til å forekomme omtrent like mye i de fire slåttetyperne. Jeg har registrert det oftest i 2/8-gangar, der 18 % av motivene er definerte som flertydige. Dernest følger 3/8-gangar med 15 %, tredelt springar med 13 %, og udelt springar med 12 %.

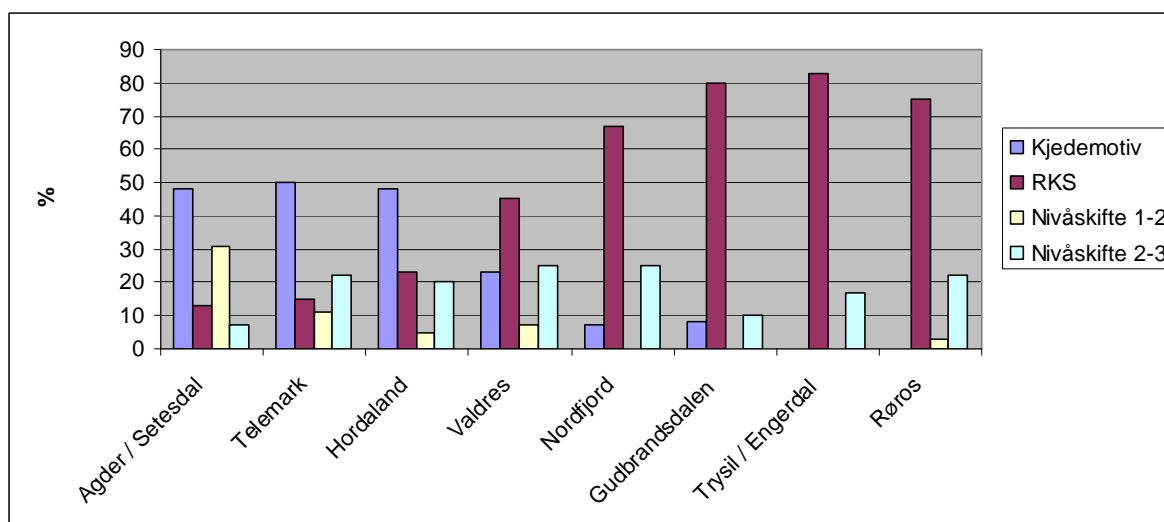
Måten formene for flertydighet fordeler seg på de ulike slåttetyperne går fram av figur 5.9. Her er det et tydelig skille mellom 3/8-gangaren og de andre typene: Denne typen er helt dominert av kjedemotiv (74 %). Vi kan også legge merke til at tredelt springar ser ut til å ha minst av denne formen for flertydighet (16 %). At udelt springar ser ut til å ha mer kjedemotiv enn tredelt springar, kunne være et poeng å ta med seg, men tallgrunnlaget for denne springartypen er i minste laget her, med bare 46 registrerte motiv som inngår i flertydighet. RKS er helt fraværende i 3/8-gangar, men er en vesentlig del av flertydigheten i de andre typene. De andre tre slåttetyperne er relativt like, men det handler i større grad om nivåskifte på 1- og 2-nivå i 2/8-gangaren og på 2- og 3-nivå for springar sin del. Dette er som forventet, i og med at andelen korte motiv er langt større i 2/8-gangar enn i springar.



Figur 5.9: Flertydighet fordelt på slåttetype (A5-5)

5.3.3 Flertydighet i hovedområdene

Fra tidligere i kapitlet vet vi allerede at visse slåttetyper, formtyper og motivtyper er dominerende i visse områder, og spørsmålet er om også flertydigheten følger dette mønsteret. Figur 5.10 viser hvordan de ulike typene flertydighet fordeler seg prosentvis i de åtte hovedområdene.

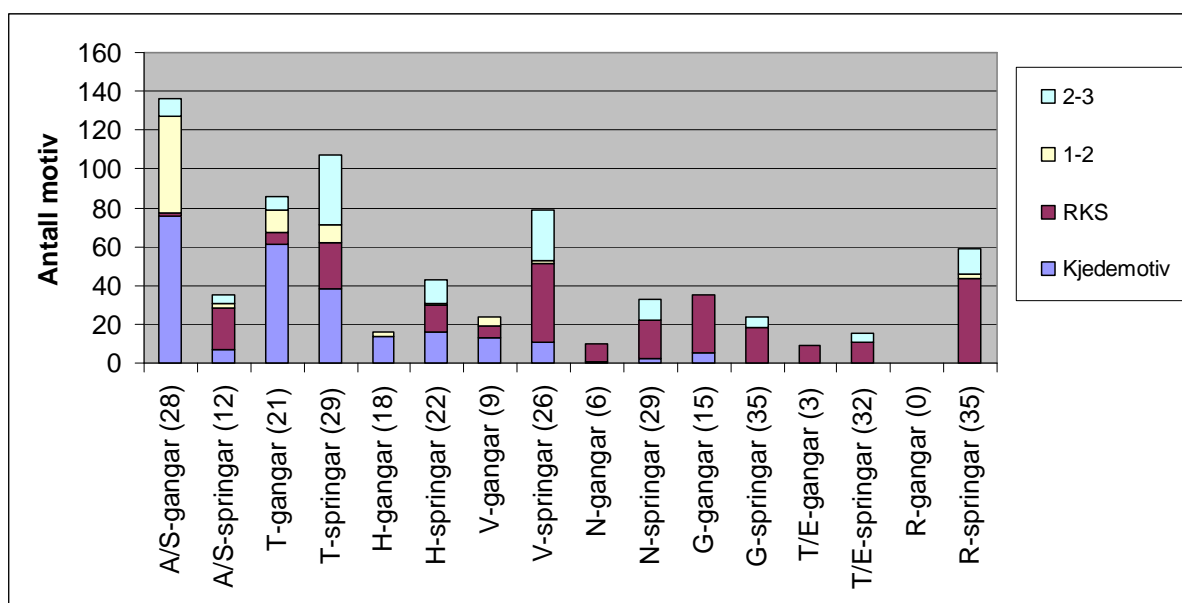


Figur 5.10: Fordeling av typer flertydighet på hovedområdene (A5-6)

En kan merke seg hvordan kjedemotiv dominerer i visse områder, mens RKS-strukturer dominerer i andre. Det er all grunn til å se dette i sammenheng med den geografiske fordelingen av slåttetyperne; områdene med en stor andel av 3/8-gangar har stort innslag av

kjedemotiv, mens områdene som er dominert av springar har mye RKS. Omkring halvparten av all flertydighet i Agder / Setesdal, Telemark og Hordaland handler om kjedemotiv (48, 50 og 48 %). I Valdres er denne andelen redusert til 23 %. Tilsvarende handler flertydighet i Nordfjord, Gudbrandsdalen, Trysil / Engerdal og Røros-distriktet om RKS i henholdsvis 67, 80, 83 og 75 % av tilfellene. Agder / Setesdal skiller seg ut ved at nivåskifte handler mest om skifte mellom 1- og 2-nivå, mens det i de andre områdene handler mest om skifte mellom 2- og 3-nivå.

Vi så i figur 5.9 hvordan flertydigheten fordeler seg ulikt på de fire slåttetyperne. En tilsvarende fordeling for de forskjellige områdene er vist i figur 5.11. Både for ikke å få et for lite antall under hver kategori, og for å kunne håndtere hele materialet i en og samme oversikt, velger jeg å slå sammen til to hovedtyper: springar og gangar. For å få et inntrykk av den relative andelen flertydighet for hver kategori på X-aksen (henholdsvis gangar og springar for hvert av de 8 hovedområdene), er antallet slåtter angitt.



Figur 5.11: De forskjellige formene for flertydighet fordelt på gangar og springar i hovedområdene. Antall slåtter i parentes (A5-7)

Det første en kan legge merke til her, er hvor lite kjedemotiv det er i springaren i Agder / Setesdal sammenliknet med gangar. Dette kunne forklares med at kjedemotivet først og fremst er knyttet til slåttetyper gangar, og særlig 3/8-typen. Men i Telemark er andelen kjedemotiv temmelig stor i springarslåttene, og 3-motiv er i større grad involvert i flertydige forløp enn i Agder / Setesdal. Dessuten finner vi relativt sett mange flere innslag

med RKS i Agder / Setesdal (55 % mot 22 % for Telemark sin del). Springarmaterialet i Agder og Telemark ser altså ut til å skille seg fra hverandre på det som gjelder flertydighet, og på samme måte skiller springar seg fra gangar i Agder / Setesdal, noe jeg også antydte i sammenheng med formtyper i avsnitt 5.1. Slik det går fram av gjennomgangen av materialet i kapittel 3, er springarrepertoaret i Agder / Setesdal i all hovedsak hentet fra spelemenn i Tovdal og distriktene sør for Setesdal, mens brorparten av gangarslåttene er etter Setesdalsspelemenn. De to typene representerer altså to litt ulike regioner innenfor dette området, mens typene i Telemark har levd side om side i lang tid, selv om det finnes opplysninger om at de eldste kildene en har kunnskap om, for eksempel Jon Kjos, først og fremst hadde halling og gangar på repertoaret.

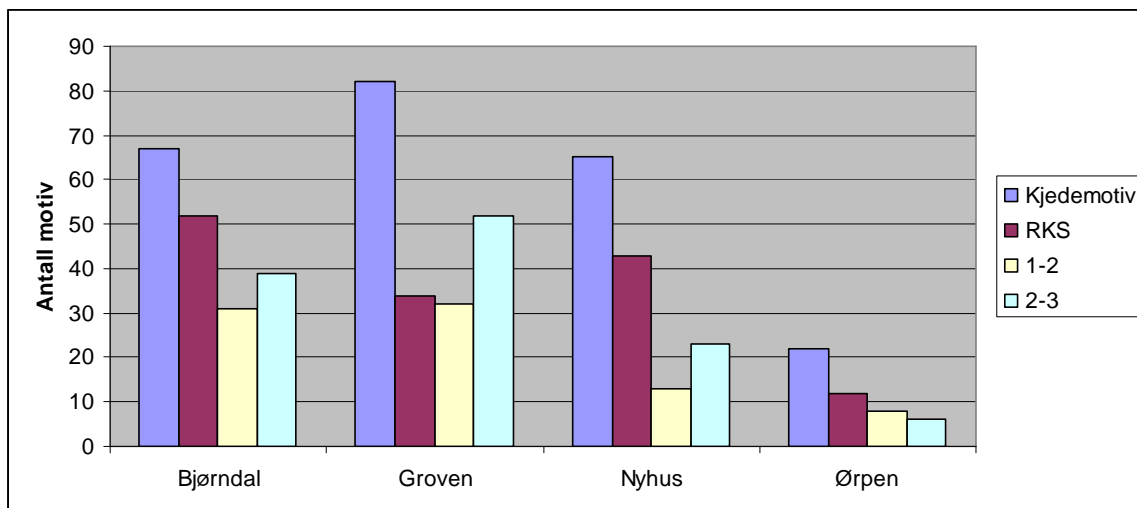
For Hordaland sin del, er andelen flertydige motiv mindre enn i de andre hardingfeleområdene. Kjedemotiv dominerer gangar, mens RKS har et betydelig innslag i springar (14 av 32 motiv). Det går ikke fram av figuren, men her er det et poeng å nevne at 7 av de 8 registrerte kjedemotivene forekommer i den udelte springartypen. I Valdres har RKS-typen en sterk posisjon i springar. Det er vesentlig mindre kjedemotiv her enn i for eksempel Telemark, men en del 3-motiv er involvert i flertydige forløp. I Nordfjord handler flertydigheten først og fremst om RKS. Den udelte springaren (gamalt) har så vidt innslag av kjedemotiv, ellers er det også her RKS det går på. I dette området inngår ingen 1- og bare noen få 2-motiv i flertydige forløp. De 15 gangar- (halling-) slåttene i Gudbrandsdalen har flere flertydige motiv enn springar (springleik). Det er innslag av kjedemotiv i hallingen, samt en god del RKS-forløp. I springarmaterialet (springleik) finner vi 75 % RKS og resten, 25 %, er nivåskifter mellom 2- og 3-motiv. Trysil / Engerdal har samme tendens, men her er det bare tre hallinger av 2/8-typen å forholde seg til. Her inngår mer enn en tredjedel av motivene (39 %) i RKS-forløp, mens kjedemotiv er helt fraværende. I springarmaterialet er innslagene av flertydighet langt mindre, og RKS dominerer også her. I de 35 polsene på Røros er andelen av flertydighet større enn for de andre hovedområdene fra området for vanlig fele. Igjen handler det i særlig grad om RKS, med 75 %).

5.3.4 Ulik oppfatning blant oppskrivere?

Det er en viss mulighet for at oppskriveren kan ha hatt innvirkning på resultatene ovenfor. Dersom det gir klare utslag ved å kategorisere flertydigheten etter oppskriver, vil en mulig forklaring være at slåttene og progresjonen har blitt oppfattet forskjellig. Man kan tenke seg at en oppskriver ønsker å fremstille en slått eller en tradisjon som utbygd og formmessig

komplisert, og at det derfor blir lagt vekt på å få med flertydigheten i en transkripsjon. På samme måte kan en oppskriver ha ønsket å fremstille klare, oversiktlige former, og vil da kunne ha utelatt progresjoner som tilslører dette.

Søylediagrammet i figur 5.12 kan fortelle noe om dette. Her har jeg tatt for meg fire oppskrivere som delvis har overlappet hverandre geografisk. Jeg tar utgangspunkt i deres materiale i fra Setesdal, Telemark, Hordaland, Buskerud og Valdres, og fordelingen ser egentlig ikke veldig forskjellig ut. Truls Ørpen er den som har minst samlet flertydighet i sitt materiale, med 14 %. Materialet etter Ørpen kjenner jeg forholdsvis godt, bl.a. gjennom arbeidet med hovedoppgaven, og tendensen stemmer for så vidt med en magefølelse jeg har hatt, nemlig at Ørpen foretrekker å framstille slåttene med klare og entydige former. Bjørndal har ellers 18 %, Groven 20 % og Nyhus 22 %. Forskjellene i figur 5.10 er for øvrig såpass små at det neppe peker i retning av at oppskrivners oppfattelse har påvirket resultatene i det jeg har presentert ovenfor i veldig ulik retning.



Figur 5.12: Flertydighet hos de ulike oppskriverne

5.4 Transponering

5.4.1 Om framgangsmåten

Transponering av motiv og vek er et viktig element i oppbyggingen av slåttene, men som vi skal se, er det store forskjeller i utbredelsen av fenomenet både i forhold til måten det er brukt på, og i forhold til slåttetype, formprinsipp, motivtyper og geografi. Min tellemåte (jfr. 4.1.7) har selvfølgelig hatt konsekvenser for de frekvensene som framkommer: Jeg har registrert for transponering når et motiv flyttes i fra et utgangspunkt til et nytt leie, men ikke når en går

tilbake igjen til utgangspunktet. Dette gir seg først og fremst utslag i at den totale prosentandelen av transponering i materialet blir mindre enn dersom jeg også hadde registrert ”tilbakevendingen”. Jeg velger dog å tro at tendensene som kommer fram nedenfor, trolig ville ha blitt de samme. Allikevel er jeg overrasket over at andelen motiv som er transponerte i materialet ikke har blitt større. Bare 373 (6.5 %) av de 5698 motivene er registrert som transponeringer.

Det er ytterligere to forhold jeg vil peke på som kan forklare dette. En god del melodisk progresjon som kan sies å høre hjemme under begrepet transponering kommer ikke til syne i mine tall. Dette har sammenheng med måten materialet er strukturert på, gjennom fokuseringen på motivene som helhetlige størrelser. Jeg har, jfr. metodebeskrivelsen, registrert transponering når hele motivet kommer i nytt leie, eller når en del av det kommer i nytt leie, mens resten beholdes i det gamle. Det er ikke uvanlig at en mindre del av et motiv blir videreført i transponert versjon, mens resten av motivet er nytt melodisk stoff, men dette har altså ikke blitt fanget opp. En annen årsak knytter seg til gjentakelse, omforming og variasjon av motiver, og problematikken med hvor annerledes et motiv må være et annet for ikke å bli definert som det samme.

5.4.2 Transponering og slåttetype

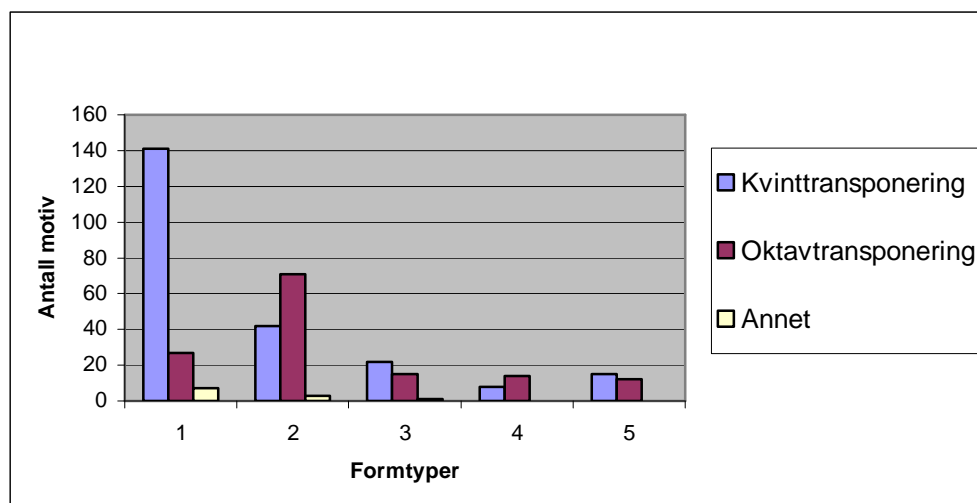
Transponering foregår mest hyppig i gangar i mitt materiale, og mest i 2/8-typen. Her er andelen transponerte motiv på 10 %, mens 3/8-gangar har 7 %. Tredelt springar har 6 %, udelt springar 3 %. Tabell 5.2 viser andelen av de ulike formene for transponering av motiv innenfor de ulike slåttetyper. Tallene forteller først og fremst at kvintransponering er mer vanlig enn oktavtransponering, og særlig i gangar. Spesielt stort utslag får vi i 3/8-gangaren, der det nesten kun handler om kvintransponering (86 %), og denne slåttetyper skiller seg dermed ut fra de andre. I den andre gangartypen er oktavtransponering noe mer vanlig (35 %), og kvintransponeringen ligger her på 63 %. I tredelt springar fordeler kvint- og oktavtransponering seg noenlunde likt, med henholdsvis 51 og 47 prosent. I udelt springar fordeler kvint- og oktavtransponering seg også likt, men her er det alt for lite materiale (bare 12 motiv) til å legge vekt på fordelingen. Annen transponering forekommer bare i svært liten grad, og dette forteller selvfølgelig noe om at kvint og oktav er sentrale størrelser i det tonale landskapet i slåttemusikken.

Tabell 5.2: Typene av transponering fordelt på slåttetype

		Slåttetype						Totalt
		3/8-gangar	2/8-gangar	Gangar totalt	Tredelt springar	Udelt springar	Springar totalt	
Type transponering	Kvint-transponering	49 (86 %)	72 (63 %)	121 (70 %)	96 (51 %)	6 (50 %)	102 (51 %)	223 (60 %)
	Oktav-transponering	8 (14 %)	40 (35 %)	48 (28 %)	87 (47 %)	6 (50 %)	91 (46 %)	139 (37 %)
	Annet	2 (3 %)	3 (3 %)	5 (3 %)	6 (3 %)	0 (0 %)	6 (3 %)	11 (3 %)
Totalt		59 (100 %)	115 (100 %)	174 (100 %)	187 (100 %)	12 (100 %)	199 (100 %)	373 (100 %)

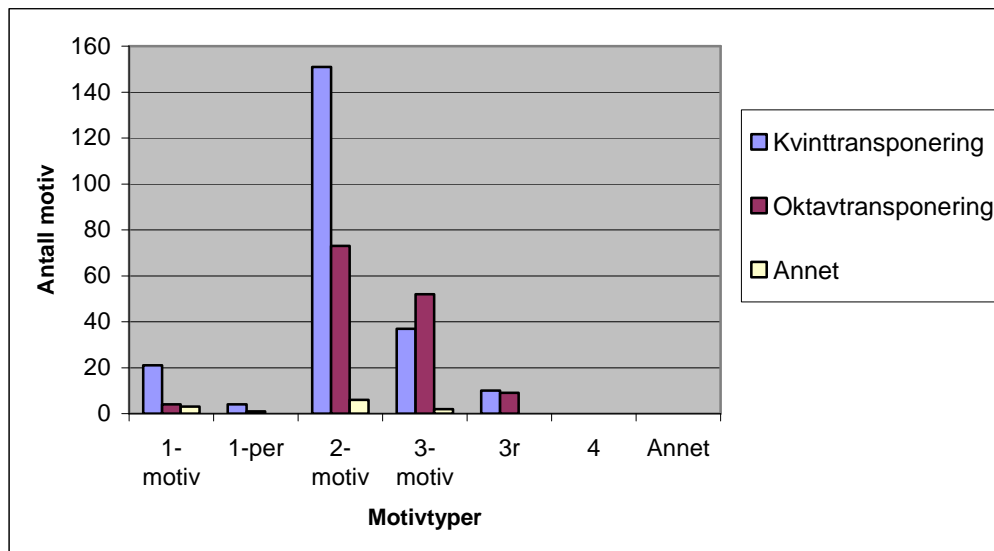
5.4.3 Transponering innen form- og motivtyper

Figur 5.13 viser hvordan de i alt 373 transponerte motivene fordeler seg på formtype. Det er tydelig hvordan transponering i større grad er knyttet til småmotivoppbygging, og at dette særlig gjelder for kvintransponering. Det diagrammet viser er ikke overraskende, i og med at vi allerede vet at kvintransponering er vanligst i gangar, og at gangar i større grad har småmotivoppbygging.



Figur 5.13: Transponering fordelt på formtype (A5-8)

Figur 5.14 viser fordelingen av de transponerte motivene på motivtyper. Ikke uventet ser det ut til å være en sammenheng mellom 2-motiv og kvintransponering. For 3-motivene sin del ser fordelingen mellom de to hovedtypene transponering ut til å være nokså jevn, dog litt i favør av oktavtransponering.



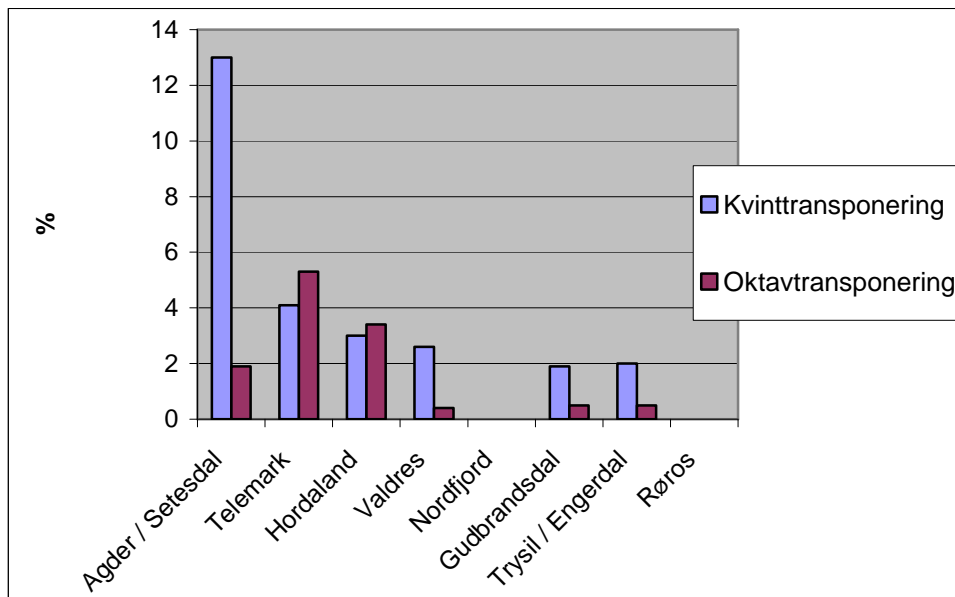
Figur 5.14: Transponering fordelt på motivtype (A5-9)

5.4.4 Geografiske trekk

Transponering av motiv som en del av den melodiske progresjonen er et trekk som i all hovedsak hører hjemme i hardingfeleområdet. Bare 38 (10 %) av de 373 registrerte motivene skriver seg fra området for vanlig fele. Hele 112 å finne i Agder / Setesdal (30 %), 92 (25 %) i Telemark, 63 (17 %) i Buskerud, mens Hordaland har 34, eller 9 %. Valdres og Sogn / Sunnfjord har henholdsvis 18 (5 %) og 16 (4 %) av de transponerte motivene. Fenomenet transponering har med andre ord en klar sammenheng med geografi. Figur 5.15 viser andelen transponerte motiv for hvert av de åtte hovedområdene (kategorien "annet" er sløyfet). De ulike slåttetyperne er her slått sammen.

Det blir her ellers tydelig hvordan min undersøkelse ikke forteller hele historien om transponering. Eksempelvis ser det ut som om spelemenn på Røros ikke bruker transponering. Den som kjenner tradisjonen, vet tvert om at oktavering av slåttene der i samspill ("graint og

groft”) er svært vanlig³⁶⁸. I transkripsjonene av Rørspolsen framkommer ikke dette; muligheten til å spille hele eller deler av melodien oktavert er nok mer å betrakte som den innforståtte kunnskapen utøverne er bærere av. Dette forteller forøvrig at transponering kan handle om flere ting, i alle fall hva angår oktavtransponering. Å flytte motivet i oktavavstand fungerer både som en mulighet til melodisk progresjon og som en mulighet til klangberiking ved samspill. Kvinntansponering er derimot kun knyttet opp til progresjon, altså som et virkemiddel for å gjøre slåttene lenger, for å si det enkelt. Samspill i parallelle kvinter er ikke kjent i norsk folkemusikk.

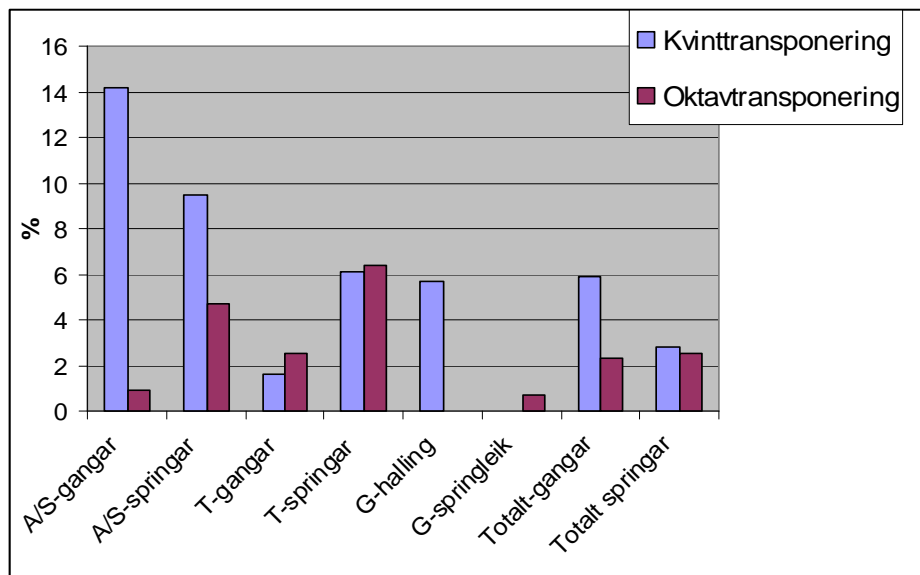


Figur 5.15: Transponering fordelt på hovedområdene (A5-10)

Den klare tendensen til hyppig bruk av kvinntansponering i et område som Agder / Setesdal, kan ikke alene forklares med den sterke overvekten av 2-motiv. I andre områder, som for eksempel Valdres, er 2-motivet nesten like dominerende, mens graden av transponering er langt mindre. Kan dette således tilskrives den sterke gangardominansen i Agder / Setesdal, siden kvinntansponering ser ut til å være vanligere i gangar enn i springar, jfr. tabell 5.2? Figur 5.16 viser transponering i materialet i Agder / Setesdal samt to andre hovedområder, Telemark og Gudbrandsdalen, og totalen. Det er en klar tendens til at kvinntansponering er mer vanlig i Agder / Setesdal enn i andre områder både når det gjelder gangar og springar.

³⁶⁸ Se Nyhus 1973: 52f. Her går det også fram at fenomenet er kjent andre steder, om enn ikke like utbredt som på Røros.

Figur 5.16 viser videre at når det transponeres i halling i Gudbrandsdalen, handler det om kvinntransponering. I springleiken er det bare et lite utslag på oktavtransponering. Når det gjelder Telemark, som sammen med Setesdalsregionen og deler av Buskerud og Hordaland repertoarmessig utgjør et kjerneområde for gangarslåttene, er ikke tendensen i mot kvinntransponering like sterk. Dette kommer særlig til syne i forhold til gangarmaterialet, hvor det er påfallende lite kvinntransponering, spesielt sammenliknet med Agder / Setesdal, men også i forhold til resten av landet. Noe av forklaringen her må utvilsomt tilskrives problematikken rundt dette med hvor likt et motiv må være ”originalen” for å kunne si at det er transponert, noe som igjen henger sammen med den musikalske bearbeidelsen av stoffet. Det er liten tvil om at Telemark hadde hatt en større andel kvinntransponering dersom rammene for hva jeg har definert som transponering hadde vært videre.

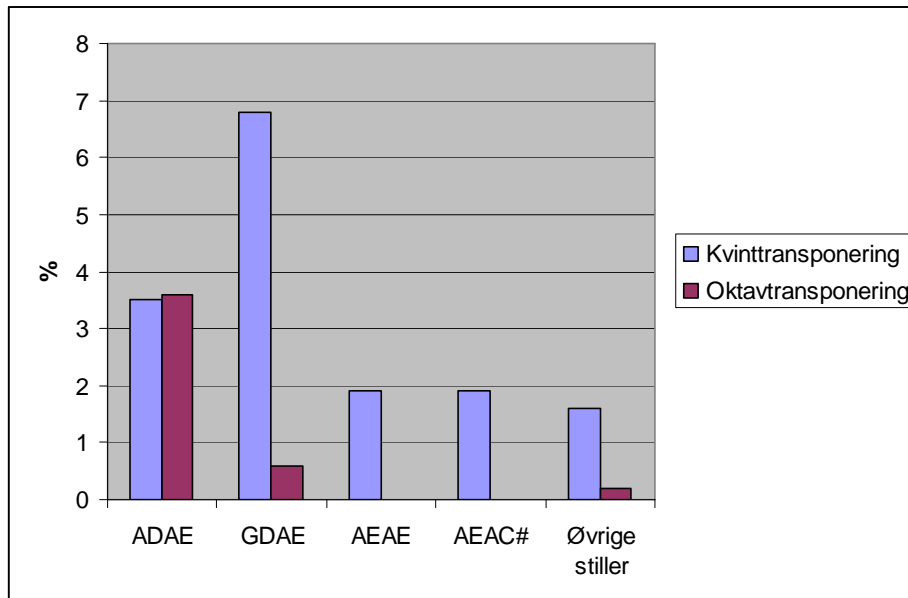


Figur 5.16: Prosentvis andel kvint- og oktavtransponering i tre hovedområder samt totalt. Tallene er i prosent av det totale antall motiv.

5.4.5 Transponering og felestille

I dette avsnittet vil jeg kort diskutere hvordan fordelingen ser ut når det gjelder transponering av motiv i forhold til felestille. Figur 5.17 viser de to hovedtypene transponering på de fire vanligste felestillene, samt en samlekategori med de øvrige. Ikke uventet har GDAE et klart tyngdepunkt i forhold til kvinntransponering; med fela stemt i tre åpne kvinter ligger det godt til rette for å flytte motiv opp og ned i kvintavstand. Det er interessant å merke seg at oktavtransponering først og fremst forekommer på ADAE. Faktisk er hele 93 % av alle motiv

som er transponert i oktav fra slåtter på dette stillet. Det er god grunn til å tro at ADAE's dominans i slåttespillet nettopp kan knyttes til en opplevd mulighet til oktavtransponering. På et stille som AEAE, der en nettopp skulle tro at det ligger til rette for å spille samme melodiske stoff i to oktaver (se under gjennomgangen av felestiller i neste kapittel), er oktavtransponering helt fraværende.



Figur 5.17: Prosentvis andel kvint- og oktavtransponerte motiv fordelt på felestiller (A5-11)

5.5 En polarisering?

Gjennomgangen i dette kapitlet har fått fram en del nye data, men har i liten grad avdekket uventede eller særlig oppsiktsvekkende forhold. Hovedlinjene ser ut til å være i tråd med mye av det som tidligere er sagt om fenomenet form, men mine tall har nyanser som viser at en bør vise varsomhet med å være kategorisk. Grovt sett kan det gjøres en polarisering der vi kan plassere typer, kategorier og begrep i to leire: Det ene ytterpunktet består av gangar spilt på hardingfele med småmotivoppbygging og 2-motiv som kjerne, flertydige forløp er preget av kjedemotiv og når det forekommer transponering, skjer dette i kvinter. På motsatt side finner vi pols på vanlig fele, regelmessig toveksform med 3-motiv som byggesteiner, eventuell flertydighet består av RKS-forløp og transponering forekommer i liten grad.

Selv om de største kontrastene oppstår når jeg setter det jeg kaller ”hardingfeleområdet” opp mot ”området for vanlig fele”, er det viktig å ikke sette instrumentene i seg selv inn i en årsak - virkning-diskusjon. Slåttene i vest har neppe småmotivoppbygging fordi de blir spilt på hardingfele, selv om denne undersøkelsen klart

bekrefter at hardingfelerepertoaret i langt større grad har slik form. Snarere er det all grunn til å tro at variasjonene i både instrumentbruk og formuttrykk har noen fellesnevnerer knyttet både til historiske impulser, sjanger / typologi og visse demografiske forhold. Her er det viktig å være på vakt i forhold til ideologi og retorikk rundt nasjonalinstrumentet hardingfele som noe mer rotekte enn den europeiske fiolinen, og dette gjelder også spørsmålet om alderslag.

Kapittel 6

~Tonale forhold~

6.1 Fingringen

6.1.1 Hvor setter vi ned fingrene?

Hovedinnfallsvinkelen til tonalitetproblematikken handler om å telle hvor ofte de enkelte toner (fingerplasseringer) forekommer. Det er viktig å understreke at hyppighet alene ikke nødvendigvis må være avgjørende i forhold til hvilke toner som *oppleves* som viktige og sentrale, jfr. Ahlbäck's kriterier fra avsnitt 2.5.1 i forhold til å definere en grunntone: Utenom tonens varighet handler samtlige om melodisk kontekst. Det er med andre ord ingen nødvendig sammenheng mellom hvor ofte en tone opptrer og hvor viktig den oppleves. I dette kapitlet skal jeg derfor også gå inn på to andre aspekter med tanke på å kunne beskrive grunnleggende tonale preferanser, nemlig hvilke trinn som har overvekt av lange toner og hvilke trinn som faller på tung taktdel.

Vi starter likevel med grunnlaget: Med de begrensninger som ligger noter som medium, demonstrerer mine tall hvor fingrene blir satt ned på brettet i tradisjonelt felespel i 1. posisjon. Her avtegner det seg visse mønstre som kan si oss noe om tonaliteten i slåttemusikken både på et generelt nivå og sett i forhold til faktorer som regioner og typer. Tabell 6.1 viser hele materialet, altså hvordan de 500 slåttene, totalt 97861 enkelttoner, fordeler seg etter fingerplassering uansett felestille (jfr. tabell 4.2)

Det første man legger merke til er at det blir spilt vesentlig mindre på S1 (bassen), og at 4. fingeren blir brukt vesentlig mindre enn de andre fingrene. Med spilt menes her toner som er definert som meloditoner, i og med at løse, medklingende strenger / bordunklanger ikke er innlemmet i analysene. Dette betyr i praksis at S1 er med i klangbildet i den forstand at den blir strøket på langt oftere enn det som framkommer her, men selve melodispillet foregår altså sjelden på S1. Videre er det en del intonasjoner som ikke forekommer, og vi merker oss bruken av 1. finger. Denne settes tilsynelatende aldri ned i annet enn høy posisjon på S1 og S2 uansett felestille, og dermed også uansett tonalt senter / grunntone ("klangsentrum"). Ellers gripes 1. og 2. finger generelt stort sett høyt, med unntak av 2. finger på S4, mens 3. finger i det store og hele settes ned i lav posisjon. Bak noen av disse

grunnleggende trekkene ved fingermønsteret, velger jeg å tro at det ligger spilletekniske / fysiologiske årsaker som virker sammen med de musikalske / tonale føringene i tradisjonen.

Tabell 6.1: Fingerplassering i hele materialet

Intonasjon	Streng				Totalt	Totalt finger
	S1 "bass"	S2 "ters"	S3 "kvart"	S4 "kvint"		
Løs streng	996	3007	5890	8137	18030 (18.4 %)	18030 (18.4 %)
1. finger lav	0	0	177	1410	1587 (1.6 %)	22458 (23.0 %)
1. finger medium	0	0	51	386	437 (0.5 %)	
1. finger høy	416	5052	7044	7922	20434 (20.9 %)	
2. finger lav	0	460	1962	4024	6446 (6.6 %)	25548 (26.2 %)
2. finger medium	4	150	444	1391	1989 (2.1 %)	
2. finger høy	2053	6403	6831	1826	17113 (17.5 %)	
3. finger lav	2645	5531	9344	5246	22766 (23.3 %)	24320 (24.9 %)
3. finger medium	26	319	98	6	449 (0.4 %)	
3. finger høy	74	781	248	2	1105 (1.2 %)	
4. finger lav	0	8	10	20	38 (0 %)	7505 (7.6 %)
4. finger medium	4	0	5	109	118 (0.1 %)	
4. finger høy	382	3338	1965	1664	7349 (7.5 %)	
Sum streng	6600 (6.7 %)	25049 (25.7 %)	34069 (34.9 %)	32143 (32.8 %)	97861 (100 %)	97861 (100 %)

Ut fra egen erfaring, tør jeg eksempelvis påstå at det er grunnlag for å hevde at 4. finger (lillefinger) ikke blir mindre brukt bare fordi den ofte overlapper den løse strengen over gjennom kvintavstand mellom strengene, men også fordi den er motorisk vanskeligere å kontrollere. Fravær av lave intonasjoner med første finger på de dypeste strengene skyldes neppe bare tonale forhold; det er også fysisk mer krevende / mindre naturlig å sette pekefinger ned i disse posisjonene når en bruker tradisjonell venstrehåndsteknikk med ”knekk” i håndleddet, siden denne håndstillingen medfører at fingrene kommer skrått innover fingerbrettet fra venstre mot høyre. Måten 2.finger ”oppfører” seg på, med flere lave intonasjoner jo lengre til høyre man kommer i tabellen (og på brettet), kan være tegn på det samme. Mønsteret som kommer fram kan således beskrives som et resultat av en tilpasning mellom musikktradisjon, instrument og fysiologiske forutsetninger over lang tid.

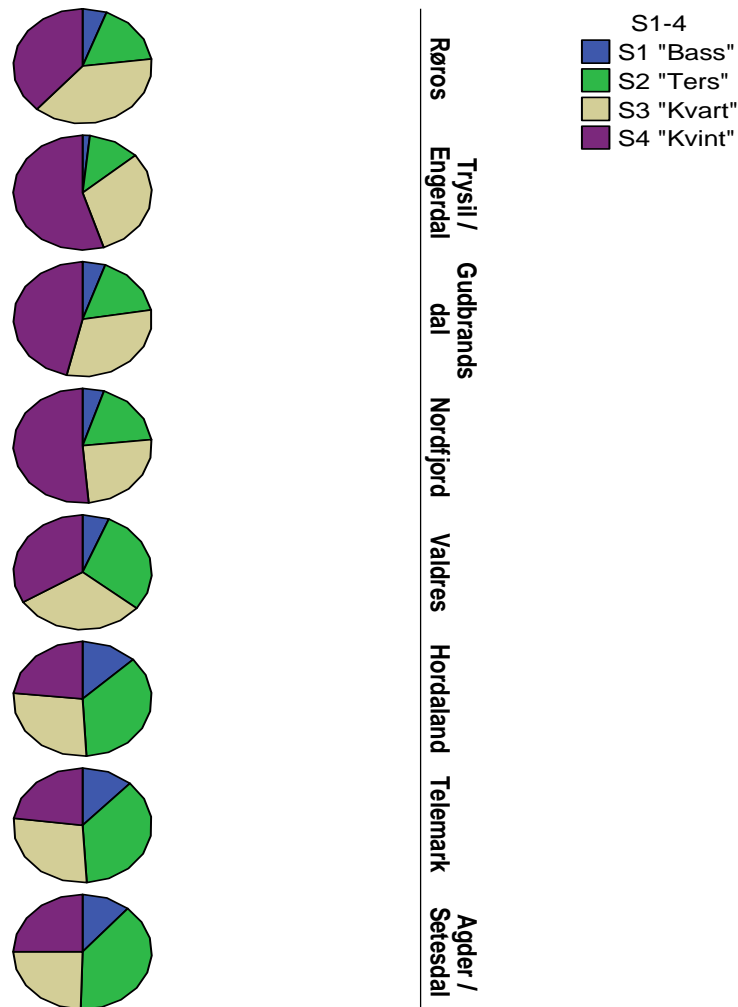
Struktureringen av fingerbruken er naturligvis også relatert til strengenes innbyrdes forhold og ”klangsentrum” på de ulike felestillene. Fingerbruken for hvert av de elleve felestillene er oppsummert i appendikset til kapittel 6, tabellene A6-1 – A6-4.

6.1.2 Geografisk og typologisk variasjon

Det viser seg å være til dels store regionale forskjeller i hvilke strenger man foretrekker å fingre på. Figur 6.1, som viser summen av fingerplasseringene på de fire strengene i hovedområdene, illustrerer dette. For å gjøre det mest mulig sammenlignbart, avgrensers jeg til felestillet ADAE. Her kommer det fram en kontrast mellom områdene i sørvest og de lenger nord og øst. Figuren, hvis tallgrunnlag kan studeres i detalj i tabellform i appendikset (A6-5), viser at mer enn halvparten av alle toner i Nordfjord og Trysil / Engerdal blir spilt på kvinten (S4), henholdsvis 51 og 55 %, mens tallet for S4 bare er 25 % i Agder / Setesdal, og 23 % for Telemark og Hordaland sin del. Tersen (S2) er klart mest brukt i Setesdal, med 39 %. Valdres ser ut til å havne i en mellomstilling, der 34 % av alle tonene er på S4, mens 30 % er på S2. Sør og vest for Valdres er S2 mer dominerende, i nord og øst er S4 klart mest brukt, med unntak av Røros, der S3 og S4 er jevnstilt. Videre er S1 vesentlig mer i bruk i de sørlige områdene Hordaland, Telemark og Agder Setesdal.

Spørsmålet er så om disse geografiske forskjellene henger sammen med andre variabler. En opptelling av fingerplasseringer for hver streng i forhold til de ulike slåttetyperne på felestillet ADAE i henholdsvis hardingfeleområdet (HF) og området for vanlig fele (VF), antyder noen svake, men for så vist interessante tendenser. Her viser det seg at i likhet med

enkelte trekk innen formoppbyggingen, representerer 3/8-typen typen igjen et ytterpunkt (minst fingring på S4 med 23 %, mest på S2 med 38 %) ³⁶⁹. Innen hardingfeleområdet er det videre en svak tendens til at fingringen i den tredelte springaren er noe mer orientert mot kvinten (og mindre mot ters og bass) enn i de andre typene.



Figur 6.1: Fordeling av fingring på strengene S1 -4 i hovedområdene, ADAE (A6-5)

En sammenligning av tallene for vanlig fele på S2 og S3, viser at det er en klar forskjell mellom 2/8-gangar og tredelt springar (se appendiks, tabell A6-6). 2/8-gangaren på vanlig fele orienterer seg mer mot tersen, slik at denne typen har lik andel fingring på S2 og S3 (25 og 24 %), mens det er temmelig stor forskjell i springar (16 og 35 %). 2/8-gangaren (hallingen) i området for vanlig fele ligger m.a.o. nærmere hardingfeleområdet enn springartypene når det gjelder fingerbruk, selv om kvinten er klart mest brukt her også (43 %). En stikkprøve viser

³⁶⁹ 3/8-gangaren er representert med kun én slått i området for vanlig fele, så tallene her kan ikke tillegges vekt.

også at de to springartypene i Nordfjord skiller lag; gamaltrepertoaret har 25 % av fingringen på tersen, mens tredelt springar bare har 10 %. Sammenligner vi med Hordaland, er forskjellen på de to typene der langt mindre. Det er altså klare tegn på at både geografi og type spiller inn når det gjelder ulikhetene i hvor det fingres, på samme måte som tilfellet var for formoppbyggingen, slik det gikk fram i forrige kapittel.

Når en så studerer om variabelen formtype har innvirkning på fingermønsteret, gir ikke materialet klare svar (tabell A6-7 i appendiks). Man kunne kanskje forvente at ”kvint (S4)-affiniteten” er knyttet til den regelmessige toveksformen, men dette lar seg ikke bekrefte. For hardingfeleslåttene sin del, blir det fingret mest på tersen i alle formtypene, og, dersom vi ser bort fra bassen, minst på kvinten i fire av de fem (formtype 4 er et lite unntak). Tallene fra området for vanlig fele ser ut til å sprike, men det blir spilt betydelig mer på tersen i formtype 1 (27 %) og 2 (37 %) enn i type 3, 4 og 5 (17 % i alle tre typer). Formtype 4 har flere fingerplasseringer på kvarten enn på kvinten, mens type 3 har et særlig stort utslag på kvinten, med 57 %. Hovedproblemet med å sammenligne her, er at det aller meste av repertoaret innenfor ytterlighetene av formtypene har en geografisk slagside. Antall slåtter med formtype 5 i hardingfeleområdet og type 1 i området for vanlig fele er for lite til å fange opp en eventuell sammenheng.

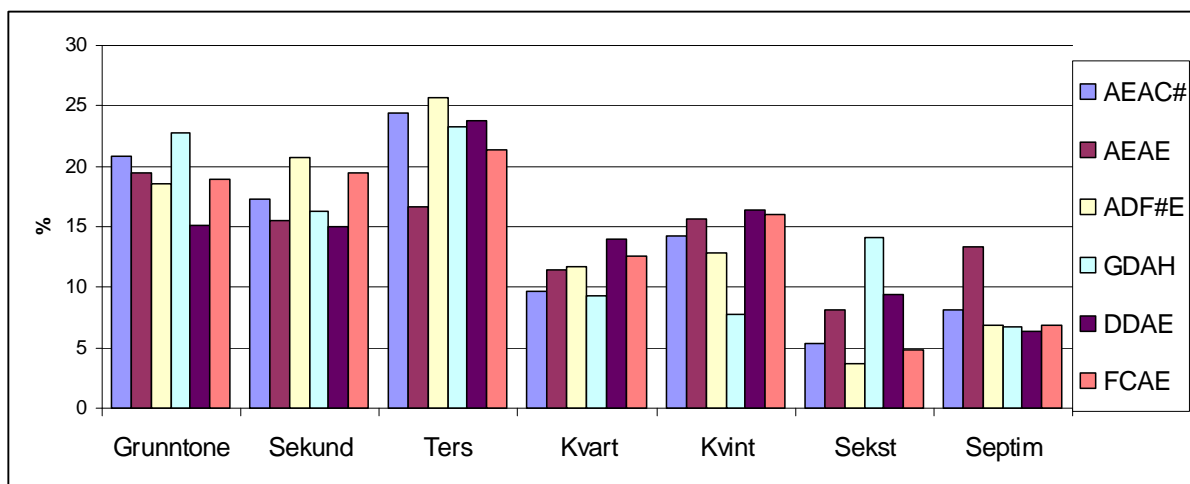
I kapittel 8 vil jeg drøfte om det er mulig å forklare hva de relativt store geografiske forskjellene vi ser i fingerbruken kan skyldes.

6.2 Trinn-preferanser

6.2.1 Skalatrinn

Dersom vi tenker en tradisjonell skala, hvor ofte forekommer de enkelte trinn? For å kunne ta tak i skalakonseptet uavhengig av formelpregede grepskonvensjoner, er det viktig å fokusere på flere felestiller og se disse i sammenheng. Med tanke på å se på frekvensen av de enkelte skalatrinn i en tenkt sjutonig skala, tar jeg først for meg de seks mest entydige stillene i forhold til ”klangsentrum” / grunntone jfr. avsnitt 4.4, nemlig AEAC#, AEAE, DAF#E, GDAH, DDAE og FCAE. Tallene for de aktuelle skalatrinn må da summeres, siden omfanget på felestillene går over flere oktaver, slik at skalatrinnene kommer flere ganger. Eksempelvis vil løs S1 være grunntone (a) på AEAC#, 1. finger på S1 vil være sekund (h) osv., 3. finger på S2 vil representere grunntone sammen med løs S3 osv.. Tersen (c / c#) vil forekomme på tre steder: 2.finger på S1 og oktaven over, 2. finger på S3 sammen med løs S4.

Søylediagrammet i figur 6.2 viser at med unntak av på AEAE, er tersen det mest brukte intervallet. Dette er kanskje noe overraskende, og en skulle ut i fra flere av de ulike teoriene som er beskrevet i kapittel 2, tro at grunntone og kvint skulle være de dominerende trinnintervall (eks. Sevåg, Westman). Denne opptellingen tar dog kun hensyn til antall ganger fingerplasseringene forekommer, og ikke varigheten, melodisk kontekst og tyngde. På tross av denne begrensningen, må tersen tillegges en posisjon som et sentralt intervall og melodisk tyngdepunkt i det materialet som er undersøkt så langt, dersom vi legger en bakenforliggende skalastruktur til grunn. Det kan konstateres at på fem av stillene (unntaket er DDAE) er grunntone, sekund, og ters mer brukt enn de andre intervallene.



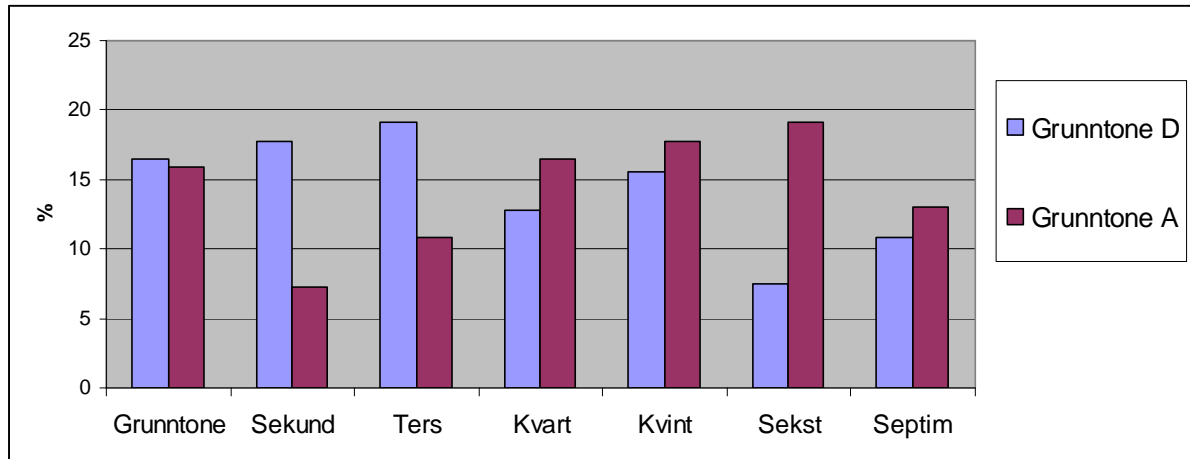
Figur 6.2: Prosentvis andel av skalatrinn på et utvalg av felestiller (A6-8)

Som ventet aner vi en del utslag som nok må relateres til klang- og grepsmessige spesialiteter på de enkelte stillene. Eksempelvis skiller GDAH seg i fra de andre ved at kvinten står svakt, mens seksten har en langt sterkere posisjon enn hva tilfellet er for de andre stillene. Dette gjenspeiler utvilsomt noen grepskombinasjoner som involverer 1. og 3. finger som synes å gå igjen på dette stillet, der seksten under grunntonen sammen med grunntone, sekund og ters dominerer det tonale uttrykket.³⁷⁰

Figur 6.3 tar for seg ADAE, som representerer et mye større materiale. Samtidig er dette stillet mer usikkert i denne sammenhengen, i og med at det er flere aktuelle grunntoner. Figuren viser skalatrinn ut i fra de to mest aktuelle grunntonene D og A, og gir en sterk indikasjon på at D peker seg ut som den dominerende grunntonen på dette stillet: Søylen for grunntone D viser stort sammenfall med stillene i figur 6.2, mens A avviker sterkt.

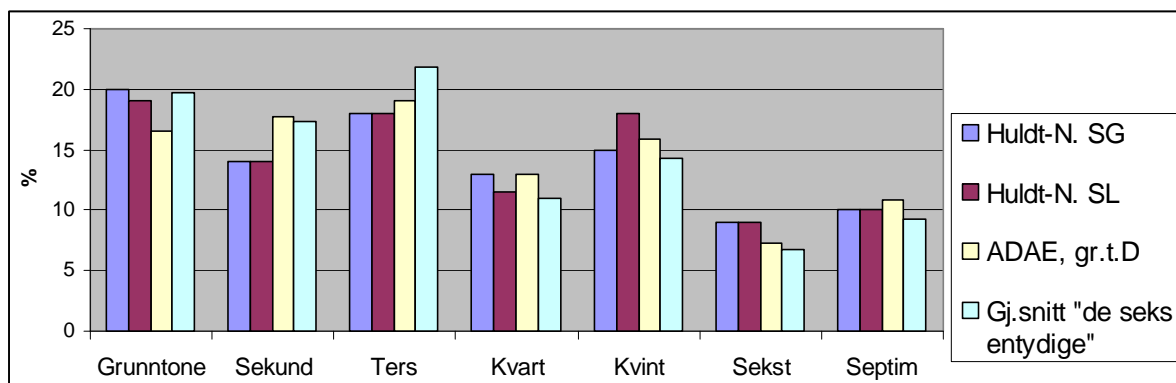
³⁷⁰ Se Sevåg 2000, der Sevåg nettopp bruker en slått på GDAH med nevnte grepskombinasjoner for å vise en tonal struktur han mener kan påvises i både instrumental og vokal folkemusikk her til lands.

Eksempelvis vil det være seksten som får flest registreringer dersom A defineres som grunntone, noe som er stikk i strid med trenden i figur 6.2. Med D som grunntone er igjen tersen det mest brukte intervallet, og fulgt av sekund, grunntone og kvint. Det er kanskje mulig at septimens noe sterkere stilling med D som grunntone sammenlignet med figur 6.2 (unntatt AEAE), tyder på at motiv med grunntone A påvirker resultatet, siden septimen i D (c/c#) er ters i A, jfr. tersens gjennomgående sterke stilling i tabell 6.2.



Figur 6.3: Prosentvis andel skalatrinn på ADAE, grunntone D kontra A (A6-9)

Hampus Huldt-Nystrøm gjorde en lignende opptelling i "Det nasjonale tonefall" i det han kaller sine to stikkprøvesamlinger, nemlig Sandviks samling fra Gudbrandsdalen (SG) samt et utvalg i fra "Svenska låter" (SL)³⁷¹. I figur 6.4 settes tallene fra disse to opp mot mitt



Figur 6.4: Prosentvis andel av skalatrinn hos Huldt-Nystrøm kontra mitt materiale (A6-10)

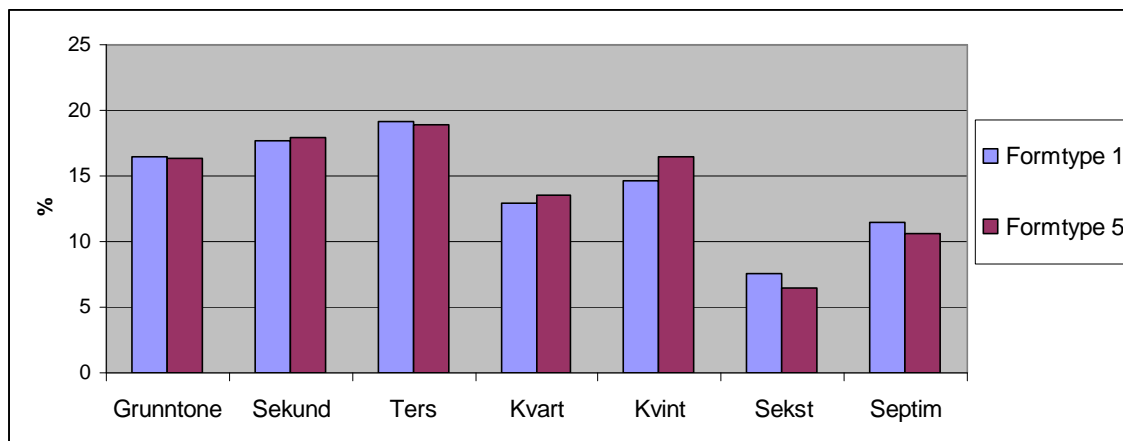
³⁷¹ Huldt-Nystrøm 1966: 37

tallmateriale fra ADAE m/grunntone D sammen med gjennomsnittet for ”de seks entydige” stillene. Figuren viser en rimelig stor grad av sammenfall.

6.2.3 Geografisk, typologisk eller formmessig variasjon?

En opptelling viser at trinnpreferansene i de ulike hovedområdene (ADAE og grunntone definert til D) viser seg å være nokså samstemte. Kvinten ser ut til å dominere mer litt mer i Gudbrandsdalen og Trysil / Engerdal enn i de andre områdene, med henholdsvis 19 og 18 %, mens den er lavest i Agder / Setesdal og på Røros med 14 %. Det er ikke store utslag, men de kan kanskje antyde visse dialektale variasjoner. Videre synes grunntonen å ha en sterk posisjon i Røros-distriktet med 19 %, og dette området er det eneste som ikke har flest registreringer på tersen.

En kategorisering etter de fire slåttetyperne, gir heller ikke store utslag. Den største forskjellen er mellom 2/8-gangar og udelt springar på tersen, med 18 mot 20 %, noe som knapt kan karakteriseres som en forskjell. Det samme gjelder dersom vi tar for oss de to ytterpunktene formmessig sett, altså formtype 1 og 5. Dette går fram av figur 6.5, der tallene er nesten oppsiktsvekkende like.



Figur 6.5: Prosentvis andel av skalatrinn i formtype 1 og 5, ADAE (A6-11)

Det hadde vært logisk å tenke seg at to såpass forskjellige byggeprinsipp ville ha gjort utslag, også med tanke på det vi vet fra tidligere; at det er en klar forskjell i forhold til hvilket geografisk område og repertoar som domineres av det ene eller andre formprinsippet, og hvordan det tilsvarende fingres på ulike steder på brettet. Likevel er trinnpreferansene så å si helt like. Med utgangspunkt i materialets preferanser i forhold til et ”vanlig” sjutonig skalasystem, viser tallene med andre ord stor grad av homogenitet.

I gjennomgangen ovenfor går det igjen at seksten i en tenkt skala har en spesielt svak posisjon. At en tone ser ut til å være i bruk såpass mye mindre enn de andre, taler vel for at en bør fokusere på andre strukturer enn det vanlige skalakonseptet i slåttemusikken.³⁷²

6.2.4 Intonasjon av ters

Jeg vil vie intonasjonen av ters litt ekstra oppmerksomhet. Dette intervallet definerer dur og moll, i den grad dette er et relevant begrepspar i forhold til slåttemusikken, jfr. diskusjonen i 2.3.5. Ut i fra intonasjonsmønstrene som kan studeres i tabell A6-1 – A6-4 i appendiks, og med klar støtte i egen repertoarkunnskap og praktisk arbeid med scordatura, vil jeg slå fast at de ”uvanlige” felestillene, altså de andre enn ADAE og GDAE, i det store og hele har det vi vil kalle et durpreg på den måten at tersen opp fra det vi normalt oppfatter som grunntone / klangsentrum blir intonert høyt. Det forekommer nok innslag av moll på stiller som AEAE og DDAE, og enkelte vil kanskje mene å oppleve mollpreg i de gorrlause slåttene i Setesdal, men for meg er det åpenbart at moll først og fremst må knyttes til slåttene på ADAE og GDAE.

Siden GDAE er såpass usikkert når det gjelder å definere grunntone, har jeg valgt å fokusere på ADAE³⁷³: Her er det først og fremst to toneplasser som er aktuelle å studere, nemlig 2. finger på S2 og 1. finger på S4. I fra gjennomgangen i avsnitt 4.5.1 (tabell 4.3) kjenner vi disse som plassene 6 og 13 på ADAE. Begge er ters i forhold til grunntone D. I tillegg tar vi med 2. finger på S3 (plass 10), som representerer tersen i forhold til grunntone A. Denne toneplassen vil være septim ut i fra D. Høy intonasjon vil her indikere dur, lav moll.³⁷⁴

Min undersøkelse viser at tersene i materialet fra hardingfeleområdet på ADAE konsekvent er notert høyt, slik at vi trygt kan slå fast at musikken synes gjennomgående durpreget: Av 6534 intonasjoner på toneplass 6 og 13 i hardingfeleområdet (f-f# i forhold til grunntone, er hele 6518 høye (99.8 %!). Plass 10 har 2534 av 2571 høye intonasjoner. Vi glemmer selvfølgelig ikke forbeholdet: Musikken er av nedtegrerne *beskrevet som* gjennomgående durpreget. Det er ingen tvil om, og særlig når en lytter til eldre opptak, at intonering av ters i en del tilfeller i praksis nok vil nærme seg en nøytral ters. Allikevel er

³⁷² Sekstintervallet diskuteres av Westman, se Westman 1998: 74ff

³⁷³ Jeg har gjort stikkprøver ut i fra aktuelle grunntoner på GDAE; alle viser at dur (høye intonasjoner) er i klart flertall også her, i hardingfeleområdet er høy intonasjon mer eller mindre konsekvent. GDAE er dessuten innlemmet i undersøkelsene av materiale i fra Trøndelag og Helgeland

³⁷⁴ Den manuelle gjennomgangen viser at det i stoffet på ADAE kun er ytterst få tilfeller der grunntonen er noe annet enn D og A.

bildet av et dominerende durpreg noe som stemmer helt overens både med tidligere beskrivelser og egen erfaring.³⁷⁵

I området for vanlig fele, er bildet noe annerledes. Selv om lav intonasjon av de aktuelle toneplassene her gjør seg gjeldende i noen av områdene, er durpreget samlet sett fremdeles klart dominerende. Men forskjellene er altså temmelig store når vi bryter dette ned på de enkelte regionene (dette er på ingen måte en nyhet for kjennere av slåttespel!). Jeg viser her til tabell A6-12 i appendiks. Slåttene i mine utvalg fra to av hovedområdene, Nordfjord og Rørosdistriktet, har så å si konsekvent høy intonasjon av toneplassene 6, 10 og 13³⁷⁶, altså durpreg. Musikken i Gudbrandsdalen vil mange oppfatte som mer mollpreget, og her er riktig nok bildet nokså annerledes. Grovt sett omtrent halvparten av intonasjonene ser her ut til å skje på en måte som gjør at vi oppfatter moll. Dette stemmer noenlunde overens med Sandviks tall fra "Folke-musik i Gudbrandsdalen".³⁷⁷ Kontrasten til Nordfjord i vest og Valdres (hardingfeleområdet) i sør er i så måte slående. Trysil / Engerdal ligner på Gudbrandsdalen, men mollpreget ser ut til å være litt mindre framtrædende. Lav intonasjon i Trysil / Engerdal er mest brukt på 1. finger på S4. Det kan ut i fra plass 6 (2.finger på S2) virke som om slåttene i Trysil / Engerdal har mer durpreg i det dype leiet. Dette bekrefter en magefølelse jeg har etter å ha gjennomgått stoffet manuelt: Et modalt tonespråk med variabel intonasjon av ters synes å prege mye av materialet i dette området. I Møre og Romsdalsmaterialet er tersen i stor grad enten lavt eller høyt intonert. Halvhøy intonering forekommer bare i liten grad. Det vi kan kalle andelen mollpreg, ser her ellers ut til å være nokså likt Trysil / Engerdal.³⁷⁸ En gjennomgang av mitt begrensede materiale fra Trøndelag utenom Røros og Nord-Norge viser at dur dominerer også her. Slåttene fra Oppdal ser ut til å ha en liten overvekt av lav intonering av 1. finger på S4, mens stoffet etter Hilmar Alexandersen og fra Helgeland i stor grad har høy intonasjon av de toneplassene som er studert i denne forbindelsen (1. finger på S4 har henholdsvis 1.2 % lav og 8.5 % høy intonasjon i Innherredstoffet, Helgeland har 2.7 % lav mot 11.3 % høy intonasjon av tilsvarende toneplass).

³⁷⁵ Nå finnes det selvfølgelig unntak jeg vet om, altså slår vi vil oppfatte går i moll, men disse er det svært få av, og slike har ikke blitt fanget opp når jeg har gjort utvalget mitt fra hardingfeledistriktene. Westman argumenterer for øvrig for at durdominansen på hardingfele er et resultat av klangmessige forhold, der understrengene også spiller en viktig rolle (Westman 1998: 153)

³⁷⁶ Om mollinnslag i Rørostradisjonen, se Nyhus 1973: 46 - 48

³⁷⁷ Sandvik 1919

³⁷⁸ I Stafset-samlingen fra Sunnmøre (Aarset og Flem (red.) 1991) går 95 % av slåttene i dur, noe som harmonerer med et antatt slektskap mellom Sunnmøre og det durpregede Nordfjord. Mitt utvalg fra Sunnmøre har likevel fanget opp et noe høyere mollinnslag.

Jeg har foretatt stikkprøver for å lette etter eventuelle sammenhenger mellom intonasjon av ters og andre variabler som kan si noe om mulig høy alder i de områdene der moll kan se ut til å opptre, eksempelvis grad av tredeling av taktslaget og formoppbygging. Resultatene av opptellingene viser ingen klare trender og er til dels motstridende, og gir ikke grunnlag for å hevde at det ene tonekjønnet skulle signalisere høyere alder enn det andre.

6.3 Toneplasser og sentrale toner – en tonal basis?

6.3.1 Hyppighet, varighet, betoning - 11 felestiller

Jeg skal nå sette fokus på hvilke mønstre og tyngdepunkter som kommer til syne dersom vi tar utgangspunkt i fingerplasseringene organisert som en rekke av toneplasser på de ulike felestillene. Her vil jeg søke etter å definere eventuelle rammeintervall og modi (jfr. Sevåg, Westman og Ahlbäck i kapittel 2), samtidig som det kan bidra til en mer generell beskrivelse av hvert enkelt felestille. I det følgende er de tre faktorene som er omtalt i 2.5.1, *hyppighet*, *varighet* og *betoning* ført sammen i linjediagram. Den blå kurven angir hyppighet, altså hvor ofte denne toneplassen forekommer generelt, målt i prosent. Den rosa angir den prosentvise andelen toner på de respektive toneplassene med varighet lik eller lengre enn ett taktslag, og den gule angir den prosentvise andelen toner som faller på tung tid, altså betonte toner på toneplassene. For hvert felestille tar jeg med en tabell (tabell 6.2 – 6.12) som visualiserer forholdet mellom fingring og toneplasser, der rekken starter med plass 1 som løs S1 osv. jfr. metodekapitlet. Tallgrunnlaget kan studeres detaljert i appendiks, tabellene A6-14 – A6-17.

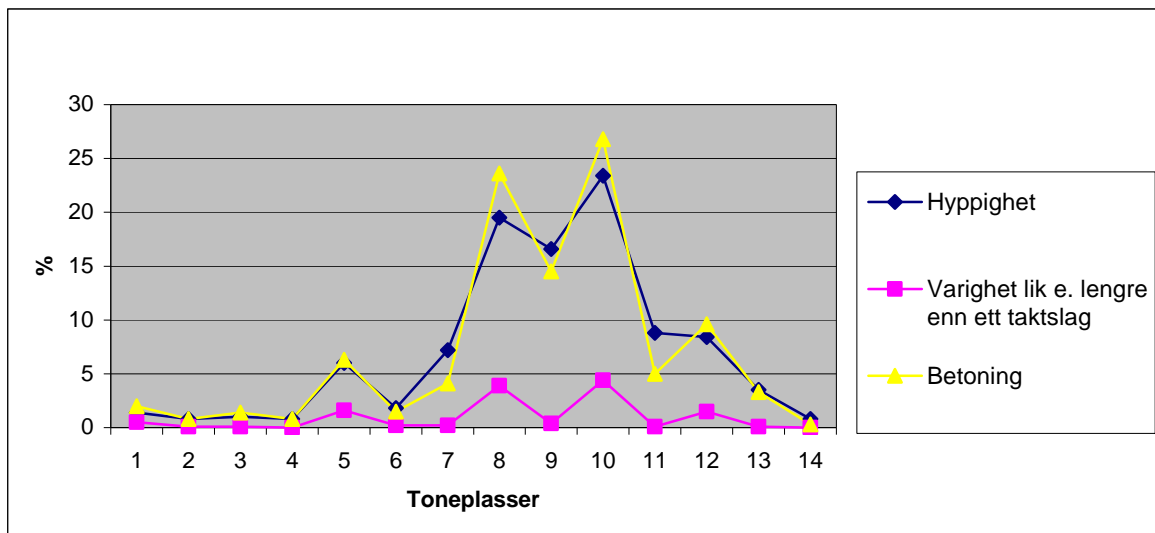
AEAC#

Jeg starter med ett av de ”entydige” stillene AEAC#, der grunntone / ”klangsentrum” er A. Stillet har 14 toneplasser, og grunntonen faller her på plass 1 og 8. Jeg har tidligere definert stillet AEAC# som entydig i forhold til grunntone / tonalt sentrum A. Selv om tersen, som vist tidligere i kapitlet, er det mest anvendte skalaintervallet, skulle man likevel anta at grunntone A ville score høyest når det gjelder lange toner og betoning. Dette viser seg ikke å være tilfelle. Tersen, altså c#’en på plass 10 i figur 6.6, er på topp både når det gjelder hyppighet, varighet og betoning. I tillegg peker (dur)treklengen seg klart og tydelig ut, særlig når det gjelder varighet og betoning (plass 5 = kvint, plass 8 = grunntone, plass 10 = ters). Ser vi kun på hyppighet (blå kurve), er det først og fremst grunntone, sekund og ters (8, 9 og 10) som skiller seg ut, fulgt av kvinten og septimen under grunntonen sammen med kvarten og kvinten over. Seksten spiller en noe mer underordnet rolle. Trekk disse tonene ut, blir det dermed

med Ahlbäcks system -4, -2, 1, 2, 3, 4 og 5. Det tilsvarende i så fall et typisk forråd hos Ahlbäck. Basert på de to andre kurvene, blir bildet et noe annet.

Tabell 6.2: Toneplasser AEAC#

	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = c#''	10	11	12	13	14
S3 = a'	8	9	10	11	12
S2 = e'	5	6	7	8	9
S1 = a	1	2	3	4	5



Figur 6.6: Hypighet, varighet, betoning AEAC# (A6-15)

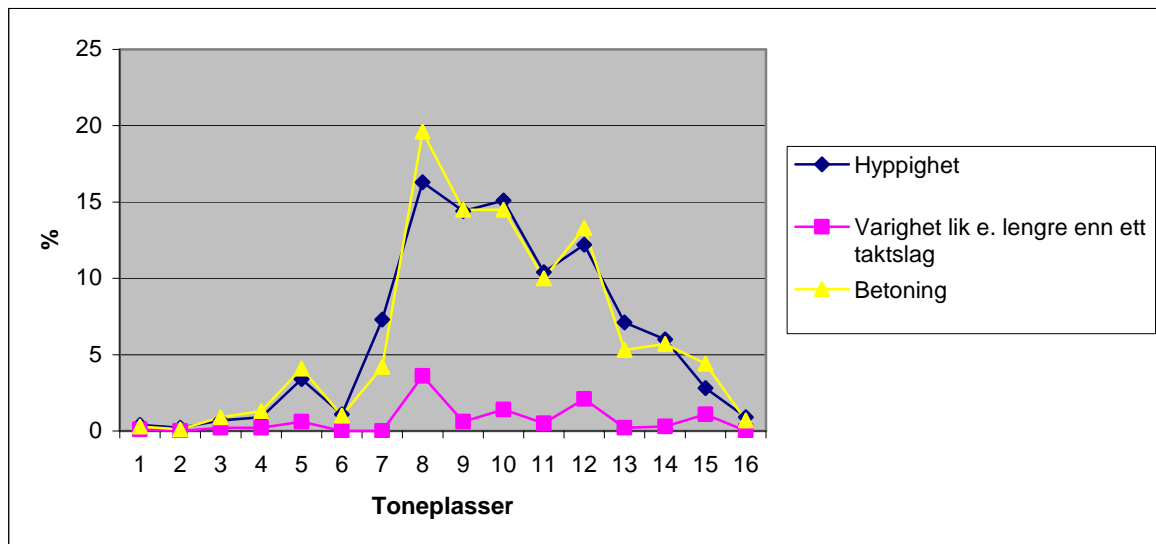
AEAE

På AEAE (figur 6.7) finner vi en struktur som ligner. Igjen utmerker grunntonen (8), sekund (9) og ters (10) seg sammen med kvintan (12), mens seksten under grunntonen er langt svakere enn den som kommer på toneplass 13. Her trer også treklangen tydelig fram når det fokuseres på de lange tonene. Dette felestillet er, jfr. figur 6.2, det stillet der tersen er minst framtrepende når vi tenker trinn i en sju-tonig skala. Med tanke på utslagene for de lange tonene i figur 6.7, utmerker altså tersen seg ved siden av grunntone og kvint. Ut i fra en skala-tankegang, legger dette stillet opp til en vanlige diatonisk durskala over to oktaver med identisk fingersetting (løs S1 til lav 3. finger på S2, løs S3 til lav 3. finger på S4). Diagrammet viser tydelig at dette konseptet slett ikke blir utnyttet, og signaliserer etter min mening klart at vanlig skala-tankegang ikke er relevant i denne sammenhengen. Dette styrkes av et poeng i

fra forrige kapittel, der det gikk fram at oktavtransponering på AEAE ikke forekommer i mitt materiale. Modusbeskrivelsen -2 – 5 (ev. 6-8) ser ut til å passe bedre på dette felestillet.

Tabell 6.3: Toneplasser AEAE

	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = e''	12	13	14	15	16
S3 = a'	8	9	10	11	12
S2 = e'	5	6	7	8	9
S1 = a	1	2	3	4	5



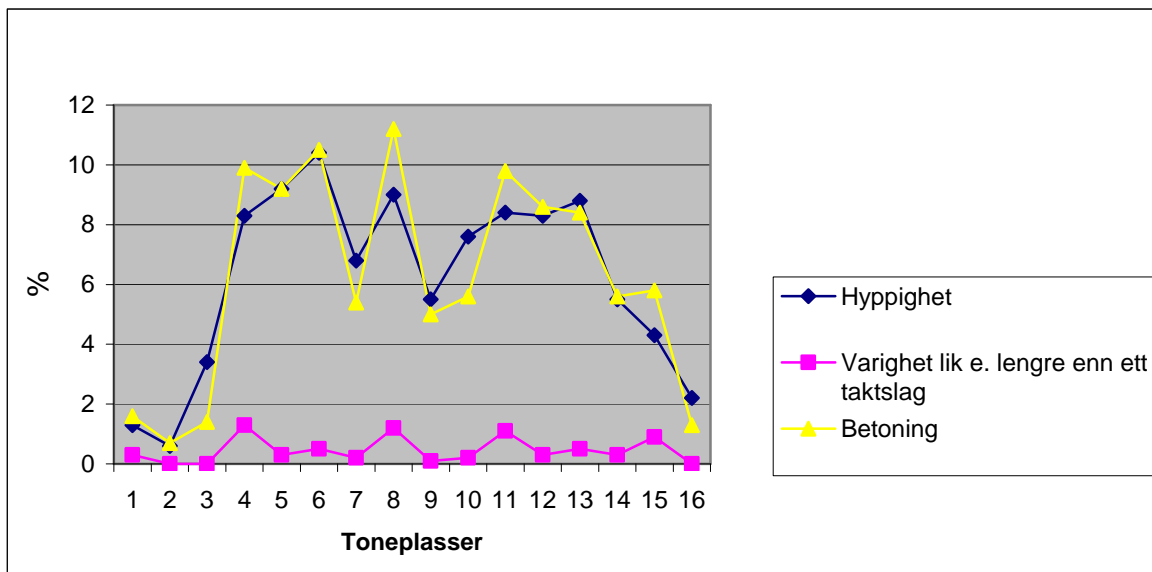
Figur 6.7: Hyppighet, varighet, betoning AEAE (A6-15)

ADAE

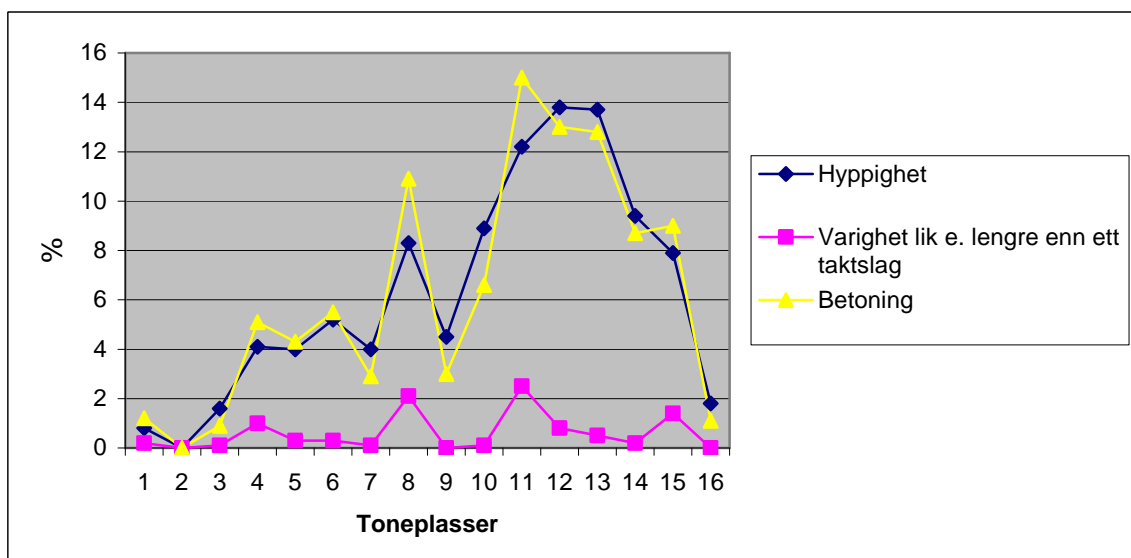
Forrådet av toneplasser på det vanligste stillet, ADAE, blir nokså forskjellig utnyttet på hardingfele kontra vanlig fele. Som det går fram av tabell 6.4 har stillet 16 toneplasser, der 1 (løs S1) er kvinten under grunntonen, dersom D legges til grunn. Plass 4 er således grunntone, og utgjøres av lav 3. finger på S1 + løs S2. Plass 8 er ny kvint, 11 ny grunntone osv. Her skiller jeg mellom de to instrumentområdene i figur 6.8 og 6.9. Diagrammene viser hvordan grunntone, sekund og ters igjen dominerer sammen med kvinten ”i midten”. Her ser vi m.a.o. konturene av samme struktur som over, selv om kurven for varighet her peker på grunntone og kvint som sentrale intervall.

Tabell 6.4: Toneplasser ADAE

	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = e''	12	13	14	15	16
S3 = a'	8	9	10	11	12
S2 = d'	4	5	6	7	8
S1 = a	1	2	3	4	5



Figur 6.8: Hyppighet, varighet, betoning ADAE, hardingfeleområdet (A6-14)



Figur 6.9: Hyppighet, varighet, betoning ADAE, området for vanlig fele(A6-14)

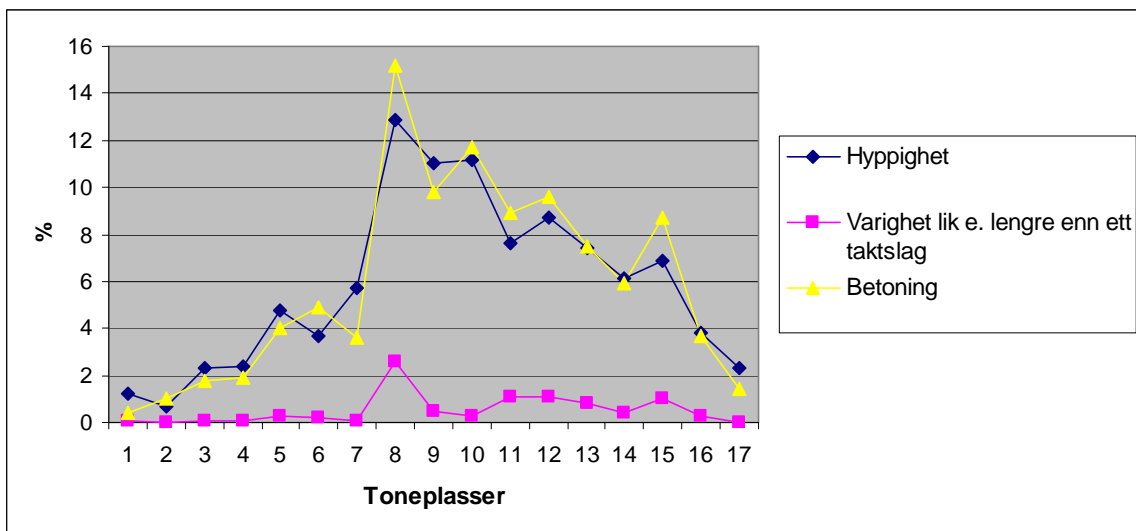
Ellers er poenget at strukturen her kommer i to oktaver. At kvinten på toneklass 8 har såpass stor vekt i diagrammet for hardingfeleslåttene, kan da forklares med at den er kvint over grunntonen i forhold til nedre register og under ut i fra det øvre. Dersom dette tonale feltet legges til grunn, kan vi også forklare hvorfor nettopp ADAE har fått en såpass dominerende posisjon; felestillet ligger godt til rette for å realisere denne strukturen i to ulike registre.³⁷⁹ Dette har gitt særlig utslag i hardingfeleområdet.

GDAE

Nedstilt, GDAE, gir som ventet et noe mer diffust bilde, og her er det også nokså stor forskjell mellom hardingfeleområdet og området for vanlig fele.

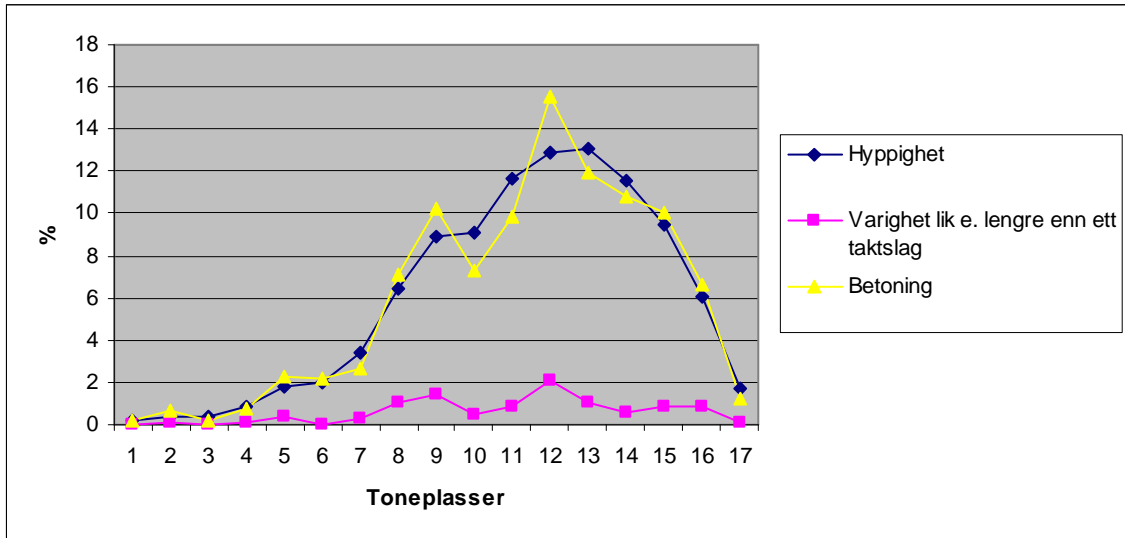
Tabell 6.5: Toneplasser GDAE

	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = e''	13	14	15	16	17
S3 = a'	9	10	11	12	13
S2 = d'	5	6	7	8	9
S1 = g	1	2	3	4	5



Figur 6.10: Hyppighet, varighet betoning GDAE, hardingfeleområdet(A6-14)

³⁷⁹ Jfr. avsnitt 5.4.5



Figur 6.11: Hyppighet, varighet, betoning GDAE, området for vanlig fele(A6-14)

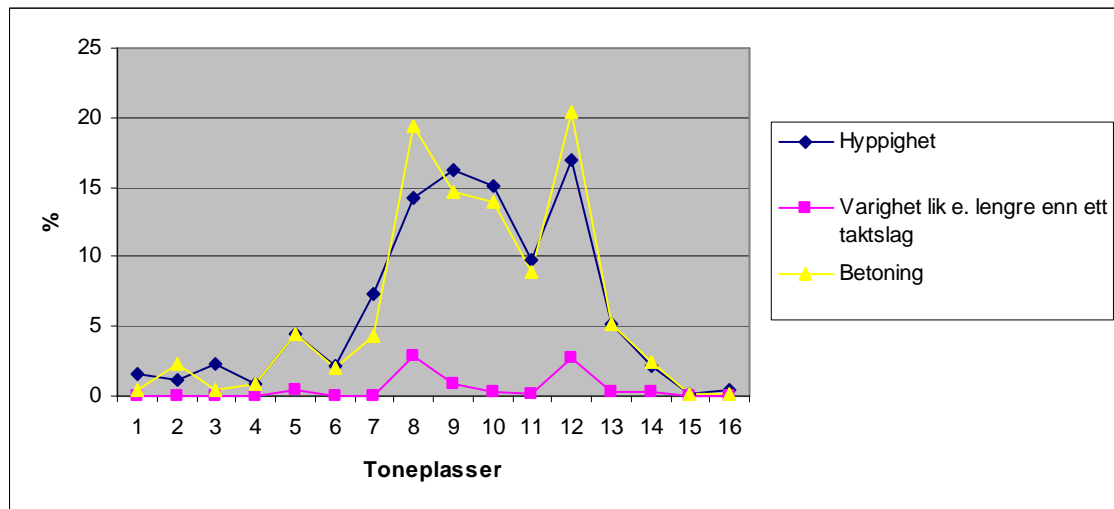
Diagrammet for hardingfele (figur 6.10) viser konturene av G-durtreklagen fra toneplass 8 til 12 (15) (kurvene for hyppighet og betoning), mens det ikke er mulig å lese det samme ut i fra diagrammet for vanlig fele. Her er plass 9 (a') mer dominerende enn plass 8. Problemet her er, som jeg har vært inne på tidligere, at grunntonen skifter med tanke på ulike toneplasser. At det er vanskelig å lese noen tendenser ut av diagrammet for vanlig fele, kan eksempelvis forklares med at mange slår på GDAE, kanskje særlig nord for Dovre, har grunntone D selv om S1 ikke er omstemt til A (Plass 9 er dermed kvint).

GDAD

Kurvene for felestillet GDAD er framstilt i figur 6.12. Grunntonen er først og fremst G på toneplass 8. Her får toneplass 12 en ekstra sterk posisjon sammen med plass 8. Strukturen grunntone – sekund – ters – kvint også er tydelig her, men særlig varighet og betoning peker på grunntone og kvint som rammeintervall. Som jeg har vært inne på, fungerer også toneplass 12 som en ny grunntone / tonalt sentrum i det øvre registeret på dette stillet.

Tabell 6.6: Toneplasser GDAD

	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = d''	12	13	14	15	16
S3 = a'	9	10	11	12	13
S2 = d'	5	6	7	8	9
S1 = g	1	2	3	4	5



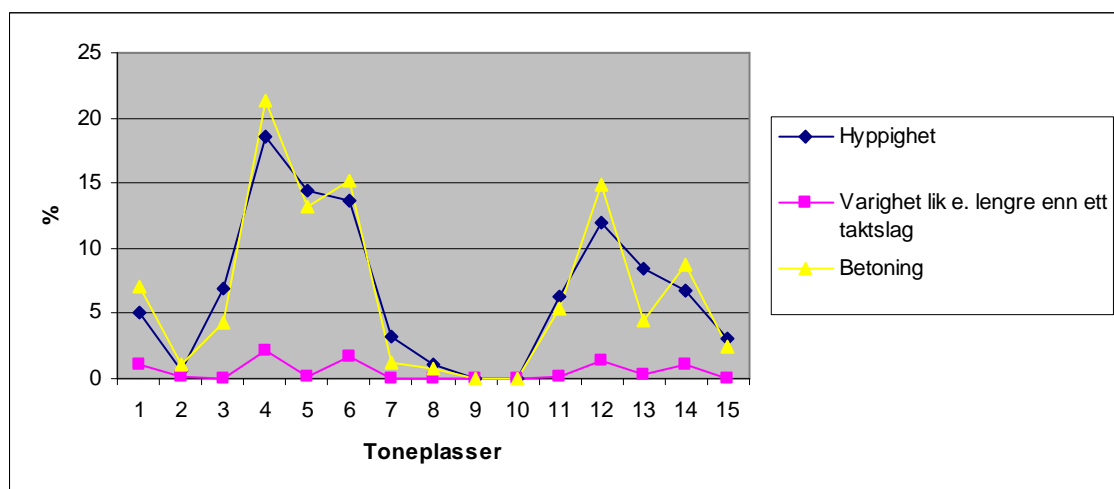
Figur 6.12: Hyppighet, varighet, betoning GDAD (A6-15)

ADF#E

Også ADF#E støtter i noen grad opp om samme tonale struktur, men her er kvintens posisjon svekket.

Tabell 6.7: Toneplasser ADF#E

	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = e''	11	12	13	14	15
S3 = f#'	6	7	8	9	10
S2 = d'	4	5	6	7	8
S1 = a	1	2	3	4	5



Figur 6.13: Hyppighet, varighet, betoning ADF#E (A6-15)

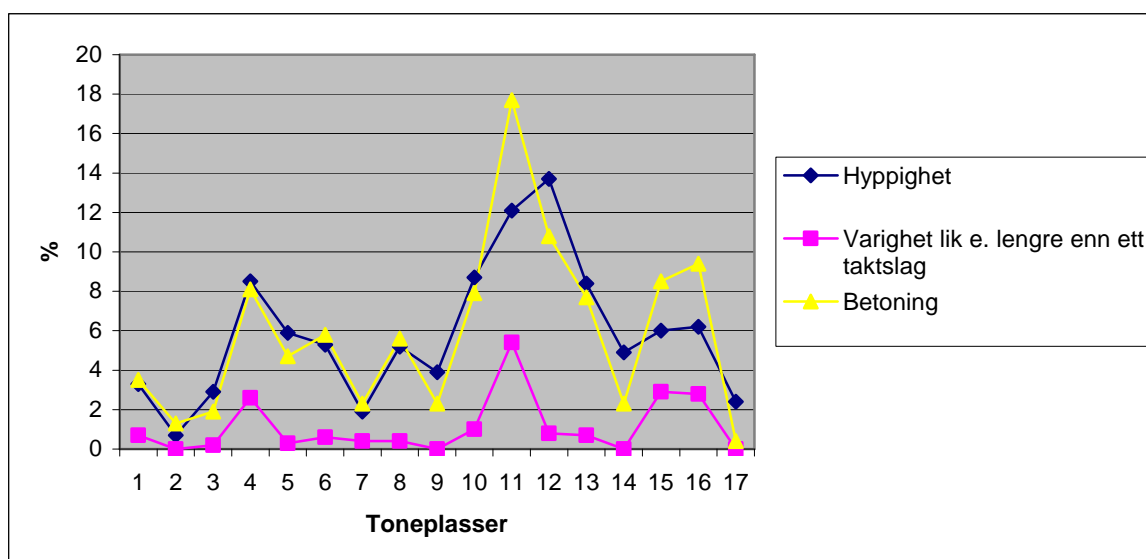
Grunntonen blir her på toneplass 4, og i og med stemmingen av S3 i F#, blir det her et brudd i det som normalt er et trinnvis toneforråd (mellom plass 10 og 11 er det en liten ters). Tonen d'' finnes altså ikke så lenge en kun spiller i 1. posisjon. Resultatet er to separate felt. Det fingres normalt svært lite på S3 (aldri i mitt materiale). I nedre del dominerer her grunntone, sekund og ters, mens det i det øvre feltet er vekt på ters, kvart og kvint. Seksten er nærmest fraværende. Betoningskurven fokuserer sammen med kurven for varighet tydelig på treklangen, dersom vi ser de to feltene i sammenheng. Det er på samme måte mulig å lese Ahlbäcks typiske modus ut av diagrammet. Å se de to feltene i sammenheng, er i tråd med min opplevelse av den musikalske praksis på dette stillet.

GCAE

Så stillet GCAE, der grunntone først og fremst er C, dvs. toneplassene 4 og 11:

Tabell 6.8: Toneplasser GCAE

	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = e''	13	14	15	16	17
S3 = a'	9	10	11	12	13
S2 = c'	4	5	6	7	8
S1 = g	1	2	3	4	5



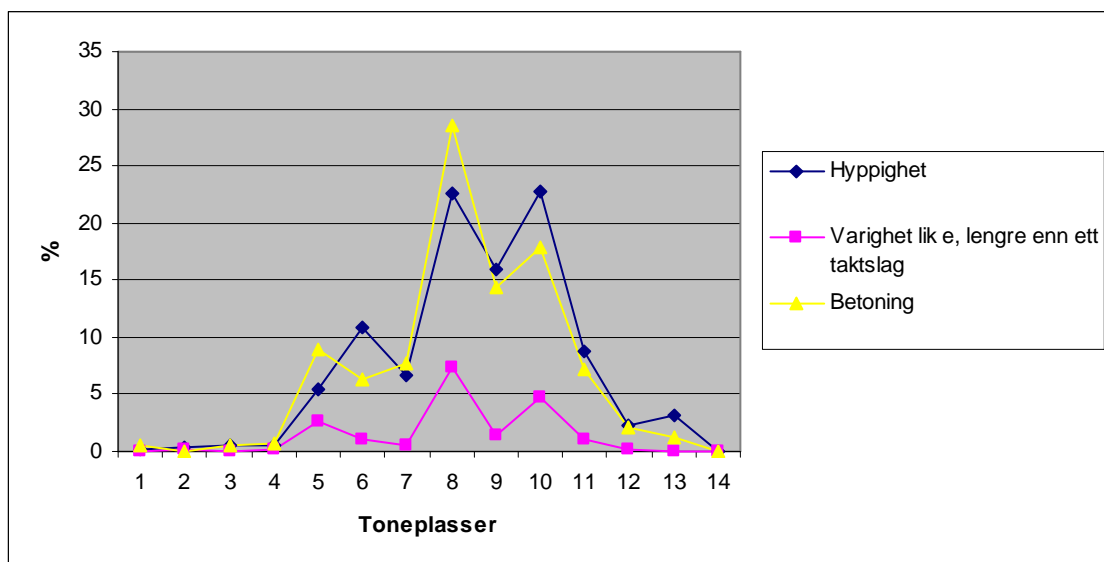
Figur 6.14: Hyppighet, varighet, betoning GCAE (A6-16)

Fingersettingen i den nedre delen av forrådet (plass 1-8) er likt som ved ADAE og ADF#E, mens toneplass 11 her er representert med 2. fingeren på S3. I det øvre registret skjer en del ting som ikke er umiddelbart enkelt å forklare. Den øvre c'en på plass 11 er underrepresentert når det gjelder hyppighet sammenliknet med varighet og betoning, der den skiller seg klart ut. Tersen på toneplass 13 representeres her ved løs streng og 4. finger på S3. At dette intervallet her faller på den generelt lite brukte lillefingeren, kan godt være en forklaring på at det ikke er så framtreddende som ellers. Det er likevel et poeng at det nettopp er på dette stillet at 4. finger brukes mest av samtlige tilfeller (5.5 %) akkurat på denne plassen, altså der den er ters i forhold til grunntonen³⁸⁰. At toneplass 15 (g / g#') og 16 (a'') er såpass framtreddende antyder vel at disse har posisjoner som sentraltoner i visse sammenhenger.

GDAH

Tabell 6.9: Toneplasser GDAH

	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = h'	10	11	12	13	14
S3 = a'	9	10	11	12	13
S2 = d'	5	6	7	8	9
S1 = g	1	2	3	4	5



Figur 6.15: Hyppighet, varighet, betoning, GDAH (A6-16)

³⁸⁰ Dette går fram av tabell A6-3

Jeg har allerede kommentert felestillet GDAH under skaltrinn-analysene tidligere, og figur 6.15 viser tendensene for dette stillet. Ut i fra kurven for hyppighet ser vi hvordan seksten under grunntonen (toneplass 6) her har en sterk posisjon, og kurven peker ellers på strukturen -3, 1-3, jfr. Sevågs ”gorrlause basisstruktur” som er kommentert under avsnitt 2.5.1.

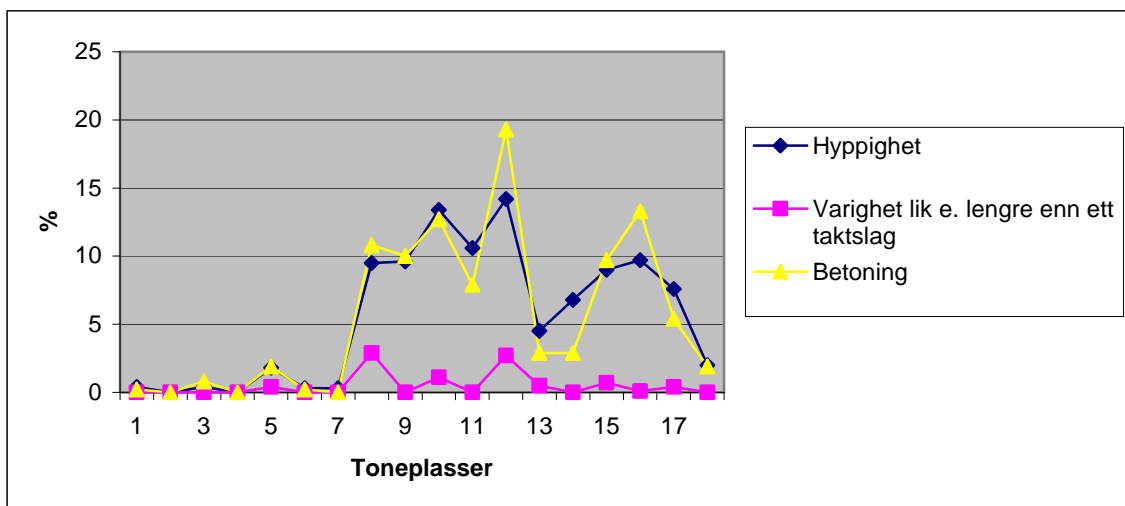
Imidlertid trekker snarere kurvene for varighet og betoning fram plass fem, altså kvinten under grunntonen, og dermed er det igjen (dur)treklngen som trer fram.

FCAE

Når kurvene ses i sammenheng, kan treklngen også leses ut av kurvene i nedre del av det anvendte registeret i diagrammet for stillet FCAE.

Tabell 6.10: Toneplasser FCAE

	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = e''	14	15	16	17	18
S3 = a'	10	11	12	13	14
S2 = c'	5	6	7	8	9
S1 = f	1	2	3	4	5



Figur 6.16: Hyppighet, varighet, betoning FCAE (A6-16)

Jeg anser F for å være den klart dominerende grunntonen på dette stillet, men i den øvre delen vil slåttene veksle en del mellom tyngdepunktene C og F (toneplass 12 og 15). Her er for øvrig kurvene mindre samstemte. Ved å holde på F, på tross av den variable intonasjonen av plass 15, kunne det kanskje argumenteres for to overlappende modi her; først 1-5 (toneplass 8

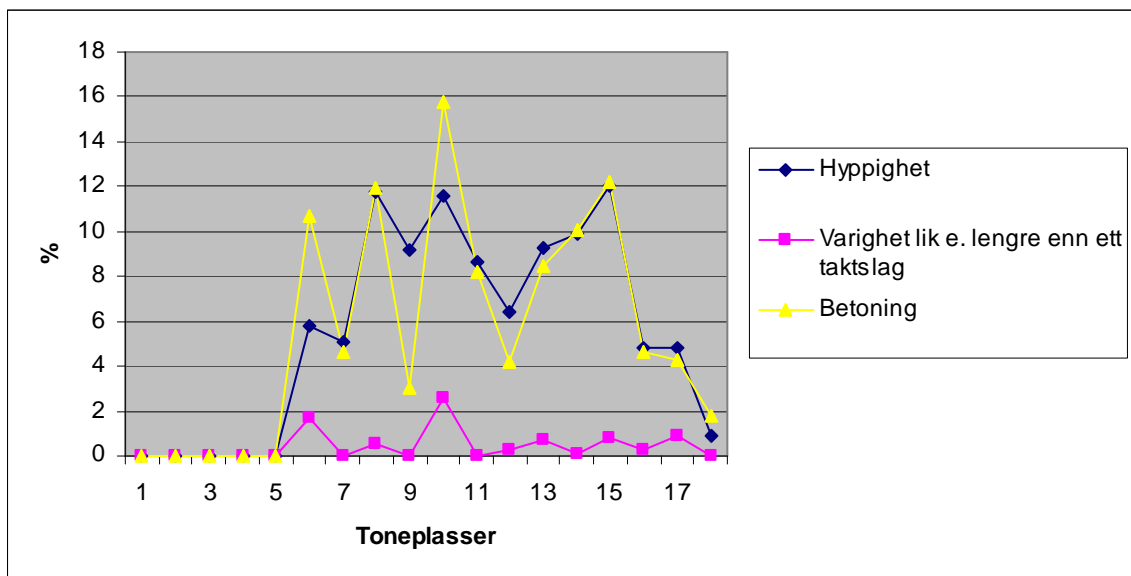
til 12), og så -4 – 3 (plass 12 – 17), ev. ett med et med større omfang, 1 - 10. Begge deler lar seg for øvrig forene med magefølelsen når jeg spiller på dette stillet.

DDAE

Dette stillet, der jeg naturlig nok oppfatter en temmelig konsekvent grunntone på D, hadde jeg regnet med ville ligne på ADAE, i og med at grunntonen er den samme og at de tre øverste strengene er likt stemt. Dette viser seg ikke å være tilfelle. Det blir ikke fingret på S1, som ligger en oktav under S2. Her blir det dermed også brudd i forhold til et vanlig forråd basert på hele og halve trinn, mellom plass 5 og 6 er det en kvart, og plass 6 representerer grunntonen (løs S2). Igjen peker treklangen seg tydelig ut (plass 6 – 8 - 10). Legg merke til hvor ofte kvarten på plass 9 faller på lett taktdel. Tersene (plass 8 og 15) og kvinten på plass 10 har en spesielt framtrædende rolle. I tillegg til treklangen gjenkjennes grunntone – sekund – ters – strukturen fra plass 13 – 15.

Tabell 6.11: Toneplasser DDAE

	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = e''	14	15	16	17	18
S3 = a'	10	11	12	13	14
S2 = d'	6	7	8	9	10
S1 = d	1	2	3	4	5



Figur 6.17: Hyppighet, varighet, betoning DDAE (A6-16)

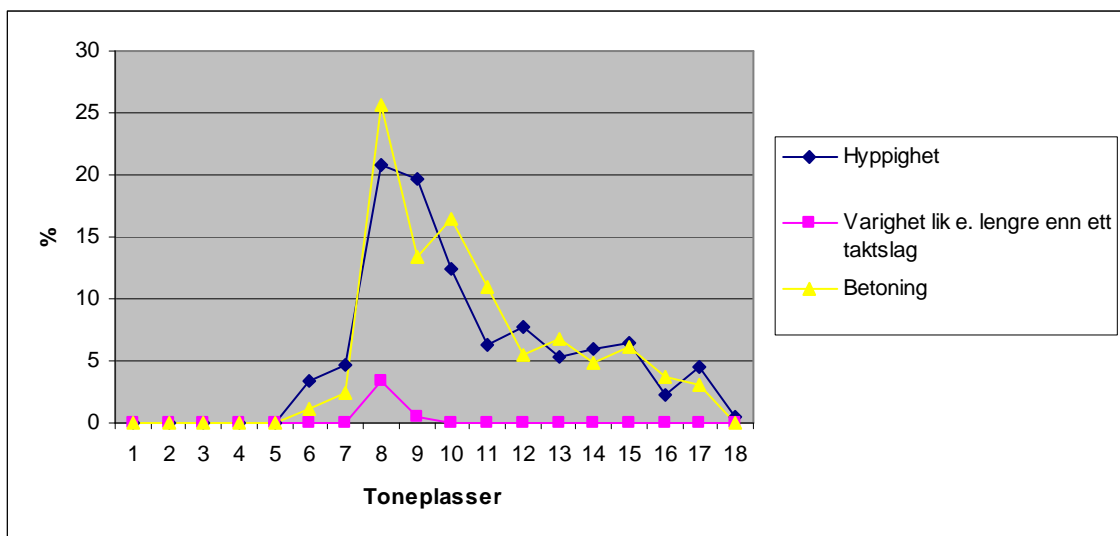
FDAE

Til slutt de ”gorrlause” slåttene, hvis tonale sammenhenger, som jeg har vært inne på, er grundig debattert tidligere³⁸¹. Her er det å bemerke at dette stillet stort sett forekommer i Setesdal og Gudbrandsdalen, og for mitt materiales vedkommende er de seks slåttene hentet fra disse dalførene; tre fra Setesdal, tre fra Gudbrandsdalen. Det er Setesdalsslåttene på FDAE som er lagt under lupen av teoretikerne, og i mine ører låter denne musikken nokså annerledes enn slåtter på samme stille i Gudbrandsdalen. Jeg har derfor valgt å skille de to områdene, selv om materialet da blir svært lite.

Når det gjelder Setesdalsslåttene, er det klart at mine tre oppskrifter av eldre former etter henholdsvis Knut Heddi, Eivind Hamre og Vidar Lande, vil være et svært begrenset materiale å lage statistikk av i forhold til det Morten Levy analyserer ut i fra. Likevel vil jeg jo mene at mine tre slåtter er typiske nok, og at kurvene i figur 6.18 derfor bør kunne gi et noenlunde bilde av toneplass-preferanser i gorrlause Setesdalsslåtter.

Tabell 6.12: Toneplasser FDAE

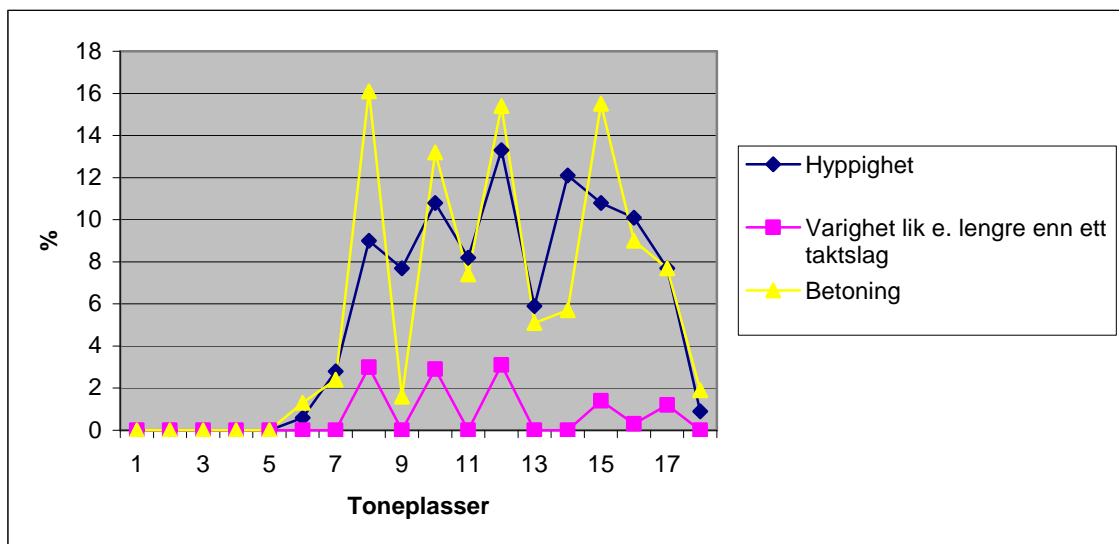
	Løs streng	1.finger	2.finger	3.finger	4.finger
S4 = e'	14	15	16	17	18
S3 = a'	10	11	12	13	14
S2 = d'	6	7	8	9	10
S1 = f	1	2	3	4	5



Figur 6.18: Hyppighet, varighet, betoning FDAE, Setesdal (A6-17)

³⁸¹ Anmarkrud 1976, Levy 1989, Sevåg 2000

Hvis F godtas som tonalt sentrum, er det altså grunntonen (8) i det lave registeret som peker seg tydelig ut på alle tre kurvene sammen med sekund og ters. Faktisk blir mer enn halvparten av tonene i slåttene spilt på disse tre plassene i den nedre delen av registeret. Når det gjelder Levys analyse³⁸², så opererer han med en modell som består av to overlappende heksakorder (et tonalt felt innenfor en sekstramme) i kvintavstand: En nedre fra f' (toneclass 8) til d'' (toneclass 13) og en øvre fra c'' (toneclass 12) til a'' (toneclass 17). Toneclass 8 og 12 skulle således ha samme funksjon i hver sin heksakord, i og med at de ligger i kvintavstand. Innenfor (og delvis under) de to sekst-rammene finnes flere "stasjoner", skiftende referansetoner eller tonale tyngdepunkt som melodien forholder seg til. Oversatt til mine toneplasser dreier dette seg om plass 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15 og 17. Jeg har problemer med å få linjene mine til å passe inn i Levys modell. Hvorfor har toneplass 8, 9 og 10 en så dominerende posisjon i forhold til resten? Og hvorfor gjentas ikke profilen fra nedre heksakord i den øvre? De to plassene 8 og 12 framstår her som svært ulike. Den grunnstrukturen Sevåg snakker om, og som er mulig å lese ut av kurven for hyppighet ved GDAH, er også vanskelig å lese ut av dette diagrammet. Seksten (toneclass 6) i forhold til en grunntone på F, er lite framtreddende.



Figur 6.19: Hyppighet, varighet, betoning FDAE, Gudbrandsdalen (A6-17)

³⁸² Se Levy 1989: 19, ev. Sevåg 2000

Noe som går tydelig fram av figur 6.19, er hvordan musikken på dette felestillet i Gudbrandsdalen avviker fra slåttene i Setesdal.³⁸³ Profilen er nokså forskjellig fra figur 6.18. At det fingres mer på de lyse strengene vet vi allerede er typisk, men vi ser også hvordan andre intervall i foretrekkes i forhold til antatt grunntone / sentraltone F. Den mest brukte toneplassen 12, representerer kvinten til grunntonen F. Kurvene for betoning og varighet tydelig peker ut en F-akkord. Den nest mest brukte tonen er overraskende nok septimen (plass 14), men denne faller altså ofte på lett tid.

6.3.2 En felles tonal basis?

Selv om de forskjellige felestillene framstår med svært ulike klanglige uttrykk, gir ikke gjennomgangen grunnlag for å peke ut tydelige modi for hvert av felestillene. Det ser ut som om det er mer adekvat å peke på tonale fellestrekk. Fra trinnanalysene tidligere i kapitlet husker vi hvordan grunntone, sekund, ters og kvint var overrepresentert. Denne gjennomgangen peker for så vidt i samme retning. Sekunden scorer høyt basert på ren hyppighet, men er klart mindre framtreddende når det gjelder varighet og betoning. Dersom vi velger å innlemme sekunden blant de sentrale intervallene, kan gjennomgangen ovenfor danne grunnlag for å trekke ut et tonalt felt eller basisområde, for å låne Sevågs uttrykk³⁸⁴, bestående av grunntone, sekund, ters og kvint, men der kvinten både kan opptre under grunntonen (altså som -4 hos Ahlbäck) og over (som 5), ev. som begge deler. Med D som grunntone ser dette slik ut:



Eks.6.1: Mulig tonalt basisområde i den eldre slåttmusikken

Jeg nøler med å kalle denne strukturen et modus, siden det her er snakk om å trekke ut et slags ekstrakt av en materie som tross alt varierer en god del. Modus ble i kapittel 2 omtalt som et funksjonelt toneforråd, altså et forråd som er fullstendig nok til å kunne anvendes i et melodimateriale. Basisområdet jeg beskriver her er ikke fullstendig på en slik måte, selv om vi nok kan si at det ligger nært opp til typiske modi Ahlbäck beskriver; innlemmer vi

³⁸³ Jeg tør hevde at en slik regional forskjell er særlig hørbar når det gjelder dette felestillet. Når vi sammenligner, må vi ellers se bort i fra at det er her er markert for halvhøye intervall, siden dette fenomenet ikke har hatt en systematisk tilnærming i setedalsmaterialet.

³⁸⁴ Sevåg 2000: 119f

underseptim (-2) og kvart (4), trinn som er relativt framtreddende på flere av stillene i gjennomgangen, får vi -4 – 5, jfr. avsnitt 2.5.1.

Mest vekt vil jeg likevel tillegge treklangstrukturen grunntone – ters – kvint som synes å utfelle seg i det framlagte materialet. Hvis vi skal snakke om rammeintervall i slåttemusikken ut ifra denne gjennomgangen, er det umulig å overse tersen, noe som i så fall står i opposisjon til beskrivelser av grunntone og kvint som de to sentrale rammeintervallene i slåttemusikken.

6.4 Melodiske intervall

6.4.1 Homogenitet?

Måten melodiprogresjonen skjer på i slåttemusikken er utvilsomt preget av karakteristiske mønstre, og de melodiske intervallene danner selve grunnlaget for dette. Vi skal her se på hyppigheten av og retningen på de ulike melodiske intervallene i noen utvalg. I arbeidet til Hampus Huldt-Nystrøm fra 1966, gjorde han en generell opptelling av intervallenes frekvens (han kaller det bevegelsesintervall) i sine to stikkprøvesamlinger fra henholdsvis Gudbrandsdalen og Dalarna i Sverige³⁸⁵.

Når det gjelder hvor ofte hovedkategoriene av de enkelte intervall forekommer, viser mine resultater seg i stor grad å stemme med Huldt-Nystrøms tall. I tabell 6.13 settes mine tall ("landsgjennomsnittet") opp mot de to utvalgene i fra Huldt-Nystrøms stikkprøvesamlinger.³⁸⁶ Det er her sett bort ifra intervall større enn oktav, som for øvrig forekommer svært sjelden. Tallene har stor grad av sammenfall, men vi merker oss at Huldt-Nystrøms materiale fra Gudbrandsdalen har mer sekundbevegelser enn de andre to utvalgene. Primintervallet er mest brukt i Dalarna, og akkurat dette kommenterer Huldt-Nystrøm som en mulig dialektal forskjell, men velger ikke å gå videre på å studere intervallbruken på dette nivået.

Det er ingen tvil om at materialet i hovedsak er relativt homogent når det gjelder intervallbruken, men når vi sorterer etter geografi, får vi som hos Huldt-Nystrøm en viss anelse om geografiske særtrekk.

³⁸⁵ Huldt-Nystrøm 1966: 38

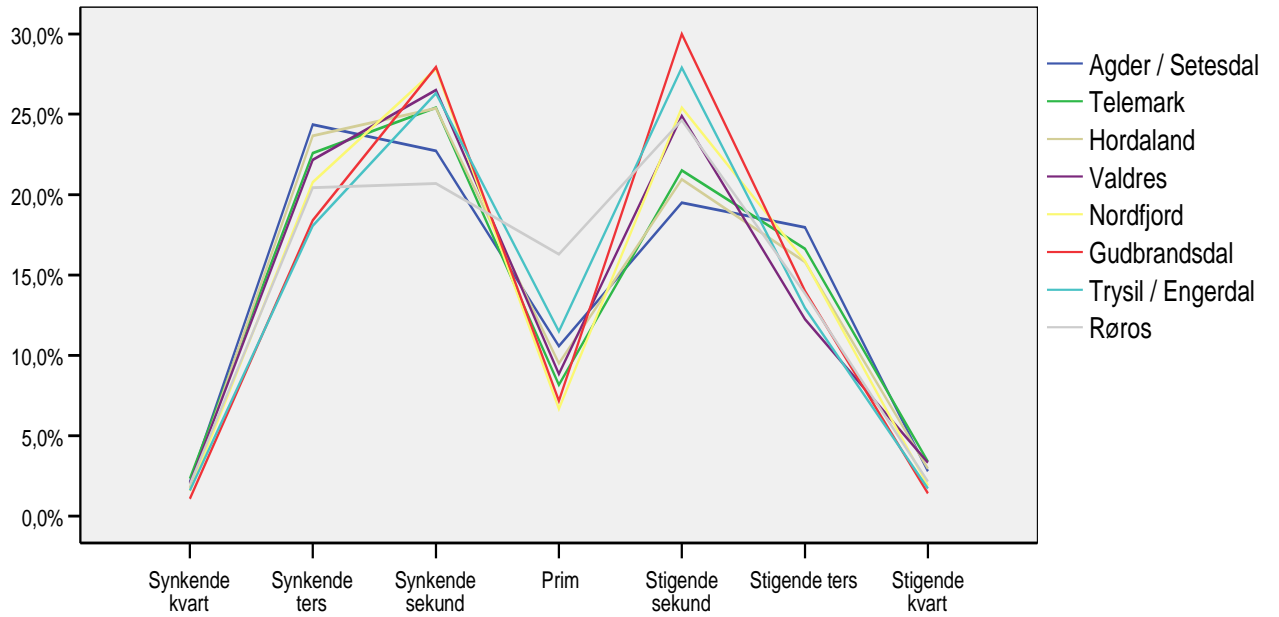
³⁸⁶ Op.cit.

Tabell 6.13: Frekvensen av melodiske intervall. Huldt-Nystrøms materiale mot mitt

Intervall	Huldt-Nystrøm		Mitt materiale totalt
	Gudbrandsdalen	Dalarna	
Prim	192 (5 %)	420 (13 %)	7934 (9 %)
Sekund	2109 (57 %)	1593 (48 %)	44308 (49 %)
Ters	1242 (33 %)	1071 (32 %)	32447 (36 %)
Kvart	110 (3 %)	163 (5 %)	3707 (4 %)
Kvint	21 (1 %)	16 (1 %)	585 (1 %)
Sekst	25 (1 %)	18 (1 %)	1042 (1 %)
Septim	6 (0 %)	10 (0 %)	493 (1 %)
Oktav	13 (0 %)	16 (1 %)	433 (1 %)
Totalt	3718 (100 %)	3307 (100 %)	90949 (100 %)

Figur 6.20 innlemmer de åtte hovedområdene, der oppsettet tilsvarer et av Huldt-Nystrøms diagrammer.³⁸⁷ Dette viser hvor ofte de enkelte melodiske intervall er i bruk i de forskjellige hovedområdene, og her skiller de stigende og synkende intervallene fra hverandre. Jeg begrenser meg til de mest brukte (jfr. tabell 6.13), altså kvart-, ters-, sekund- og primintervallene. Hvert av de åtte områdene er representert med en kurve, med de synkende intervallene mot venstre og de stigende mot høyre for primintervallet i midten.

³⁸⁷Huldt-Nystrøm.: 39



Figur 6.20: Prosentvis forekomst av de sju vanligste melodiske intervall i hovedområdene

Figuren illustrerer dialektale forskjeller.³⁸⁸ De tre regionene Agder / Setesdal, Telemark og Hordaland i hardingfeledistriktet følges temmelig nært. Valdres derimot, ligger nærmere flere av kurvene fra området for vanlig fele, og hovedforskjellen ligger i sekundbruken.

Gudbrandsdalen ser ut til å bruke sekundintervallet oftere enn andre områder (jfr. Huldtnystrøms tall). Røros ser egentlig ut til å ligge nærmere de tre første hardingfeleregionene, men skiller seg klart ut fra de andre på den store andelen primer, noe som er fristende å se i sammenheng med tallene for Dalarna i tabell 6.13.

6.4.2 Retningsfaktor - et relativt mål for bevegelse

Figur 6.20 gir oss en idé om at de ulike intervallene har en typisk retning eller bestemte grader for hvordan de er stigende eller synkende i en geografisk kontekst. Selv om dette selvfølgelig bare er ett av mange melodiske elementer i en helhet, vil jeg likevel hevde at dette kan gi informasjon om sentrale melodiske karakteristika. Det er under alle omstendigheter en metode for å tall- og begrepsfeste et element i musikken, som igjen kan hjelpe oss til å sette ord på dialektale og typologiske forskjeller. Detaljrikdommen i en framstilling av dette vil fort bli u håndterlig, og jeg har derfor behov for å finne et mer generelt mål for hvordan vi kan sette navn på forskjeller og likheter i bruken av melodiske intervall. I den videre tilnærmingen tar

³⁸⁸ Kjikvadrattesten viser at forskjellene er signifikante.

jeg utgangspunkt i at liten sekund = 0.5, halvhøy sekund = 0.75, stor sekund = 1, liten ters 1.5 osv., slik dette er beskrevet i metodekapitlet. Ut i fra de tre intonasjonene opererer jeg med små, halvhøye (mellomstore) og store sekunder, terser, sekster og septimer samt rene, halvhøye (halvt forstørrede) og forstørrede kvarter. Kvinter og oktaver opptrer nesten utelukkende som rene, og defineres også slik. I denne sammenhengen har jeg behov for å finne et tall eller en faktor som kan brukes for å sammenligne de ulike utvalgene jeg undersøker. Jeg har løst dette slik:

For hver intervallkategori (sekund, ters osv.) regner jeg ut den samlede bevegelsen. For hvert intervall ganges antall forekomster med størrelsen (altså liten sekund = 0.5, stor sekund = 1). Stigende intervall blir deretter summert og så trukket fra med summen av synkende intervall. Dette tallet forteller da hvordan den samlede bevegelse til denne intervallkategorien ser ut. For å gjøre denne summen om til et relativt tall, prosentueres den i mot det totale antall intervall i utvalget (N). La oss ta sekundintervallene i det totale materialet som eksempel:

Stigende små sekunder:	7216 x 0.5	= 3608	
Stigende halvhøye sekunder:	1207 x 0.75	= 905.25	
Stigende store sekunder:	13081 x 1	= 13081	
.....			
Sum stigende sekunder:			= 17594.25
Synkende små sekunder:	6676 x 0.5	= -3338	
Synkende halvhøye sekunder :	1884 x 0.75	= -1413	
Synkende store sekunder:	14244 x 1	= -14244	
.....			
Sum synkende sekunder:			= -18995
Til sammen:			-1400.75

Alle sekundintervall i materialet har altså en samlet bevegelse på minus 1400.75. Dette tallet regnes så i prosent mot det totale antall intervall, som er 92821:

$$\frac{-1400.75 \times 100}{92821} = -1.509$$

Dermed får jeg fram et relativt tall eller en faktor som jeg kan bruke til å sammenligne med når materialet brytes ned på de ulike variablene. Jeg kaller dette tallet ”retningsfaktoren” (Rf), og retningsfaktoren for sekundintervallene i det totale materialet er således -1.5 når vi avrunder til én desimal. I det følgende skal jeg bruke denne størrelsen for å sammenligne noen

utvalg. Det interessante vil være å se om utslagene her føyer seg inn i mønstre fra andre tilnærminger jeg gjør, noe som kan bekrefte at metoden har noe for seg. Tabell 6.14 viser en oversikt over retningsfaktoren for intervallene i det samlede materialet opp til oktaven.

Tabell 6.14: Melodiske intervall og retningsfaktor i hele materialet

Intervall	Rf
Primer	0
Sekunder	-1.5
Terser	-9.4
Kvarter	1.5
Kvinter	0.1
Sekster	-0.9
Septimer	0.4
Oktaver	0.8
Andre intervall	3.0

Mens sekundene går omtrent like mye oppover som nedover (litt mer nedover), går tersene klart mest nedover. Kvartene derimot, har en stigende tendens. Det samme har kategorien ”Andre intervall”, som for det aller meste består av intervall større enn oktav. Stikkprøver viser at det er stigende oktav + sekund og oktav + ters som dominerer denne kategorien. Vi burde også kunne tallfeste ”den samlede bevegelsen”, men da med ett forbehold: Dataprogrammet tar for seg ett og ett motiv og teller intervall. Derfor mangler konsekvent det intervallet som er i mellom hvert motiv i forhold til den vanlige progresjonen i en slått. I stedet for å summere den totale bevegelsen, velger jeg derfor heller å fokusere på hvor mye motivene stiger eller synker i snitt, noe jeg allerede har vært inne på i forrige kapittel. For hele materialet sin del viser det seg at er tallet -1.0, dvs. at hvert motiv synker i gjennomsnitt en stor sekund. I appendikset til kapittel 6, tabell A6-18, finnes en mer detaljert framstilling med de enkelte undergruppene for hvert intervall. Der kan vi se at det klart mest vanlige intervallet er stor sekund. Dette intervallet utgjør innpå 30 % av alle melodibevegelser (synkende 15.3 % av materialet, stigende 14.1 %). Deretter følger synkende liten og stor ters med henholdsvis 9.9 og 9.1 %.

6.4.3 Bevegelsen i springar og pols

I det følgende skal jeg omtale intervallfrekvens, retningsfaktor og gjennomsnittlig bevegelse pr. motiv (GBM) i noen utvalg, sortert etter type og geografi. Det er unødvendig å ta for seg andre intervall enn prim, sekund, ters og kvart, siden resten utgjør en så liten andel. Jeg velger også å konsentrere meg om hver intervallkategori samlet, uten å splitte opp i de enkelte små og store intervall. For å ha et likest mulig grunnlag å sammenligne ut i fra, begrenser jeg meg her til stillet ADAE, og tallene for springar /pols kan studeres i detalj i appendiks, tabell A6-19.

Når det gjelder bruken av intervall, er det størst spredning på sekundintervallet. Hordaland bruker dette minst (40.5 %) og Gudbrandsdalen mest (55.9 %), en forskjell på 15.4 prosentenheter. Det virker å være en svak tendens i retning av at områdene for vanlig fele, dvs. Gudbrandsdalen, Trysil / Engerdal og Nordfjord, anvender sekundintervallet noe oftere enn hardingfeleområdene. Tallene for Røros ligner mer på hardingfeleområdene. Unntaket er det store antallet primer, som bekrefter et trekk vi så i figur 6.20. Hordaland skiller seg ellers ut ved at slåttene herfra bruker tersintervallet like ofte som sekunder.

Når det gjelder retningsfaktoren, oppstår det også noen klare forskjeller, men ikke med samme mønstre som for intervallfrekvens. Agder / Setesdal skiller seg ut i påfallende grad. Tersene i springaren her har i motsetning til i de andre områdene, en stigende tendens, mens sekunder og kvarter er synkende. En må spørre om antall springarslåtter på ADAE i Agder / Setesdal, dvs. 9 slåtter, er tilstrekkelig stort nok til at retningsfaktoren viser en tendens som er representativ for springar generelt i dette området.

Gjennomsnittlig bevegelse pr. motiv er også klart forskjellig i de åtte områdene. Med unntak av Gudbrandsdalen og Trysil / Engerdal, har materialet en fallende profil. En forskjell fra minus 1.7 i til pluss 1.1 er i mine øyne (ører) en stor forskjell, selv om det kanskje ikke virker slik umiddelbart. Den fallende kurven er temmelig markant når motivene synker en ters i gjennomsnitt. Om vi ikke akkurat tenker på slikt når vi hører musikken, er dette utvilsomt et element som er med å underbygge dialektale opplevelser. Jeg antydte i forrige kapittel (5.2.1) at forskjellene i motivbevegelse ikke må knyttes til motivtypene, men til det typologiske og geografiske. Således viser en stikkprøve at 3-motivene har svært ulik retning og grad av bevegelse i ulike geografiske utvalg; -2.7, altså i overkant av en kvart nedover i snitt i Telemark mot +1.71, mellom en liten og stor ters oppover, i Trysil / Engerdal.

6.4.4 Bevegelsen i gangar

Når det gjelder gangar, begrenser områdene som har tilstrekkelig materiale å analysere i vår sammenheng her seg til Agder / Setesdal, Telemark, Hordaland og Gudbrandsdalen hva angår 2/8-typen, mens vi ytterligere må begrense til Agder / Setesdal, Telemark og Hordaland når det gjelder 3/8-gangar. Detaljene i tallene kan studeres i A6-20.

I 2/8-typen viser det seg at Gudbrandsdalen skiller seg fra hardingfeleområdene med mer bruk av sekunder og mindre av terser. Når det gjelder 3/8-gangaren, ser tersintervallet ut til å ha en særlig sterk posisjon sammenliknet de andre typene. I Agder / Setesdal og Hordaland er tersbevegelse klart mer vanlig enn sekundbevegelse i denne typen, mens forholdet er temmelig likt i Telemark. Når det gjelder retningsfaktoren viser det seg at den fallende tendensen på tersene er enda mer utpreget i gangar enn i springar, mens kvartintervallet er mer stigende, unntatt i Gudbrandsdalen. Utvalget fra Agder/Setesdal i 2/8-typen har en synkende faktor på tersene på -29.1, og forskjellen til springar i dette området er dermed svært stor. Hordaland skiller seg ut med sekundene, der tendensen er fallende. Det samme gjelder for Telemark i 3/8-typen. Gjennomsnittlig bevegelse pr. motiv er synkende i samtlige utvalg. Materialet viser altså at halling har en generelt synkende profil i motsetning til springar. Vi må her også huske på at gangar / halling er sterkt preget av 2-motiv, og den synkende tendensen er dermed klart mer framtrødende i musikken, all den tid 2-motiv er bare halvparten så lange som 3-motiv. Tallene her viser jo at graden av nedadgående bevegelse er omtrent like stor pr. motiv som i springar og pols.

6.4.5 Synkende tendens

Skal en forsøke å oppsummere det som går på melodiske intervall, kan vi si at materialet har en stor grad av homogenitet når det gjelder frekvens, altså hvor ofte de respektive intervallkategorier forekommer. Unntaket er i så fall 3/8-gangaren, der terser er vanligere enn sekunder. De store forskjellene ser ut til å angå den relative graden av samlet stigende eller synkende bevegelse for intervallkategoriene, det jeg har kalt retningsfaktor. Gangartypene synes temmelig entydige, på den måten at tersintervallene har en klart synkende tendens, mens kvartene er stigende, noe som peker i retning av et formelpreg. Den samme profilen går igjen i springar, men noen områder skiller seg ut med en annen profil. Sammenlignes de to feleområdene, har hardingfeleområdet en samlet synkende bevegelse på -1.35, mens området for vanlig fele har -0.5. Den synkende tendensen er altså klart større i hardingfeleområdet, også fordi materialet her er preget av de kortere 2-motivene.

Det ville også være av interesse å kunne presentere samme type tall for hvert av de elleve felestillene, men for mange av disse blir utvalgene vel små. Dessuten vil jeg anta, med bakgrunn i det vi har sett ovenfor, at det her vil bli en del geografiske / typologiske utslag. En gjennomgang av felestillene viser at uansett fingersetting, klanger og tonale tyngdepunkt, bygges slåttene opp med omtrent samme fordeling av intervallkategorier. Sekundene er uten unntak vanligst, fulgt av tersene, og deretter primintervallet. Ikke i noen tilfeller, og dette gjelder alle elleve stiller, utgjør disse tre intervalltypene mindre enn 80 % av totalen. Når det gjelder retningsfaktoren, er det en gjennomgående tendens at tersene er synkende. GDAD har det kraftigste utslaget med en retningsfaktor på -23.9, mens AEAC# har den svakeste, med -4.8. Slåttene på trollstilt har likevel en sterkt synkende hovedtendens, med en GBM på -1.8. Her viser det seg at sekundene har en klart synkende tendens, og det synes særlig som om dette gjelder slåtter i hardingfeleområdet. Den synkende tendensen er m.a.o. mer eller mindre gjennomgående i materialet.³⁸⁹

6.5 Oppsummering tonalitet

Innfallsvinklene i dette kapitlet har gitt meg mulighet til å belyse ulike oppfatninger og teorier som angår tonaliteten i norsk slåttemusikk. Frekvensene av fingerplasseringer viser klare forskjeller når vi setter det vi har definert som hardingfeleområdet opp mot området for den vanlige fela. I den sistnevnte delen av landet fingres det mer på de lyse strengene, og i særlig grad på S4, kvinten. Inntrykket av et to-kulturelt musikalsk landskap, slik som distribusjonen av formtyper bar bud om i forrige kapittel, forsterkes. Samtidig er det tegn ved mønsteret som tyder på at det motoriske setter visse rammer for tonaliteten, altså det som visse forskere kaller idiosynkrasi. Dersom et tradisjonelt skalabegrep legges til grunn, er det visse intervall som opptrer hyppigere enn andre. Tersen er samlet sett mest brukt, fulgt av grunntone, sekund og kvint. Seksten er brukt mindre enn de andre intervallene. Det er relativt liten geografisk og typologisk ulikhet når vi bruker denne innfallsvinkelen. Ved å studere toneplassenes hyppighet sammen med betoning og bruk av lange toner i de ulike felestillene, utkrystalliseres treklangen som et rammeverk, eventuelt også et tonalt felt som består av underkvint, grunntone, sekund, ters og kvint (5 – 1 – 2 – 3 – 5).

³⁸⁹ En fallende melodisk profil er for øvrig et velkjent fenomen innen etnomusikologien, jfr. Curt Sachs's "tumbling strains" i *The Wellsprings of Music*, Sachs 1962

Når vi fokuserer på tersintervallet, er høy intonasjon (dur) det klart vanligste, men i deler av området for vanlig fele forekommer lav intonasjon i større eller mindre grad. Unntak er Nordfjord og Røros.

Frekvensen av melodiske intervall viser stor grad av homogenitet i ulike utvalg, når det sorteres etter hovedkategoriene (prim, sekund, ters osv.). Det er større utslag ved å sammenligne ut i fra geografi, enn ut i fra slåttetype eller formtype. Enkelte lokale særtrekk synes å tre fram, for eksempel at primintervallet (tonegjentakelse) brukes oftere på Røros enn i de andre hovedområdene. Retningsfaktor er et relativt tall jeg har definert, som forteller om de ulike intervallenes samlede grad av bevegelse. Bruken av denne termen viser store ulikheter mellom områder og til dels sjanger (slåttetype) hva angår melodibevegelse: Tersene har en generell synkende og kvartene stigende tendens, og dette er tydeligere i gangar enn i springar. På denne måten kommer det fram kontraster som samtidig kan være relevante i en diskusjon om alderslag i materialet.

Kapittel 7

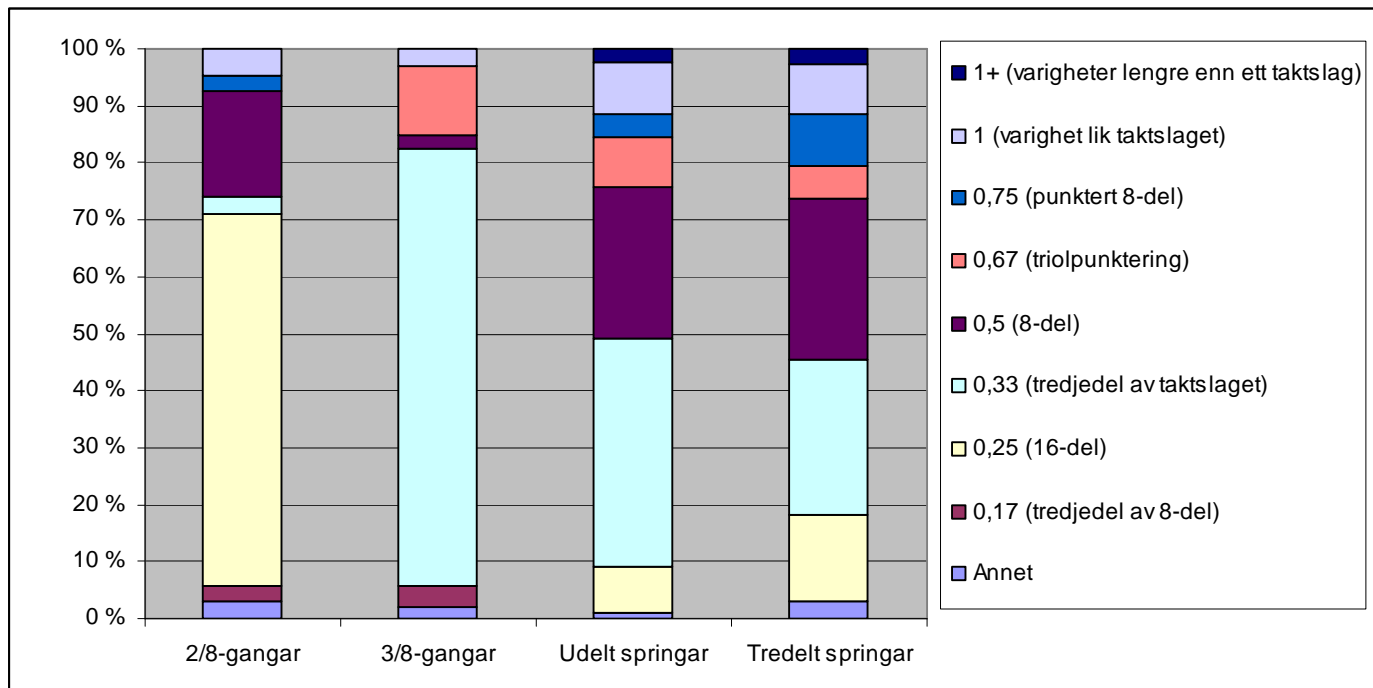
~Rytmiske forhold~

7.1 Varigheter og underdeling

7.1.1 Varigheter i slåttetyper

Et av de grunnleggende elementene ved notene som én og én har blitt skrevet inn i databasen, er *varigheten*, altså hvor lenge en tone varer i tid. De ulike kategoriene som noteskriften definerer, er registrert som tall og desimaler slik det er beskrevet i 4.5.2 metodekapitlet, og danner grunnlaget for min tilnærming til de rytmiske aspektene i mitt undersøkelsesmateriale.

I figur 7.1 vises en generell oversikt over fordelingen av varighetene på de fire slåttetyper jeg opererer med, avgrenset til de kategoriene som opptrer hyppigst. Tallene er å finne i appendiks til dette kapitlet. Jeg ser bort fra en del av de kategoriene som er spesielt brukt av enkelte nedtegnere, for eksempel Sætas 0:29 og 0:42; disse sorterer her under ”annet”.



Figur 7.1: Fordeling av varighetstyper på slåttetyper (A7-1)

Først kan det konstateres at begge gangartypene er mye mer dominert av én varighetstype enn hva tilfellet er for springar. I 2/8-gangaren utgjør 16-delene 64 % av totalen. På denne bakgrunnen kunne en kanskje argumentere for at det ville være mer naturlig å kalle denne typen 4/16 enn 2/8, siden underdelingen i 16-deler er så framtrædende. Varigheter lik taktslaget er sjeldne, og lengre varigheter forekommer knapt.

Når det gjelder 3/8-gangar, husker vi i fra metodekapitlet at siden taktslaget i utgangspunktet er underdelt i tre og notert som punktert 4-del, er 8-deler her omtolket til 0.33. Tredelingen av taktslaget, altså i 8-deler, dominerer meget klart materialet med en andel på hele 76 %. Varigheter lik taktslaget forekommer enda mindre her enn i den andre gangartypen. Det forekommer todeling av taktslaget (0.5), noe som nok grunner i en tvetydighet i forhold til underdelingen. Det finnes slåtter der man kan oppleve en veksling mellom en tredelt og todelt underdeling.³⁹⁰

I utgangspunktet behandler jeg udelt og tredelt springar som to typer, men etter hvert vil jeg diskutere hvorvidt dette er hensiktsmessig. Foreløpig ser vi at i springar er de ulike varighetene noe jevnere fordelt, og varigheter lik eller lengre enn taktslaget er vanligere enn i gangartypene. 0.33, 8-delene i triolfigurene, dominerer sammen med 0.5, ”vanlige” 8-deler. De to springarkategoriene ligner på hverandre, men den udelte har flere registreringer på 0.33 (41 mot 30 %). I den tredelte er vanlige 8-deler så vidt i flertall. Jeg vil imidlertid ikke tillegge dette for mye vekt, siden det er sannsynlig at forskjellene kan skyldes notasjonsmåte.³⁹¹ Sett ut i fra det totale materialet er det m.a.o. lite å peke på som kan skille de to kategoriene udelt og tredelt springar med denne innfallsvinkelen.

7.1.2 Geografisk variasjon

Stikkprøver på den geografiske distribusjonen av varighetstyper i de to gangartypene viser ikke signifikante forskjeller. Med en slik vinkling er det altså ikke mulig å peke på trekk som kan skille områdene fra hverandre. Det samme er tilfellet for springar i hardingfeleområdet, men vi never et lite unntak; det ser ut til å være litt mer bruk av verdien 0.33 i Hordaland enn i de andre områdene.

I denne sammenhengen vurderer jeg mitt materiale av gangar (halling) i området for vanlig fele som for lite som tilstrekkelig sammenligningsgrunnlag. Når det derimot gjelder springar- og polsmaterialet fra området for vanlig fele, er materialet stort og usikkerheten

³⁹⁰ Se for eksempel ”Skuldalsbruri” skrevet ned etter Johannes Dahle av Sven Nyhus (Nyhus 1993), og lytt til CD’en som hører med til utgivelsen (*Griegslåttene*). En lignende opplevelse ligger selvfølgelig bak Sætas bruk av tredelt underdeling i den andre gangartypen også.

³⁹¹ Se diskusjonen om dette i 4.1.2

mindre, siden Sæta står bak de aller fleste transkripsjonene. Her kan det pekes på et trekk ved underdelingen som ser ut til å få et signifikant utslag. Dersom en tar for seg Nordfjord, Møre og Romsdal, Gudbrandsdalen og Hedmark, og tenker seg de fire områdene som en akse fra vest til øst, er det en nokså klar tendens til mer triolbruk og dermed 0.33 (og 0.67) i vest, og mer bruk av 16-deler (0.25) og punkterte 8-deler (0.75) i øst. Angående den relative andelen av varighetstypen 0.33, har Nordfjord 39 %, Møre og Romsdal 33 %, Gudbrandsdalen 29 % og Hedmark 21 %, mens når det gjelder 0.25 (16-delene), har Nordfjord 10 %, Møre og Romsdal 15 %, Gudbrandsdalen 19 %, mens Hedmark her har 24 %. Tendensen mot en triolunderdeling av taktslagene ser altså ut til å være tydeligere i vest enn i øst, noe som godt kan være uttrykk for stilistisk forskjell.³⁹²

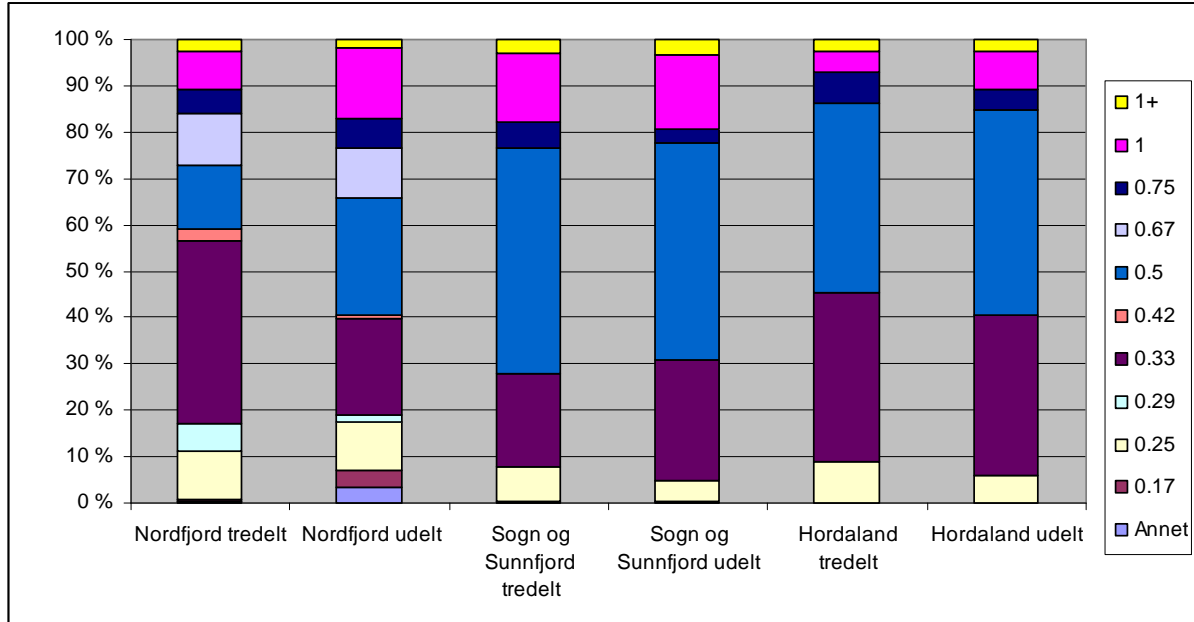
I beskrivelsen av springar i innledningen til nordfjordbindet i verket for vanlig fele, handler det mye om benevning og forholdet mellom den gamle udelte kontra den nye tredelte takten.³⁹³ I omtalen av gamlespringaren (s. 40), antyder Sæta en kobling til og et slektskap med udelt springar sørover på Vestlandet. Forholdet mellom varigheter og måten taktslagene er underdelt på kommer imidlertid Sæta ikke inn på. I Nordfjord er det både dansemessig og ut fra benevning nokså klare forskjeller mellom den gamle udelte springaren og den nyere tredelte. Jeg har tidligere vist at dette også gjelder et musikalsk trekk som formoppbygging. Det er ikke vanlig å operere med et slikt skille mellom udelt og tredelt springar lenger sør på Vestlandet, men det er relevant å spørre om det oppstår rytmiske forskjeller i materialet også i den regionen.

Figur 7.2 viser fordelingen av varighetstyper for de to springartypene i hele mitt materiale fra Vestlandet. Tallene bak søylene i diagrammet er ikke helt sammenlignbare (se appendiks, tabell A7-2), siden Sæta står bak nordfjordmaterialet, mens Bjørndal har skrevet ned det aller meste av det andre (med unntak av fem slåtter som er skrevet av Nyhus og Groven). Verdier som 0.42 og 0.29 er ikke brukt av andre enn Sæta. Varigheten 0.67, altså en triolpunktering av en 8-del, er likeledes svært lite representert i materialet sør for Nordfjord. At 0.5, 8-delene, har såpass mange flere registreringer i Sogn / Sunnfjord og Hordaland, skyldes utvilsomt i stor grad mangelen på den fingraderingen Sæta opererer med i sine transkripsjoner. De største forskjellene som kommer fram i diagrammet, skyldes m.a.o. ulik praksis hos nedtegrerne. Likevel kan fordelingen fortelle noe interessant.

³⁹² Forskjellen kan kanskje knyttes til den asymmetriske takten i øst; det er mer naturlig å utføre en triol jevnt når taktslagene er like lange, slik de er i vest. Eventuelt kan vi også argumentere for at dette handler om oppskrivers opplevelse, at triolene også oppleves som jevnere når forholdet mellom taktslagene også er jevnt.

³⁹³ Sevåg og Sæta 1995: 36ff

For å ta Nordfjord først: Her er det klare forskjeller mellom den udelte springartypen og den tredelte. Gamlespringaren har en klart større andel av verdien 1 og 0.5, altså 4-deler (lik taktslaget) og 8-deler, men atskillig færre 0.33.



Figur 7.2: Varigheter i tredelt og udelte springar i Nordfjord, Sogn / Sunnfjord og Hordaland (A7-2)

Figur 7.2 viser at en slik klar ulikhet mellom typene ikke kommer til syne i de andre regionene. Sogn og Sunnfjord har en generelt større andel av varighet lik taktslaget (1) enn Hordaland, og for denne kategorien samt 0.33, ser materialet i fra Sogn og Sunnfjord ut til å ligge nærmest gamlespringaren i Nordfjord, mens disse kategoriene i Hordaland ligner mer på den tredelte i Nordfjord. På tross av at materialet i fra Sogn / Sunnfjord er i minste laget, mener jeg likevel det er grunnlag for å si at den forskjellen som oppstår mellom den gamle og nye springaren i Nordfjord, ikke kommer til syne i områdene lenger sør.

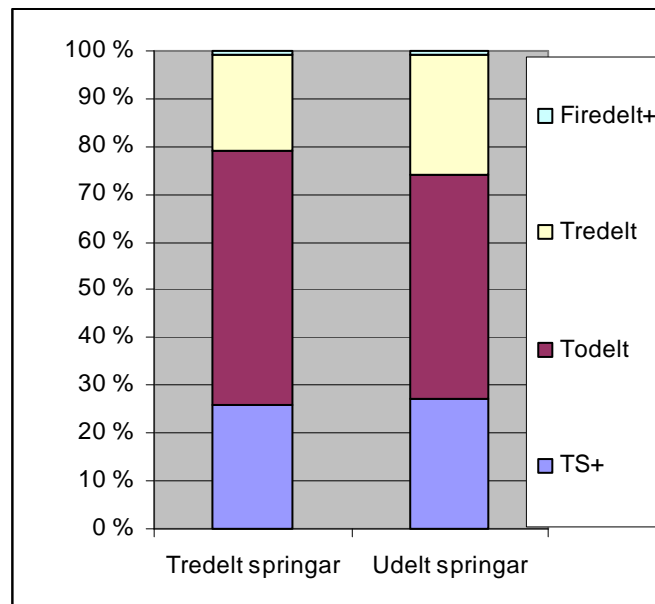
7.2 Taktslaget i springar og pols

7.2.1 Udelte kontra tredelt takt

Vi skal nå se på hvordan varighetene grupperer seg på taktslagsnivå, det som kan kalles rytmiske taktslagsmotiv. I kapittel 2 nevnte jeg at denne innfallsvinkelen har blitt benyttet av andre forskere tidligere, som Hampus Huldt-Nystrøm, Bjørn Aksdal og polske Ewa Dahlig-Turek. Huldt-Nystrøm hadde taktslaget som sitt sentrale undersøkelsesobjekt, og var særlig

opptatt av intervallstrukturene på dette nivået.³⁹⁴ Aksdal har også taktslagsmotivene som en av sine variabler når han studerer historisk lagdeling, men da i rytmisk forstand.³⁹⁵

Jeg konsentrerer meg her om springar og pols. Stikkprøver i gangarmaterialet gir få eller ingen geografiske utslag det er grunn til å kommentere. Springarmaterialet har større utbredelse og mer geografisk variasjon, noe som gir dette materialet et langt større potensial i forhold til å påvise forskjeller som kan fortelle noe. I det følgende opererer jeg i utgangspunktet med fire kategorier, 1) når varigheten er lik e. lengre enn taktslaget (TS), 2) når TS er todelt, 3) når TS er tredelt, 4) når TS er firedelt³⁹⁶ eller har flere enn fire varigheter (det siste er svært sjeldent). Vi starter med figur 7.3, som viser hvordan disse ulike rytmiske taktslagsmotivene fordeler seg på henholdsvis tredelt og udelt springar / pols.



Figur 7.3: Det rytmiske taktslagsmotivet i de to springartypene

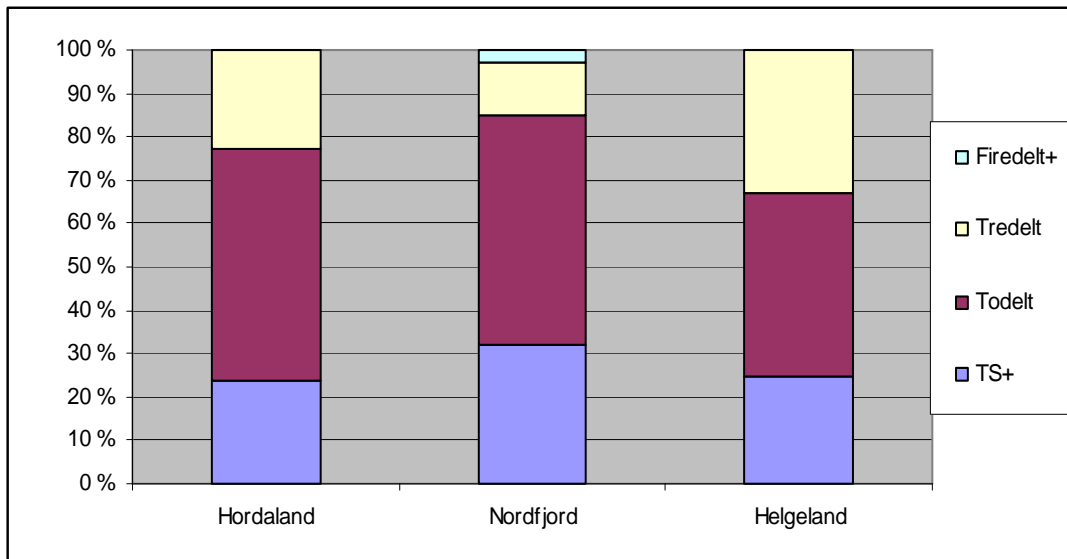
Forskjellene er ikke store, men det er noe overraskende at andelen taktslag med tre toner er større i udelt springar enn i den tredelte, med 25 % mot 20 %. I Aksdals undersøkelse var noe av konklusjonen at en stor grad av tredeling hang sammen med andre trekk som pekte i retning av et yngre sjikt (sent 1700-tall). Udelt takt blir gjerne satt i sammenheng med det eldste springarmaterialet.

³⁹⁴ Huldt-Nystrøm 1966

³⁹⁵ Som i Bakka, Aksdal og Flem 1992

³⁹⁶ To- tre- og firedelt handler, som beskrevet i 2.8.2, om at taktslagene har to, tre eller fire toner uansett innbyrdes lengde på tonene.

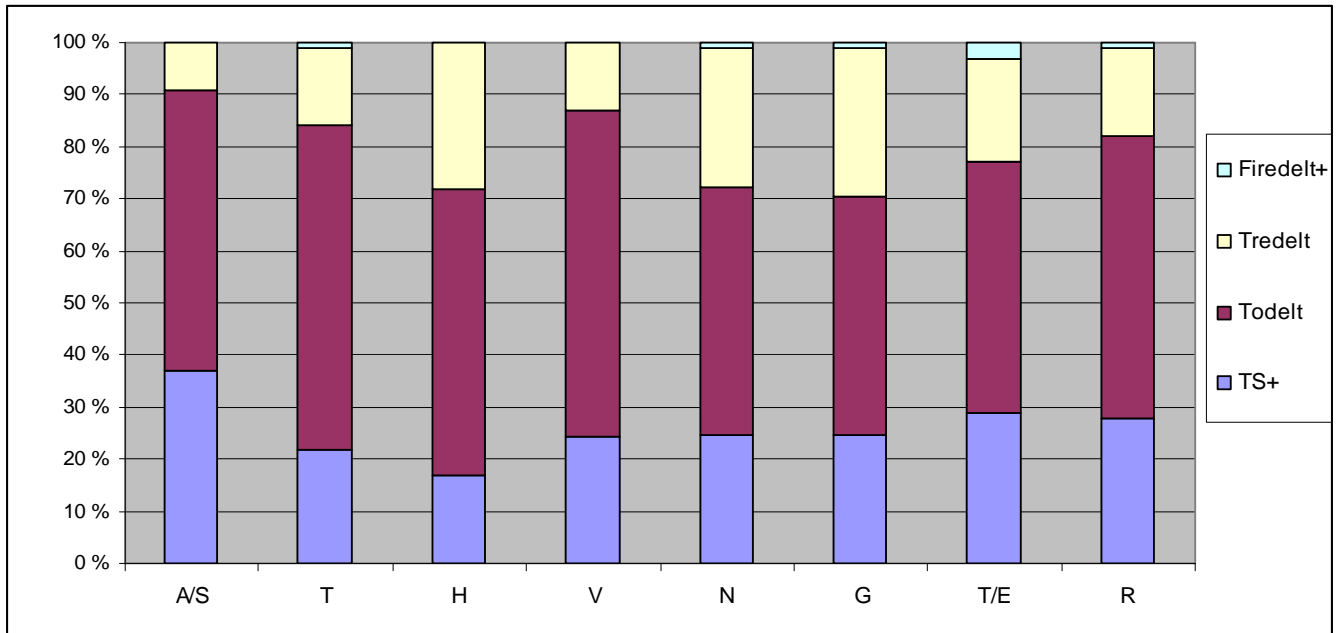
Med hensyn til de udelte springar- og polsslåttene, er det tre regioner der det er såpass med materiale at vi kan forsvare å presentere en oversikt, og det er Hordaland, Nordfjord og Helgeland. Figur 7.4 viser forskjeller mellom de tre områdene, særlig hva angår tredeling av taktslaget. Nordfjord og gamaltslåttene har stor grad av varigheter lik eller lengre enn TS (32 %), lite tredeling av TS (12 %) og et visst innslag av inndeling i fire og mer på 3 %. Helgeland har betydelig mer tredeling, 33 %, mens Hordaland har 23 %.



Figur 7.4: Rytmiske taktslagsmotiv i udelte springar i Hordaland, Nordfjord og på Helgeland (A7-3)

Figur 7.5 viser fordelingen i tredelt springar i de åtte hovedområdene, og her utgjør Agder / Setesdal³⁹⁷ et ytterpunkt. Tallene derfra ligger nærme tallene for gamaltslåttene i Nordfjord, men har enda større andel av varigheter lik eller lengre enn TS (37 %) og færre tredelte taktslag (9 %), noe som er henholdsvis den største og minste andelen i samtlige av de undersøkte utvalgene. Det er på de tredelte taktslagene variasjonen ser ut til å være størst. Ellers skiller Hordaland seg ut i fra de andre hardingfeleområdene gjennom langt større grad av tredeling. Legg også merke til firedelingen som kommer tilsyne gjennom repertoaret fra Trysil / Engerdal; er det kanskje en påvirkning fra den svenske ”sekstondelspolskaen” som kommer til syne?

³⁹⁷ Agder / Setesdal her betyr Tovdal og de sørlige delene av A. Agder, siden det knapt finnes springar i Setesdal.



Figur 7.5: Rytmiske taktlagsmotiv i tredelt springar i hovedområdene (A7-3)

Andelen todeling i de ulike springar- og polsutvalg jeg har studert, varierer fra i underkant av 50 % til over 70 %. Selv om variasjonsbredden er stor, kan vi godt slå fast at det er det todelte taktslaget som klart er i majoritet og det typiske i hele springar- og polsmaterialet.³⁹⁸

7.2.2 Fokus på tredelingen

I tabell 7.1 har jeg satt opp en rangert oversikt over andelen av tredelte taktslag i hele springarmaterialet (både tredelt og udelt), fordelt etter alle områdene som omfattes av undersøkelsen. Oversikten gir et bilde av temmelig store kontraster, men siden utvalget er alt for lite for noen av områdene sin del, er det en betydelig usikkerhet knyttet til tallene.³⁹⁹

Andelen tredeling av taktslaget i hele springarmaterialet er i gjennomsnitt på 20.6 %, men det aritmetiske gjennomsnittet kan ikke fortelle hele historien her, selv om tallet antyder store geografiske forskjeller når en går inn på de enkelte områdene.

Variasjonsbredden når det gjelder grad av tredeling viser seg å være fra 0 til 56 %, dersom en tar for seg slått for slått. Det er derfor ønskelig også å gi et bilde av denne spredningen innad i utvalgene, og i tabellen tar jeg derfor med en kolonne som viser standardavviket⁴⁰⁰ for hvert område. Jo større dette tallet er, jo mindre ensartethet kan man si

³⁹⁸ I deler av Aksdals materiale ser tredelte taktslag ut til å ha en større andel enn de todelte, men slike slåtter er det nesten ingen av i mitt utvalg.

³⁹⁹ For rangeringens del tar jeg her og i det følgende likevel med en desimal i prosenttallene.

⁴⁰⁰ Standardavviket er et mål for spredningen av verdiene i et datasett, definert som det gjennomsnittlige avvik fra gjennomsnittet, se for eksempel Krokan 1995: 84f

det er i materialet. Oppdal, med et standardavvik på 15.0, har med andre ord både slåtter med lite tredeling og noen med svært mye. I Numedal derimot, har de 8 slåttene omtrent like mye tredeling. Tredeling av TS er jevnt over mer utbredt i området for vanlig fele, men Hordaland skiller seg ut i hardingfeleområdet med en andel som ligger et stykke over gjennomsnittet.

Tabell 7.1: Rangert oversikt over prosentvis andel tredelte taktslag i springar hele materialet

Område	Grad av tredeling (i %)	Standardavvik	Antall slåtter
Sunnmøre	32.6	7.6	13
Oppdal	30.5	15.0	13
Helgeland	30.0	9.4	19
Gudbrandsdalen	28.6	13.5	35
Hordaland	24.7	13.0	22
Nordfjord	24.2	12.4	29
Nordmøre	22.5	6.9	18
Innherred	21.5	10.0	20
Krødsherad	20.8	6.6	5
Sør-Hedmark	20.3	10.4	6
Sigdal	20.1	9.1	7
Romsdal	20.0	10.1	8
Trysil / Engerdal	19.9	10.7	32
Hallingdal	19.9	8.5	7
Nord-Østerdal	19.8	8.0	5
Sogn	18.1	6.9	6
Rørros	16.7	9.5	35
Telemark	14.7	7.8	29
Rendal/Åmot/Stor-Elvdal	13.7	13.0	6
Valdres	13.4	6.7	26
Sunnfjord	12.3	9.5	5
Numedal	10.8	3.4	8
Agder / Setesdal	8.7	7.4	12

Med unntak av Romsdal, utgjør områdene med vanlig fele som ligger under det totale gjennomsnittet på 20.6 %, et sammenhengende område i øst. Valdres, der Jørn Hilme med sine ”vrengjer” og ”ristetak” var hjemmehørende, noe som nettopp innebærer mye tredeling av TS, scorer lavt på gjennomsnittet. En stikkprøve viser for øvrig at de to slåttene i materialet mitt som er nevnt å være etter Jørn Hilme, har samme grad av tredeling som gjennomsnittet i Valdres, som er 13.4 %. En kan selvsagt ikke legge for stor vekt på bare to slåtter, men det er vel ikke usannsynlig at triolbruken vi hører om i samband med Jørn Hilme, først og fremst må knyttes til ”vrengjene”, nemlig de slåttene han laget som nærmest kan karakteriseres som etyder.⁴⁰¹ Jeg har for øvrig talt opp tre av disse slåttene i hardingfeleverket (som ikke er i mitt opprinnelige materiale), og her viser andelen tredelte taktslag seg å være på 42 %. Helgeland, der en overvekt av springar- (pols-) slåttene er udelte, har 30 % tredeling, og de tredelte slåttene her trekker faktisk tallet noe ned, siden tallet for de udelte er 33 %, som vist i figur 7.4. Dette er kanskje noe uventet dersom udelt takt er et aldersommelig trekk, og samtidig at en stor grad av tredeling skulle peke mot et yngre sjikt i tradisjonen.

Det er her også interessant å trekke inn et materiale som ikke var tilgjengelig for meg da jeg gjorde utvalget mitt. Våren 2006 kom Tove Solheim med sin masteroppgave *Suldals-slåttar* ved Institutt for Folkekultur, Høgskolen i Telemark, der hun går grundig igjennom det eldre slåttmaterialet fra Suldal i Ryfylke.⁴⁰² Oppgaven inneholder 20 transkripsjoner av springarslåtter etter opptak med eldre spelemenn i fra regionen, og dette materialet utgjør hele det kjente repertoaret av denne typen i Suldal. Det er ellers et definisjonsspørsmål hvorvidt disse slåttene skal oppfattes som udelte eller tredelte, noe Solheim også drøfter. Forholdet mellom dans (stegbruk) og musikk er nokså åpenbart på taktslagsnivå i denne tradisjonen (altså udelt), men majoriteten av slåttene går greit opp i tre rent transkripsjonsmessig. Allerede under arbeidet med oppgaven kommenterte Solheim overfor undertegnede hvor påfallende lite trioler og ristetak det var i dette stoffet. Etter å ha gjennomført en manuell opptelling av de tredelte taktslagene i de 20 transkripsjonene, viser det seg at andelen er så liten som 1.4 %. Dette er langt under noen av de andre utvalgene jeg har med i mitt materiale. Det er dermed også påfallende stor forskjell til naboområdet Hordaland, som har stor grad av tredelte taktslag i den udelte springaren, jfr. figur 7.4.

⁴⁰¹ Bjørndal og Alver 1985: 45. Vi minner ellers om at min metode ikke skiller mellom ”ristetak” slik det normalt er forstått, og tredelte taktslag der alle tre eller to av tonene er bundet sammen med buestrøket.

⁴⁰² Solheim 2006.

Når det gjelder forholdet mellom tredelt og udelt springar, så lar det seg ikke påvise noen generell sammenheng mellom lite tredeling og udelt takt. Mine tall viser at dette kun har relevans i Nordfjordmaterialet.

7.2.3 Spredningen

For å få et bedre bilde av spredningen innad i utvalgene, kan vi studere et lite knippe av områdene. Noen av områdene ser ut til å være relativt ensartede, andre har stor spredning.

Radene i tabell 7.2 viser andelen slåtter innen kategorier med ulik grad av tredeling.

Kategoriene har et spenn på 5 %, altså fra 0 – 5 (4.9) %, fra 5 – 10 osv.

Tabell 7.2: Andel av springarslåtter med tredelte taktslag i en gruppert fordeling for noen geografiske utvalg

Grad av tredeling	Område					
	Agder / Setesdal	Hordaland	Valdres	Gudbrandsdalen	Sunnmøre	Helgeland
0-4.9 % tredeling	4	1	3	2	0	0
5-9.9 % tredeling	4	2	7	0	0	1
10-14.9 % tredeling	1	5	5	5	0	1
15-19.9 % tredeling	2	2	7	1	0	1
20-24.9 % tredeling	1	2	3	7	3	3
25-29.9 % tredeling	0	1	1	3	2	2
30-34.9 % tredeling	0	3	0	4	3	4
Mer enn 35 % tredeling	0	6	0	13	5	7

Gudbrandsdalen, Helgeland og Hordaland er representert innen flest kategorier, dvs. at det her finnes slåtter med mange forskjellige grader av tredeling. Et område som Agder derimot, som også scorer lavest på gjennomsnittet, er ikke representert med slåtter med mer enn 25 % tredelte taktslag. 8 av de 12 Agderslåtterne har mindre enn 10 %, tredeling. Dette området skiller seg dermed ut. På den andre siden kan vi se hvordan Sunnmøre utmerker seg, siden ingen av slåtterne derfra har mindre enn 20 % tredeling, og et flertall av slåtterne har betydelig

mer. At materialet fra disse to områdene har bare henholdsvis 12 og 13 slåtter, gjør selvfølgelig at en må se på dette med varsomhet.

Hordaland har slåtter innen samtlige kategorier, men med et visst tyngdepunkt i kategorien 10-14.9 % (5 slåtter), og et annet (6 stk.), som har mer enn 35 % tredeling. En slik fordeling kan være en mulig indikator på to ulike sjikt i materialet. En lignende fordeling gjelder også for Gudbrandsdalen. Gudbrandsdalen ligger høyt på gjennomsnittet når det gjelder tredelte taktslag, aller høyest dersom vi kun ser på hovedområdene. Området har også en relativt stor andel slåtter med mer enn 35 % (13).

7.2.4 Tredeling på utøvernivå

Siden materialet i denne doktorgradsavhandlingen er spredt på så mange utøvere, er ikke de enkelte utøverne representerte med så mange springarslåtter hver. Det er derfor umulig å presentere en oppstilling over samme fenomen på individnivå som er statistisk holdbar, men det er likevel interessant å se hvordan tallene blir i en oversikt med en del sentrale spelemenn. Samtlige i tabell 7.6 er representert med tre eller flere springar- / polsslåtter (se tallet i parentes), og her er begge kategoriene tredelt og udelt springar / pols med. Med alle forbehold kan oversikten være et supplement til det vi har sett så langt, og noen detaljer kan leses ut av det. Tabellen viser at de aller fleste hardingfeleutøvere havner i nedre del av listen, med unntak av Ola Mosafinn som skiller seg ut som en enslig svale helt i toppen. Han trekker åpenbart også opp snittet i Hordaland, som er 25 %. Ved å ta bort Mosafinn fra utvalget av springarslåtter i dette området, viser gjennomsnittet seg å være 22 %, altså noe lavere, men likevel mye til å være på hardingfele.

Tabell 7.3: Rangert oversikt over prosentvis andel tredelte taktslag i springar hos et utvalg av spelemann

Spelemann:	Område:	Grad av tredeling av TS:
Erling Kjøk (4)	Lom, Gudbrandsdalen	35 %
Nils Rognrygg (10)	Drevja, Helgeland	33 %
Ola Mosafinn (5)	Voss, Hordaland	32 %
Per Brenden (3)	Vågå, Gudbrandsdalen	31 %
Jens Synnes (4)	Stordal, Sunnmøre	28 %
Per Støyva (4)	Breim, Nordfjord	27 %
Ola Nerlo (5)	Oppdal	27 %
Embret Lund (5)	Engerdal, Hedmark	25 %

Hans Haugen (5)	Susendal, Helgeland	24 %
Leiv Thomasgaard (3)	Hornindal, Nordfjord	24 %
Johan Elgshøen (3)	Trysil, Hedmark	22 %
Hilmar Alexandersen (20)	Innherred, N. Trøndelag	22 %
Hans W. Brimi (3)	Lom, Gudbrandsdalen	21 %
Erik Almhjell (6)	Sunnadal, Møre og Romsdal	21 %
Torkjell Haugerud (3)	Bø / Seljord, Telemark	21 %
Peder Nyhus (22)	Glåmos, Røros	20 %
Otto Furholt (3)	Vegusdal, A.Agder	19 %
Olav Sata slåtten (3)	Ål, Hallingdal	17 %
Johannes Ingebriktsvold (4)	Brekken, Røros	14 %
Torleiv Bolstad (4)	Ø. Slidre, Valdres	13 %
Anders Sjøvold (6)	Brekken, Røros	12 %
Ivar Ringestad (4)	V. Slidre, Valdres	12 %
Steingrim Haukjem (3)	Veggli, Numedal	12 %
Johannes Dahle (5)	Tinn, Telemark	9 %
Ola Bøe (4)	V. Slidre, Valdres	9 %
Salve Austenå (6)	Tovdal, A.Agder	6 %

Av spelemennene med mindre enn 20 % tredeling er det kun to utøvere på vanlig fele, og begge hører til i Brekken øst for Røros.

7.2.5 Ytterpunktene

Snakker man om ulike sjikt i slåtterepertoaret på bakgrunn av tredelingen av taktslagene, vil det være interessant å se litt nærmere på den delen av materialet som skiller seg ut med svært mye og svært lite tredeling, for å se om det kommer fram noen klare tendenser i forhold til andre variabler som form og tonalitet. ”Svært mye / lite” vil her si - etter skjønn - slåttene med mer enn 35 % og mindre enn 5 % tredelte taktslag, jfr. tabell 7.2. Med utgangspunkt i hele springarmaterialet resulterer denne avgrensningen da i to grupper med henholdsvis 50 og 24 slåtter. Hordaland, Gudbrandsdalen, Oppdal og Helgeland peker seg ut som områder der en stor andel av springarslåttene har mer enn 35 % tredeling, mens Agder / Setesdal er den ene regionen som stikker seg ut med mange slåtter med mindre enn 5 %. Vi husker her Solheims materiale fra Suldal, der så godt som alle springarslåttene ville havne i samme kategori.

I undersøkelsen fra 1992 som jeg har trukket fram i flere sammenhenger, argumenterer forfatterne (Aksdal og Bakka) for at det lar seg gjøre å skille ut en moteimpuls fra slutten av 1700-tallet, der flere trekk samvarierer. En del av hypotesen går ut på at materialet som

representerer denne moteimpulsen vil ha større grad av tredeling av taktslaget enn eldre materiale. De slåttene som blir ”ringet inn” i undersøkelsen, har også gjennomgående det Aksdal definerer som harmonisk tonalitet og symmetrisk formoppbygging (toveksform). I dette materialet er G-dur klart overrepresentert, noe som iflg. Aksdal, med referanse til Boyden 1965, var en populær toneart midt på 1700-tallet.⁴⁰³ Tabell 7.7 viser hvordan slåttene i mine to grupper fordeler seg etter formtype.

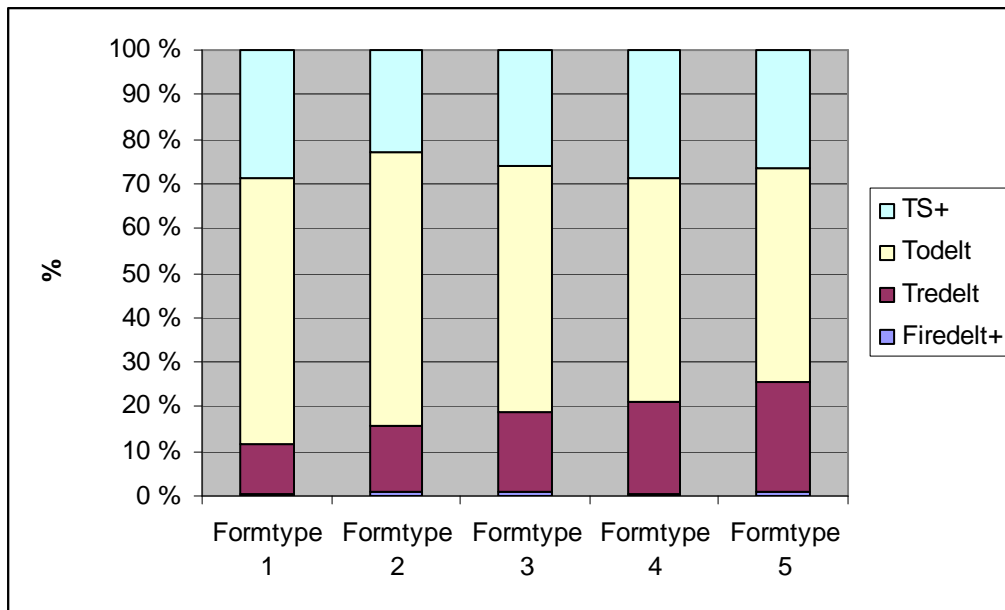
Tabell 7.7: Slåttene i gruppene med mer enn 35 og mindre enn 5 % tredeling fordelt etter formtype

Formtype	Grad av tredeling	
	<5 % tredeling av TS	>35 % tredeling av TS
Formtype 1	4	0
Formtype 2	3	1
Formtype 3	5	4
Formtype 4	2	7
Formtype 5	10	38
Totalt	24	50

Det ser ut til å være en rimelig klar tendens her; i gruppa med mye tredeling er 38 av 50 slåtter (76 %) plassert i formtype 5, altså regelmessig toveksform, og skiller seg dermed ut i fra den andre gruppa. Det kan altså se ut som om det er en sammenheng mellom grad av tredeling og formoppbygging. Dette bekreftes i figur 7.6 der vi ser på hele springarmaterialet fordelt etter de fem formtypene. Ganske riktig stiger andelen tredelte taktslag jevnt fra formtype 1 til formtype 5 (fra 11 til 25 %).

Stikkprøver viser ellers at tendensen til sammenheng mellom tredeling og regelmessig formtype gjør seg gjeldende i begge feledistriktene, selv om formtype 5 på hardingfele har mindre tredeling enn formtype 4. Dette legger jeg ikke særlig vekt på, siden materialet her er såpass lite (seks slåtter).

⁴⁰³ Aksdal i Bakka, Aksdal og Flem 1992: 99



Figur 7.6: Rytmiske taktslagsmotiv i springar fordelt etter formtype(A7-4)

I gruppa med de 24 slåttene med mindre enn 5 % tredeling, viser det seg at felestillet nedstilt bass, GDAE, er klart overrepresentert sammenlignet med den totale fordelingen av slåttene på de ulike stillene. I alt ti av slåttene går på dette stillet, mens sju går på ADAE, tre på AEAC#, tre på GDAH og én på GCAE. Den andre gruppen med mye tredeling (50 slåtter) er sterkt preget av ADAE; 33 av de 50 slåttene går på dette vanligste stillet. Målt i prosent vil dette si 66 %, mens den totale andelen av slåtter på ADAE i hele materialet er 56 %. Tretten slåtter med mye tredeling er på GDAE, og i tillegg finner vi to på AEAE samt én slått på hver av de to stillene GDAD og DDAE. Dette harmonerer ikke med Akسدal / Bakka. Dersom man skal snakke om tonearter, er D-dur først og fremst knyttet til felestillet ADAE, og dette stillet er overrepresentert i materialet med stor grad av tredeling. Samtidig er G-dur særlig knyttet til GDAE, og mine tall viser at dette stillet er sterkt overrepresentert i materialet med særlig *lite* tredelte taktslag. En manuell gjennomgang av slåttene på GDAE i de to utvalgene ovenfor, viser også at det er minst like mange slåtter som kan tolkes som G-dur blant slåttene med lite tredeling som i den andre gruppa. Jeg kan samtidig ta med at slåttene på Helgeland, som ligger helt i toppen når det gjelder tredeling av taktslaget, bare i liten grad kan tolkes i retning av G-dur / G som grunntone, selv om felestillet GDAE dominerer dette repertoaret.⁴⁰⁴ Dette gjør at det ikke kan påvises noen sammenheng mellom G-dur / grunntone G og stor grad av

⁴⁰⁴ Se også Ove Larsens gjennomgang av dette i Larsen 2001: 106-107.

tredeling i mitt materiale. Det kan virke som om det sjiktet av slåtter Aksdal / Bakka skiller ut i sin undersøkelse fra 1992, ikke er særlig representert i mine utvalg.

7.2.6 Rytmiske taktslagsmotiv og felestiller

Bruk av scordatura hører med blant trekkene som settes i sammenheng med høy alder, og under forrige punkt så vi eksempelvis hvordan et stille som GDAH var klart overrepresentert i gruppen med særlig lite tredeling. En undersøkelse av samtlige stiller viser at det kommer fram en del kontraster. Det viser seg at andelen tredelte taktslag i snitt er litt større på ADAE enn GDAE i begge feledistriktene, jfr. diskusjonen om toneart under forrige punkt. På de øvrige stillene varierer tredelingen fra 7 % på GDAH til 29 % på DDAE. Totalt for disse ni stillene er gjennomsnittet tredelte taktslag på 17 %, altså litt under det totale gjennomsnittet, men ikke så mye at en kan kalle det en stor forskjell. Det er altså ingen entydig sammenheng mellom bruk av uvanlige stiller og lite tredeling. DDAE, FDAE og GDAD ligger godt over gjennomsnittet på 20.6 %, sammen med ADAE og GDAE på vanlig fele, mens hardingfelematerialet på ADAE og GDAE samt de seks andre stillene, ligger under snittet. De to felestillene som kun er brukt på hardingfele, dvs. GCAE og GDAH, har klart lavest andel tredeling (11 og 7 %). Disse skiller seg ut på denne måten sammen med AEAC# og ADF#E. Det stillet som kun finnes på vanlig fele, DDAE, har en andel tredeling godt over gjennomsnittet (29 %). Dessuten er det bare på vanlig fele vi finner springar / pols på FDAE, og fordelingen her ligner den under DDAE, bortsett fra et lite innslag av firedeling.

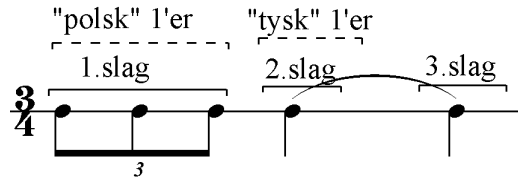
7.3 Taktdelene i tredelt springar og pols

7.3.1 "Descendentality" – polske rytmer?

I kapittel 2 (2.8.4) viste jeg til Dahlig-Tureks beskrivelse av det typisk polske som et tretaktsmønster med "descendentality", dvs. at første slag har flest toner og det tredje færrest. For det andre har jeg vist til skillet mellom det som tidligere har blitt kalt "tysk" og "polsk" oppfatning av tretakt i forbindelse med grunnlaget for plassering av taktstreken og asymmetri. Når man så ser på de tre taktslagene i det norske springar- og polsmaterialet, hvordan arter disse forholdene seg?⁴⁰⁵ Er det flere toner på første slag i takten? Henger dette i så fall sammen med den "polske" måten å oppfatte 1'er på, slik at dette er avgrenset til det nordlige asymmetriområdet og i områdene med symmetrisk tretakt, og at det vil vises en kontrast til området med "tysk" takt, eller det sørlige asymmetriområdet? Jeg forutsetter her at den polske

⁴⁰⁵ Se også Aksdals tilnærming til dette i Aarset og Flem 1991: 290

rytmesignaturen er et gjennomgående trekk, og ikke bare knyttet til kadensene. For å kunne få noe ut av en opptelling på dette området, er måten jeg har definert taktslag 1, 2 og 3 i registreringen en viktig forutsetning:



Figur 7.7: Forholdet mellom kadensformel, min nummerering av taktslagene og oppfatninger om "polsk" og "tysk" takt

Som beskrevet i metodekapitlet har jeg tatt utgangspunkt i et felles referansepunkt for hele det tredelte springar- og polsmaterialet, nemlig triolfiguren i kadensformelen, og definert denne som 1.slag. Dette vil ikke alltid være det som lokalt oppfattes som tung 1'er, siden figuren i det sørlige asymmetriområdet ("tysk takt"), faller på opptakt / lett 3'er. I disse områdene vil derfor det jeg kaller 1.slag oppfattes som 3'er, mens tyngden, og det som oppfattes som 1'er, vil falle på 2.slag, slik som vist i figur 7.7.

En gjennomgang av materialet viser at fordelingen av toner på de tre slagene er svært jevn, og alle tre taktslag i alle områder har en andel som ligger nær en tredjedel. Noen klare tendenser lar seg knapt spore. Kun ett område har en noenlunde klar fallende profil eller "descendentality", nemlig Oppdal, med henholdsvis 36, 33 og 31 % av tonene på de tre taktdelene. Hordaland skiller seg også ut med klart flest toner på første taktdel (39 %), men her er de andre to like, begge med 31 %. En lignende profil finner vi også i Nordfjord, men tendensen er svakere. Agder, Telemark, Hallingdal, Valdres og Røros har flest toner på tredje taktdel, mens Hordaland, Buskerud utenom Hallingdal, Nordfjord, Gudbrandsdalen, Trysil / Engerdal, Oppdal og området sør i Hedmark har flest på første. To av områdene, Innherred og Møre og Romsdal, har flest toner på andre taktdel.

Tallene jeg får ut av materialet gir i det hele tatt lite grunnlag for å trekke grenser. Røros grupperer seg sammen med et flertall av hardingfeleområdene, mens Hordaland grupperer seg med de fleste av områdene på vanlig fele, i og med den klare overvekten av toner på første slag. At Valdres ligner på Hallingdal og områdene sørover, er jo slett ikke overraskende, all den tid disse regionene har en repertoarmessig sammenheng. At Røros også grupperer seg hit, er kanskje mer overraskende. Dersom en skulle tolke disse variasjonene som uttrykk for grenser i materialet, noe jeg nok vil være svært forsiktig med, går disse

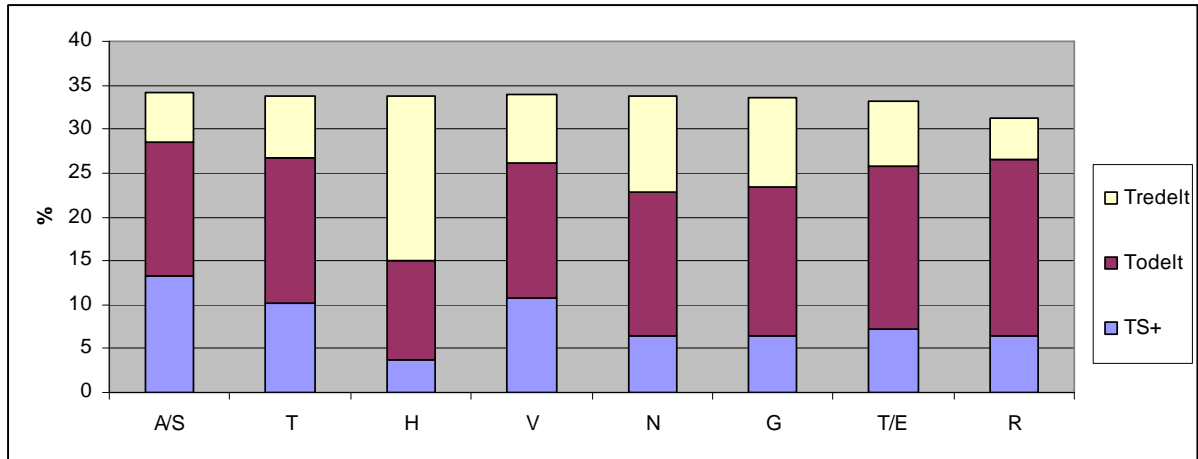
uansett på tvers av det sørlige og nordlige asymmetriområdet. Utvalgene i fra Valdres og Hallingdal ("polsk" takt) og Telemark / resten av Buskerud ("tysk" takt) ligger svært nær hverandre, samtidig som det sørlige Hedmark ("tysk" takt) og Trysil / Engerdal ("polsk" takt) også har innbyrdes likhet, men skiller seg noe i fra nevnte hardingfeleutvalg

Sammenlignet med Dahlig-Tureks undersøkelse av det svenske materialet⁴⁰⁶, kan det se ut til å være vanskelig å spore influens av "det polske" i mitt materiale. Hos Dahlig-Turek er det en gjennomgående tendens til "descendentality" i taktene. Dette er særlig tydelig i polskar og poloneser fra 1800-tallssamlinger, samt i 16-delspolskaer fra Skåne og Østergötland, men tendensen er til stede også i repertoar fra Bohuslän og Värmland, som grenser opp mot Norge. Selv om Oppdal framstår som et hederlig unntak, bør vi slå fast at den antatte påvirkningen fra europeisk musikk mote i form av polske rytmesignaturer som vi kan se i svensk materiale, er vanskelig å se konturene av i det norske materialet når vi grovsorterer på denne måten etter geografiske utvalg. Heller ikke når jeg tar for meg "ekstremgruppen" med slåtter med mer enn 35 % tredeling, finner jeg en fallende profil: For denne gruppen, som her består av 39 slåtter, er tallene 35 % - 32 % - 33 %.

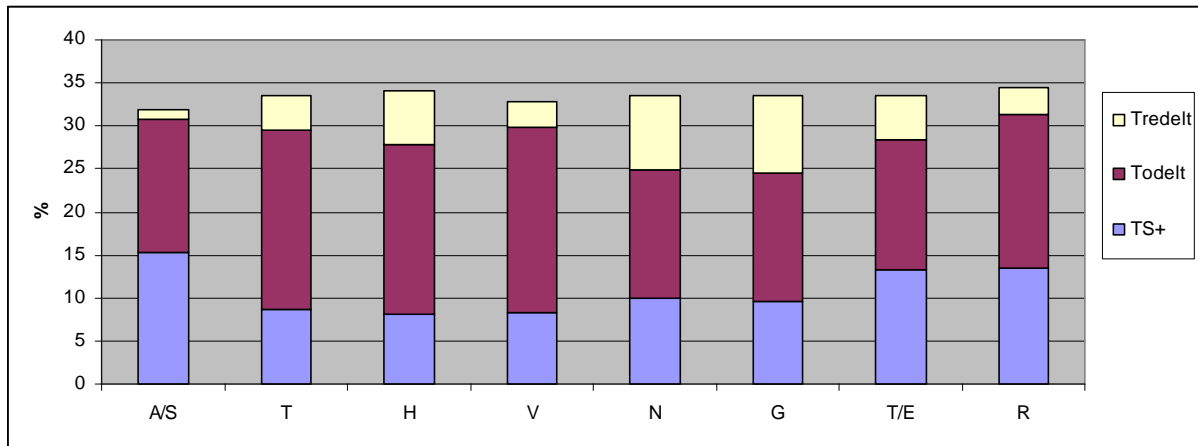
Jeg tar med en oversikt over hvordan de ulike typene underdeling fordeler seg på de tre taktdelene i hovedområdene, noe som kan studeres i figurene 7.8-7.10, ett diagram for hvert slag. Distribusjonen av kategoriene hele, todelte og tredelte taktslag på de tre taktdelene kan gi annen informasjon om mulige mønstre og skillelinjer i materialet. Jeg ser bort i fra kategorien firedelt+, siden denne er forsvinnende liten. Søylen viser her den prosentvise andelen taktslagsfigurer på det respektive slaget og fordelingen av de tre kategoriene. Hordaland skiller seg ut med en særlig stor andel tredeling på 1.slag. Som tidligere vist har Hordaland atskillig mer tredeling enn de andre områdene i hardingfeleområdet, og nå ser vi i tillegg at mer enn halvparten av disse faller på første slaget. Testing (kjikvadrat) viser for øvrig at forskjellen til de andre områdene er signifikant. Fordelingen på 3.slag peker i retning av et skille mellom de to feleområdene, ved at hardingfeleområdene her har mye todeling og lite tredeling. De fire (A/S, T, H, V) ser ut til å være enige om at todelte 3. slag utgjør ca. 25 % av taktslagsmotivene.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Dahlig-Turek 2003b

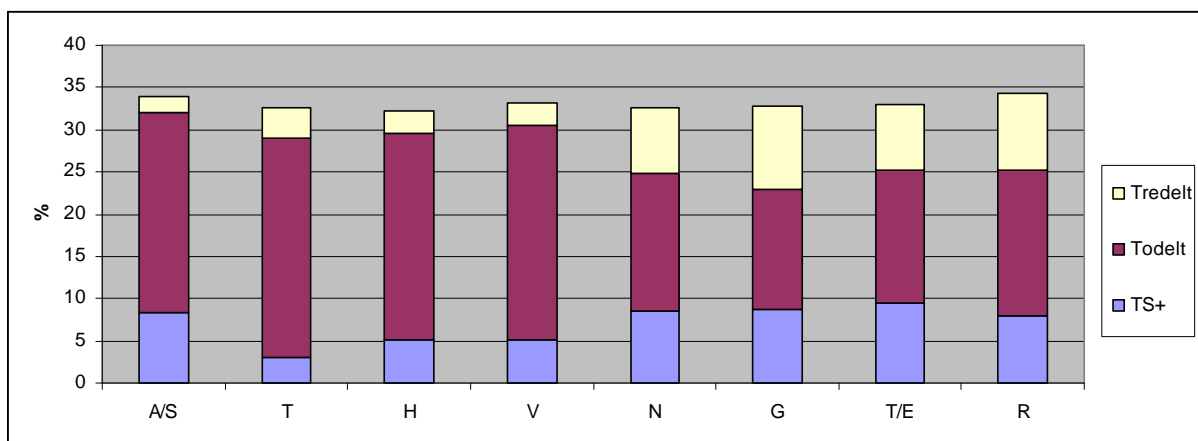
⁴⁰⁷ Også her viser tester statistisk signifikans; hardingfeleområdene danner en gruppe i forhold til de andre områdene



Figur 7.8: Underdeling i tredelt springar i hovedområdene, 1. slag (A7-5)



Figur 7.9: Underdeling i tredelt springar i hovedområdene, 2. slag (A7-5)



Figur 7.10: Underdeling i tredelt springar i hovedområdene, 3. slag (A7-5)

Underdelingskategoriene ser ut til å være jevnere fordelt i området for vanlig fele. Nordfjord og Gudbrandsdalen har som hardingfeleområdene mest tredeling på 1.slag, men særlig for

Gudbrandsdalen er denne tendensen svært svak. Dette området er det hovedområdet som har mest tredeling generelt, med 28.6 %, og tallene viser hvordan de tredelte figurene er spredt jevnt utover på de tre slagene. Det er trolig at for de områdene som har generelt lite tredeling, eksempelvis i Agder og Valdres, vil ristetakket i kadensformelen fort bli synlig som en øket andel tredeling på 1.slag. I Hordaland må derimot tredelingen på 1.slag beskrives som et mer gjennomgående stiltrekk.

Siden materialet er så begrenset som det er, ville det være en enkel konklusjon å se på utslaget i Hordalandsmaterialet som et resultat av et skjevt utvalg. Imidlertid bør det nevnes – uten at jeg påstår at det er noen enkel og direkte sammenheng – at mønsteret er kjent i historisk materiale. I sin artikkel i *The Polish Dance* oppsummerer danske Jens Henrik Koudal typiske trekk ved poloneser etter 1675. Ett av de typiske trekkene, og spesielt på første del av 1700-tallet, er at melodiene har mye trioler, og da særlig på første slaget i takten.⁴⁰⁸ Som en test har jeg i denne sammenhengen også gjort en opptelling av taktslagene i to eldre, norske samlinger. Begge er fra midten av 1700-tallet, nemlig notebøkene etter Peter Bang og Hans Nielsen Balterud. Jeg har her talt opp alle melodiene der tittelen kan assosieres med ”det polske”, altså benevninger som pollonesse, pollonece, pols (-dans) og i tillegg noen benevnt ”sarras” hos Peter Bang, en tittel som knytter seg til den polske dansen med flere ledd, jfr. avsnitt 2.8.4. Til sammen omfatter dette riktig nok et svært uensartet materiale fra 1700-talls poloneser basert på 16-delsbevegelser i b-tonearter til små, enkle polsdanser som ligger nært opp til tradisjonelle slåtter. Det er uansett et helt tydelig mønster i begge samlingene at tredelte taktslag særlig forekommer på 1. slag. For Petter Bang gjelder det i så mye som 69 % av tilfellene, for Balterud 56 %.

At vi finner trekk fra 1700-tallets europeiske musikkmoter i slåttemusikken, burde ikke være noen sensasjon, men hvorfor dukker dette bare opp i Hordaland?

7.3.2 Toneplasser på de tre taktslagene

I forrige kapittel så vi hvordan forekomsten av visse fingerplasseringer omtolket til toneplasser sammen med trykktung tid og lange varigheter, dannet karakteristiske mønstre under de ulike felestillene. Nå bruker jeg samme kategori i en rytmisk kontekst: Er det en sammenheng mellom toneplass (fingerplassering / skalatrinn etc.) og tunge vs. lette taktdele i den tredelte takten? Vil noen toner foretrekkes på tung 1'er og andre på lett 2'er? Er det for

⁴⁰⁸ Koudal 2003: 36. Aksdal argumenterer for at dette polonese-materialet først og fremst må ses i sammenheng med 16-dels-polskaen i Sverige (Aksdal og Nyhus (red.): 159)

eksempel en sammenheng mellom sentrale intervall som grunntone og kvint og tung tid? Vil det her være store forskjeller i fra distrikt til distrikt?

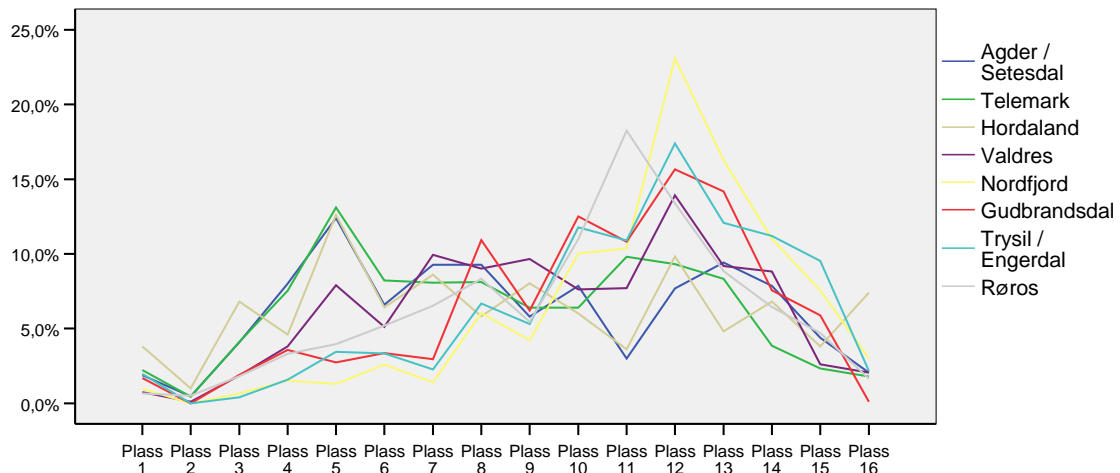
I min artikkel om kadensformlene⁴⁰⁹, viser jeg at det er et tydelig mønster knyttet til slike avslutningsfraser. Det jeg har kalt I-slaget ("innledningsslaget"), altså slaget triolfiguren faller på, vil i stor grad bestå av sekunder og septimer (og kvarter og sekster når det er snakk om "halvslutt"), mens den lange, etterfølgende tonen, "hviletonen", vil være grunntone (og kvint). I disse frasene vil dermed det sørlig asymmetriområdet ha sammenfall mellom grunntone og tung tid, siden den lange tonen der starter på 1'er, mens det nordlige ikke vil ha det. Men er dette en gjennomgående trend, eller er det bare knyttet til kadensene?

I tolkningen av resultatene kan det også være aktuelt å trekke inn Huldt-Nystrøms begreper "grunnplan" og "kontrastplan", som jeg var inne på i 2.5.1. Grunnplanet defineres da som grunntone – ters – kvint, mens de andre, sekund – kvart – sekst – septim betegnes som kontrastplanet. Riktig nok bruker Huldt-Nystrøm disse begrepene i samband med studie av melodibevegelse, men jeg tror de også kan være en nyttig referanse når en studerer toneplassenes frekvens på de enkelte takt-delene. I utgangspunktet opprettholder jeg min skepsis til akkorder og funksjonsanalyse, og da vil nettopp grunn- og kontrastplan kunne være et alternativ. Selv om det er mulig å trekke tråder til funksjonsharmonikk i beskrivelsen av kadensformlene⁴¹⁰, kan også 2-7-2-bevegelsen betraktes som kontrastplan i stedet for et uttrykk for dominantakkorden.

For å ha et noenlunde ensartet og samtidig stort nok materiale å bygge på, avgrensers jeg igjen til felestyle ADAE og hovedområdene. I diagrammene nedenfor (figur 7.11, 7.12 og 7.13) får hvert av hovedområdene en linje med fargekode, de 16 toneplassene fordeler seg etter X-aksen, og Y-aksen forteller hvor ofte de respektive toneplasser blir anvendt. Her er, jfr. tonalitetskapitlet, plass 4 grunntone d', plass 6 er f' / f# og ters, plass 8 er a' / kvint. Plass 11 er d'' og ny grunntone osv. De tre slagene presenteres separat, og figur 7.11 viser i hvor stor grad de respektive toneplassene anvendes på 1. slag ("tysk" 3'er, "polsk" 1'er). Som vist tidligere, anvender hardingfeleområdene i større grad den lavere delen av registeret.

⁴⁰⁹ Omholt 2007b

⁴¹⁰ Op.cit.

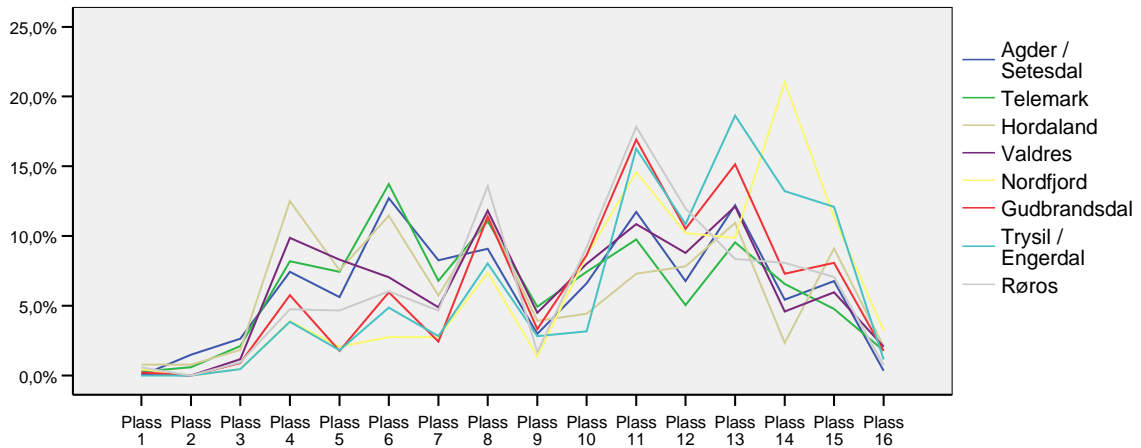


Figur 7.11: Grad av anvendelse av toneplassene i hovedområdene, 1.slag, ADAE (A7-6)

For øvrig har de fleste områdene i figur 7.11 en tydelig topp på plass 5 og / eller 12, altså sekunden. Dette gjelder både områder der dette slaget er tungt og der det er lett. Unntaket er Røros, som klart og tydelig foretrekker plass 11, grunntone (d'') på dette slaget, som der er tung 1'er. Noe av forklaringen kunne en anta særlig bunner i at den lange tonen (hviletonen) i kadensformelen, som nettopp oftest vil falle på plass 11, på Røros videreføres i samme strøk over til neste takt⁴¹¹. Allikevel ser jeg ikke bort i fra at det her kommer tilsyne et mer gjennomgående trekk som er typisk for Røros. De andre tre områdene for vanlig fele har kurver som følges i rimelig stor grad, men Nordfjord skiller seg ut når det gjelder antall toner på plass 12 (e''). Den røde kurven for Gudbrandsdalen har en ekstra tydelig topp på plass 8, og det er unektelig fristende å lese dominantakkorden ut av profilen her sammen med den lyseblå for Trysil / Engerdal. Kurvene for hardingfeleområdet ser ut til å leve noe mer sitt eget liv, særlig i det øvre delen av registeret. Flertallet av toppene i figuren peker ut toneplasser som representerer kontrastplanet.

I figur 7.12, som illustrer fordelingen på 2.slag, altså "tysk 1'er" / "polsk 2'er", virker kurvene mer samstemte, og man gjenkjenner umiddelbart, på tross av noen unntak (se på Nordfjord på plass 14), et mønster som kom fram under gjennomgangen av felestillene i forrige kapittel, nemlig uthevingen av treklangen grunntone – ters – kvint (plass 4 – 6 – 8 og 11 – 13 – 15), og dermed også grunnplanet.

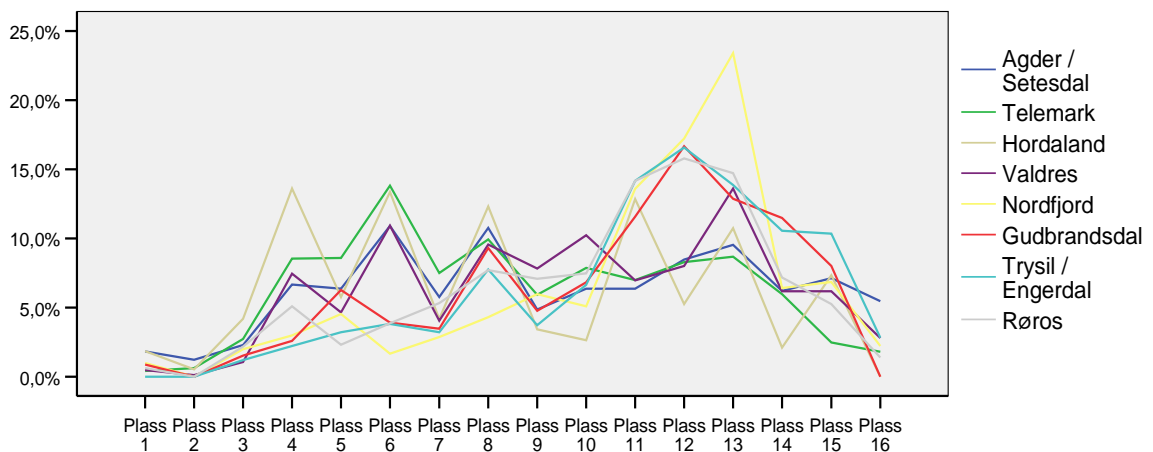
⁴¹¹ Se Nyhus 1973: 39. Vi skal imidlertid etter hvert se at dette neppe kan være en særlig medvirkende årsak. Ellers ser vi antagelig et resultat av en type kadenserende frase, med det jeg kaller én-tonig I-slag og primintervall, slik dette er beskrevet i min artikkel fra 2008 (Omholt 2008: 79)



Figur 7.12: Grad av anvendelse av toneklassene i hovedområdene, 2.slag, ADAE (A7-7)

Det ser altså ut til å være nokså gjennomgående at de tre intervallene dette dreier seg om, faller på det slaget som den lange tonen i kadensformelen begynner på, og det betyr på lett tid i seks av de åtte områdene. Uansett skepsis til funksjonsharmonikk; det er ikke til å komme vekk i fra at det kan leses en dominant – tonika-progresjon ut av kurvene for et par av områdene, men da med dominant på tung 1'er og tonika på lett 2'er, jfr. min diskusjon om en mulig utvikling i retning av harmonisk tenkning i avslutningsfrasene i Omholt 2007b.

I figur 7.13 (3.slag) skiller linjene mer lag igjen, men hardingfeleområdene følges noenlunde i den nedre delen, der grunnplanet (treklangen) fortsatt kan leses ut av profilen.



Figur 7.13: Grad av anvendelse av toneklassene i hovedområdene, 3.slag, ADAE (A7-8)

For Hordaland sin del finnes det samme svært tydelig også i den øvre. Ellers enes Gudbrandsdalen, Trysil / Engerdal og Røros om å fokusere på plass 12 (sekund), mens

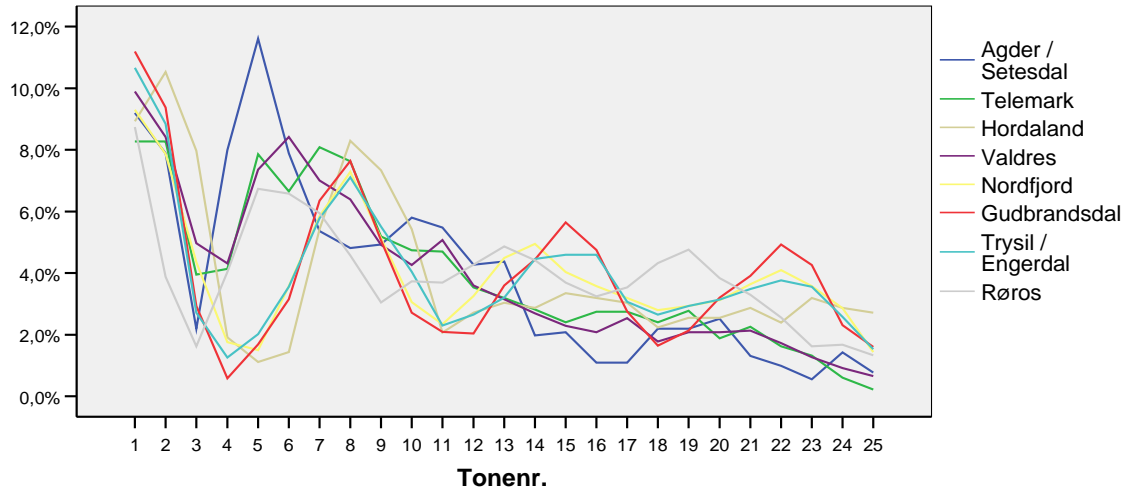
Nordfjord her foretrekker 13 (ters). Valdres har en nokså markert topp på septimen på plass 10 (dette er vel å merke ters i partier som har grunntone A). Her, på slaget som er mest ”nøytralt”, ved at det ikke er tung 1’er i noen av tradisjonene, er det også minst konsekvens i forhold til grunn- og kontrastplan. Diagrammene ser på den ene siden ut til å gjenspeile dialektale trekk, men samtidig en samstemthet, der skillet mellom ”polsk” og ”tysk” takt ikke gir synlige utslag. Det tonale mønsteret fra kadensformelen ser m.a.o. ut til å gå igjen, og det kan beskrives som at 1. slag er orientert mot kontrastplanet (ev. dominantakkorden) og 2. slag mot grunnplanet (tonika) uavhengig av hvilken taktdel som blir oppfattet som tung / lett.

7.3.3 Motivenes plassering i den rytmiske konteksten

I løpet av registreringen av det tredelte springar- og polsmaterialet fikk jeg et inntrykk av en viss systematikk i forholdet mellom startpunktet for motivene og de tre taktdelene. Her kommer det til syne et mønster som har relevans i forhold til taktstrekspromatikken og til mulige hypoteser om utvikling. Jeg vil derfor se litt nærmere på dette. Siden de enkelte tonene som motivene består av er nummererte fortløpende for hvert enkelt motiv, er det enkelt å gjøre en opptelling både av startpunkt i forhold til taktdel, og generelt av hvilken tone i nummerrekkefølgen som faller på hvilken taktdel. Riktig nok må man da ikke glemme at startpunktet for motivene er helt basert på mitt skjønn, og resultatene må betraktes deretter. Rekkefølgen av toner sier ingenting om rytmikken som sådan, siden dette kun handler om en nummerering, og ikke om varighet. Siden antallet toner ser ut til å synke drastisk etter ca. 25 når jeg studerer frekvensoversikten, betyr det at de fleste motivene består av mindre enn 25 toner. Jeg har derfor begrenset rekken til nettopp dette tallet i oversikten nedenfor, Diagrammene nedenfor (figur 7.14, 7.15 og 7.16) tar for seg én og én av de tre taktdelene, og viser hvor ofte tonene i nummerrekkefølge (X-aksen) forekommer på den respektive taktdelen for hvert hovedområde. Hyppigheten leses av som prosent på Y-aksen. I utgangspunktet er det starten på motivet, altså tone nummer 1, som er det klart mest interessante i denne sammenhengen, men det danner seg visse mønstre også videre i tonerekkefølgen, og for å illustrere dialektale trekk, tar jeg dette med i oversikten .

På 1. slag (figur 7.14) ser kurvene ut til å være temmelig samstemte i starten; i samtlige hovedområder er det vanlig at motivet starter her, altså på tung 1’er for områdene med ”polsk” takt, og på lett 3’er (en fjerdedels opptakt) for de med ”tysk” takt. Selv om det bare er tonene på første slag som her er talt opp, ser en faktisk et tydelig taktmønster. Dersom det fokuseres på den røde linjen, som representerer Gudbrandsdalen, kommer det en topp ved

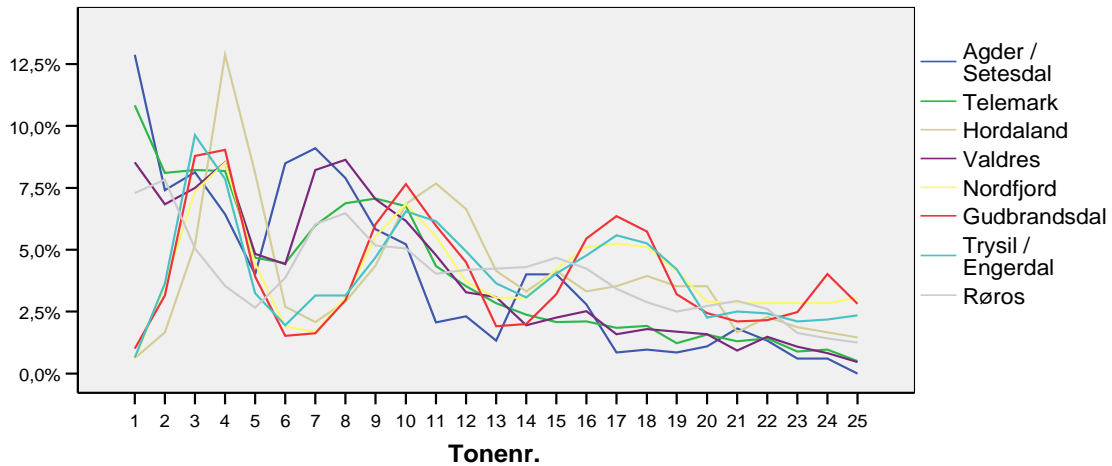
1., 8., 15. og 22. tone. Dette betyr altså at disse tonene ofte kommer på 1.slag i Gudbrandsdalen, og derfor kan man si at bølgebevegelsen på kurven med fire topper står for fire takter, / fire 1'ere. Den store andelen korte 2-motiv i hardingfeleområdene slår ut ved at kurvene for disses vedkommende synker klart etter ca. 12-13 toner. Fordelingen av rytmiske taktslagsmotiv, altså hvor mange toner det er pr. slag, vil selvfølgelig slå ut her. Jo flere toner pr. slag, jo lenger mot høyre i diagrammet vil toppene på kurvene komme.



Figur 7.14: Frekvens av tonene i motivene i nummerert rekkefølge på 1.slag i tredelt springar fordelt på hovedområdene

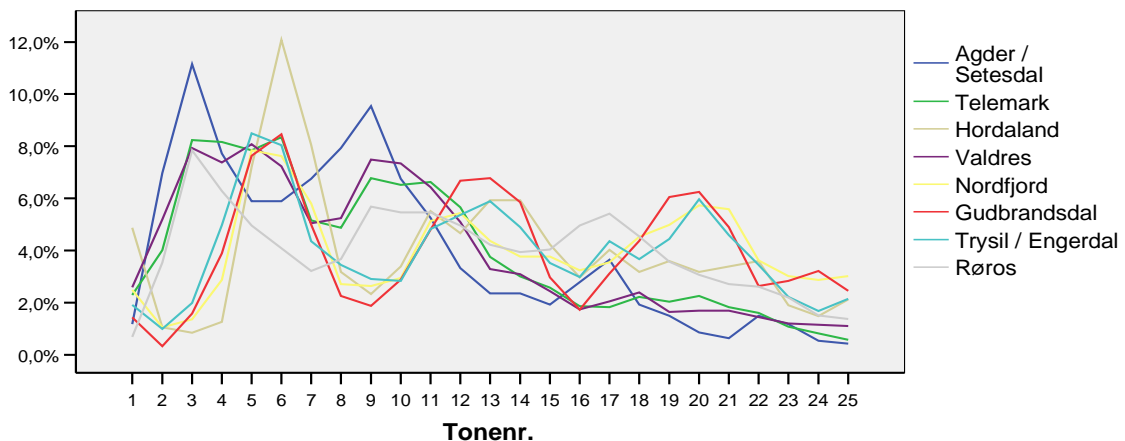
Omtrent fra 3. tone i motivene skiller områdene lag. Gudbrandsdalen, Nordfjord, og Trysil / Engerdal og til dels Hordaland følges i stor grad videre, og det samme gjør Agder, Telemark og Valdres. Røros er det området som ser ut til å ligne minst på de andre, men følger mest sistnevnte gruppe i starten. At Røros har mindre tredelte taktslag enn eksempelvis Gudbrandsdalen (se tabell 7.1), er utvilsomt noe som er med å forklare det vi ser.

På neste slag, altså "polsk" 2'er / "tysk 1'er, virker det å være en drastisk forskjell mellom områdene når det gjelder motivstart. Her er det fulltakt og tung 1'er for Agder og Telemark, og disse ligger også klart på topp, men i tillegg har Valdres og Røros ofte start her. Disse to områdene har "polsk" takt, og dermed betyr dette at motivene her ofte starter på lett 2'er. Gudbrandsdalen, Nordfjord, Trysil / Engerdal og Hordaland har så å si aldri motivstart på denne taktdelen. Disse fire grupperer seg igjen, mens Agder / Setesdal, Telemark, Valdres og Røros danner en motgruppe.



Figur 7.15: Frekvens av tonene i motivene i nummerert rekkefølge på 2.slag i tredelt springar fordelt på hovedområdene

Motivstart på 3. slag vil si opp til en fjerdedels opptakt for områdene med ”polsk” takt og start på 2’er for de ”tyske”:



Figur 7.16: Frekvens av tonene i motivene i nummerert rekkefølge på 3. slag i tredelt springar fordelt på hovedområdene

Med unntak av Hordaland er det ingen områder som i særlig grad starter på dette taktslaget. Kurvene viser ellers samme gruppering som ovenfor. Dette gjør at områdene kan grupperes i tre: 1) Der motivene i hovedsak starter på 1. slag, og der dette tilsvarer tung 1’er i henhold til vanlig oppfatning. Denne gruppen består av Gudbrandsdalen, Nordfjord, Trysil / Engerdal og til dels Hordaland, selv om opptakt ser ut til å forekomme noe oftere der. Gruppering 2) er der motivene enten starter på 1. eller 2. slag, og der 2. slag er definert som 1’er, dvs. Agder og Telemark og nummer 3): Der motivene starter på 1. eller 2. slag, men der 1. slag er definert

som 1'er, altså Valdres og Røros. Forskjellen på gruppe 2 og 3 er m.a.o. oppfatningen om hvor taktstreken skal stå. Motiv som begynner på fulltakt i "tysk" område, vil starte på 2'er med "polsk" tolkning.

7.4 Buestrøket

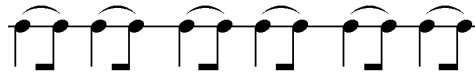
7.4.1 Strøkretning og betoning

Bueføringen har to grunnleggende dimensjoner: Opp- og nedstrøk. Siden strøket ofte blir benevnt som sentralt i rytmisk-dialektale sammenhenger, må en anta at det her vil kunne komme fram en del ulikheter. Som jeg tidligere har vært inne på, har det ikke vært mulig å forfølge mangfoldet i de ulike strøkfigurene som utvilsomt er signifikante både når det gjelder typologi og geografi. Jeg vil her konsentrere meg om den informasjonen vi får fram ved å sette den enkelte tones strøkretning opp mot trykk tungt vs. trykklett tid, mot toneplasser, melodiske intervall og de tre taktdelene i tredelt springar. Noe av målsettingen må være å kunne få fram kunnskap som kan utfylle det som så langt er skrevet og sagt om strøkproblematikken.

Teller man opp tone for tone på alle taktslag i samtlige slåtter i materialet, viser det seg å være noen flere toner på oppstrøk enn på nedstrøk (51 mot 49 %), og vi skal etter hvert se hvorfor. Når det gjelder betoning, kommer det fram at et flertall (64 %) av alle trykk tunge toner, dvs. den tonen hvert taktslag begynner på, uansett om taktslaget består av én eller flere toner, har nedstrøk. Dette ser ut til å være et gjennomgående trekk både typologisk og geografisk, for alle typer i samtlige områder har samme mønster. Størst utslag er det i valdresspringar, der forholdet er 72 % nedstrøk og 32 % oppstrøk på trykk tunge toner, mens forskjellen nesten er utlignet i 2/8-gangaren (hallingen) fra Nordfjord, der forholdet er 52 mot 48 %. Tendensen ser ut til å være noe sterkere i springar enn i gangar. 3/8-gangaren ser ut til å være nokså ensartet, mens 2/8-typen ser ut til å variere mer mellom de ulike lokalitetene. Dette rimer ellers med en magefølelse jeg har når det gjelder min praktiske tilnærming til strøk og strøkfigurer i 2/8-gangar: Denne typen virker mindre bundet til formler enn de andre typene, og rammene for variasjon oppleves som videre.

Det viser seg igjen at det udelte springarmaterialet i Nordfjord skiller lag med det tredelte; tallene viser 57 % ned mot 43 % opp i udelte springar, og 65 mot 35 % i den tredelte. Disse to gruppene er like i Hordaland (begge har 68 mot 32 %), jfr. punkt 7.1.3. Her er det grunn til å ta med et ørlite sidesprang: I gammalt-repertoaret Sæta har skrevet ned i verket for

vanlig fele, ser det ut til å være en klar overvekt på at de todelte taktslagene har bindebue på taktslaget, slik:



Eks. 7.2: Typiske bindebuer i gammalt-slåttene i Nordfjord

I Solheims repertoar fra Suldal derimot, dominerer strøk som binder sammen på tvers av taktslagene⁴¹²:



Eks. 7.3: Typiske bindebuer i Suldalsspringar

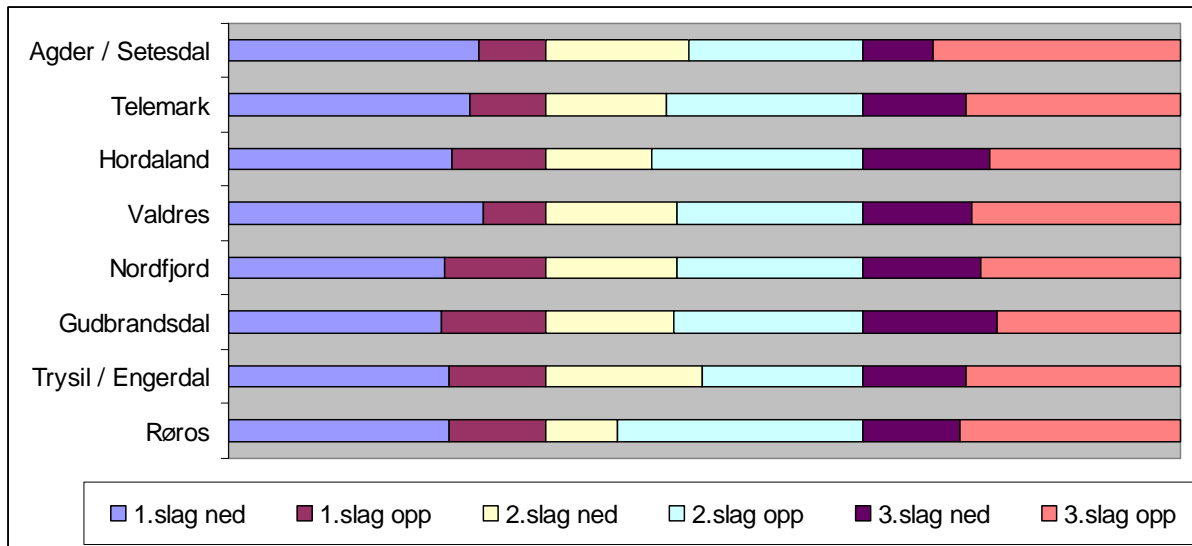
I mine ører gir dette musikken et helt annet preg, og vi står overfor nok et eksempel på at gammaltslåttene i Nordfjord skiller seg ut i fra udelt materiale lengre sør. Jeg nevner i samme forbindelse at Solheim kobler bindebuer på slaget til et yngre lag i tradisjonen i Suldal, ut i fra at dette ser ut til å henge sammen med slåtter i toveksform.

7.4.2 Strøketning og de tre taktdelene i springar og pols

Strøkmessig er også problematikken rundt betoning av de tre taktslagene i den tredelte springaren, der nettopp oppfatninger om tunge versus lette taktdeler er sentrale i teorien omkring plassering av taktstrek og i dialektdiskursen, relevant å gå nærmere inn på. For å studere eventuelle sammenhenger mellom strøketning, oppfattet (påstått) tyngde og dansesvikt i de ulike dialektene, viser jeg en oversikt over distribusjonen av de to strøketningene på tre taktdelene i noen utvalg.

Når jeg teller opp hele det samlede materialet av tredelt springar, kommer et visst mønster til syne. Det er oftere nedstrøk enn oppstrøk på det jeg har definert som 1.slag, og litt oftere oppstrøk på de to andre. På en måte kan det se ut som om det typiske strøket i kadensformlene gjenspeiles (1.slag = I-slaget). Så må vi igjen huske på at 1.slag er tung 1'er i det nordlige asymmetriområdet og i den symmetrisk tredelte springaren ("polsk takt"), mens det er 3'er i det sørlige området ("tysk takt"). Figur 7.17 viser andelen ned- og oppstrøk fordelt på de tre taktslagene i hovedområdene, og samtlige har en klar overvekt av nedstrøk på 1.slag.

⁴¹² Solheim 2006: 87f

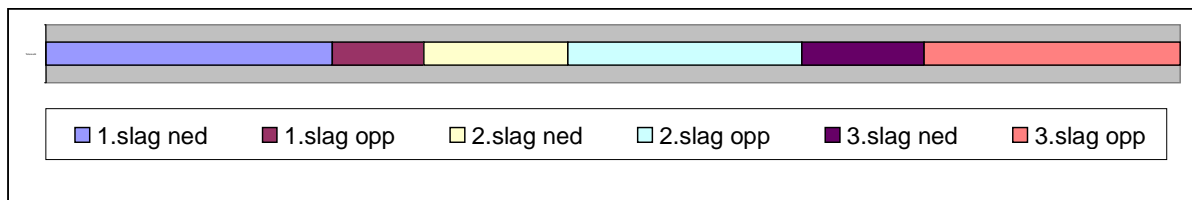


Figur 7.17: Forholdet mellom ned- og oppstrøk på de tre takt-delene i springar og pols (A7-9)

Den innbyrdes variasjonen mellom områdene antyder vel til en viss grad at en også her kunne ha satt navn på dialektale trekk, men det er ikke nødvendig å gjøre det til hovedpoenget. I stedet kan det fokuseres på at de to øverste områdene sokner til det sørlige asymmetriområdet, mens resten hører til det nordlige. Figur 7.17 peker klart i retning av at det ikke ser ut til å være noen sammenheng mellom ulik oppfattelse av taktstreksplassering og grad av opp- og nedstrøk på de tre slagene, noe som også er i tråd med konklusjonene i artikkelen om kadensformler⁴¹³.

Jeg tar for meg to områder spesielt på hver side av taktgrensen, og tar samtidig med retningen på dansesvikten markert over diagrammet. Figur 7.18 viser Telemark, som har ”lett 3’er” på 1.slag og ”tung 1’er” på 2.slag. Dansen har to svikter, én på 2. slag og én som går ned på tredje og opp på 1. slag.

Sviktretning: opp : | ned : opp | ned :

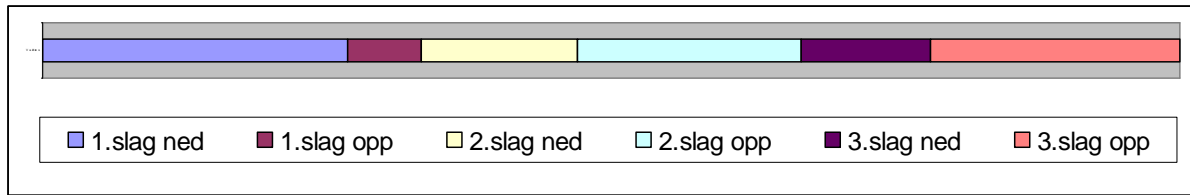


Figur 7.18: Forholdet mellom strøketretning og dansesvikt på de tre takt-delene i telespringar

Så Valdres på samme måte i figur 7.19, og er 1’er på 1. slag:

⁴¹³ Omholt 2007b

Sviktretning: ned : | opp : | ned : opp



Figur 7.19: Forholdet mellom strøkretning og dansesvikt på de tre taktdelene i Valdresspringar

Her er det også to svikter, én som går ned på 1.slag og opp på 2., og én på 3. slag. Fordelingen av ned- og oppstrøk på de tre taktdelene er så å si identisk i de to områdene, mens sviktcurve og oppfattet (påstått) tyngde er totalt forskjellig. Det skulle være nokså åpenbart at forholdet mellom strøk, opplevd tyngde og svikt i dansen ikke har noe med strøkretning som sådan å gjøre. Sambandet ser ut til å ligge på et annet nivå.

7.4.3 Strøkretning og toneplasser

Jeg har undersøkt om det er en generell sammenheng mellom strøkretning og hvor vi setter ned fingrene (toneplasser), og vil kort kommentere dette til slutt i dette kapitlet.

Utgangspunktet var en antagelse om at det ikke er likegyldig hvilke toner som kommer på oppstrøk og hvilke som kommer på nedstrøk, og at dette kan settes i forbindelse med eventuell typologisk og geografisk systematikk.

Nok en gang har jeg konsentrert meg om felestillet ADAE. Dersom hele dette materialet blir betraktet under ett, lar det seg ikke påvise signifikante forskjeller. De samme tonene blir altså spilt omtrent like mye på opp- som på nedstrøk. Heller ikke når vi bryter det ned på de fire slåttetyperne eller på formtypene kan det pekes på særlig tydelige forskjeller, men det er en liten tendens til at i slåttene med klar småmotivoppbygging kommer eksempelvis plass 5 (sekunden) oftest på nedstrøk, mens plass 11 (som regel grunntonen D), oftest kommer på oppstrøk. Denne forskjellen synes ikke i materialet med regelmessig toveksform, noe som kan være en indikasjon på mer entydighet og formelpreg i småmotivoppbyggingen.

Hvis man bryter materialet ytterligere ned, kommer imidlertid større ulikhet til syne. Riktignok blir antall enheter per kategori etter hvert lite, så man må ta de nødvendige forbehold om at en del av utslagene som synes å komme fram, er tilfeldige. Konkret har jeg

tatt for meg tredelt springar og pols i hovedområdene, og studert to av taktslagene hver for seg, henholdsvis 1. og 2. slag, altså ”tysk 3’er” / ”polsk 1’er” mot ”tysk 1’er / polsk 2’er”. Resultatene, som er presentert i diagrams form i appendiks (figur A7-1), viser for det første stor forskjell på hvilke toneplasser som faller på henholdsvis opp- og nedstrøk, og samtidig kommer klare dialektale forskjeller til syne. Utover det vi allerede vet om ulik preferanse i forhold til øvre eller nedre register på hardingfele og vanlig fele, er det vanskelig å lese noen systematiske geografiske skillelinjer ut av tallene. Det kan kanskje gjøres et poeng av at Agder og Telemark og til dels Hordaland på den ene siden, og Gudbrandsdalen, Trysil / Engerdal og Nordfjord ser ut til å ligge nær hverandre, m.a.o. en gruppering som ligner det vi har sett tidligere. Grensen mellom de to områdene med ulik taktstrekplassering ser ikke ut til å gi synlige utslag på noen måte. Valdres ligger eksempelvis like nærme Agder som Gudbrandsdalen.

Toneplass 11 viser seg å være svært dominert av nedstrøk på Røros, og dermed kan ikke forklaringen av denne toneplassens dominans ligge i videreføringen av hviletonen i kadensen slik jeg har antydnet tidligere (pkt. 7.4.2), siden denne alltid kommer på oppstrøk. Et annet trekk som kan nevnes, er at mens eksempelvis Gudbrandsdalen har en nokså lik fordeling av strøketretning på toneplassene, er forholdet radikalt annerledes på Røros. Det er også påfallende stor forskjell mellom naboområdene Trysil / Engerdal og Røros, så Røros ser ut å skille seg ut, og materialet derfra peker i mot et sterkere og / eller mer entydig formelpreg i strøket. Et annet og mer generelt poeng som hører med i oppsummeringen her, er at det tonale og rytmiske mønsteret fra kadensformelen, med nedstrøk og kontrastplan (dominant) på 1. slag og tydelig grunnplan på oppstrøk på 2. slag, også kommer til syne når springar- / polsslåttene blir studert i sin helhet. Det er altså grunn til å hevde at dette er et gjennomgående trekk / mønstre.

7.5 Oppsummering rytme

Sammenligner vi slåttetyperne, er de to gangarformene mer preget av én varighetstype enn springar. 2/8-gangar er preget av 16-deler, mens 3/8 er sterkt dominert av tredeling av taktslaget, altså 8-delene i triolfiguren. I springar er de ulike varighetene mer likt fordelt, og der er kun små forskjeller mellom udelt og tredelt springar når en ser materialet under ett. Gangartypene har små geografiske forskjeller knyttet til det rytmiske, og særlig gjelder dette 3/8-typen. For springar og pols sin del, kan det derimot settes navn på en rekke geografiske / dialektale forskjeller også ut over det som har med asymmetri og plassering av taktstrek å

gjøre. I tillegg er det et klart poeng i mange tilfeller at taktstrekspromatikken *ikke* definerer eller tilsvarer andre skillelinjer i materialet. Udelt springar kan i liten grad sies å skille seg fra den tredelte når vi ser bort i fra at slagene ikke går opp i tre. Gamalt-materialet i Nordfjord utgjør her et klart unntak. I dette området er det stor forskjell på den (gamle) udelte og (nye) tredelte springaren, mens de to gruppene framstår som relativt like sørover på Vestlandet.

Fordelingen av taktslagsmotiv i springar varierer sterkt geografisk. Todelte taktslag dominerer materialet og kan sies å være relativt stabilt, mens andelen tredelte slag varierer fra mindre enn 10 % i Agder til over 30 % enkelte steder i nordvest og på Helgeland. Når jeg fokuserer på graden av tredeling, viser det seg at visse områder har stor innbyrdes variasjon i materialet mens andre ikke har det, noe som kan tyde på ulike sjikt av repertoar i de områdene det gjelder. Samtidig peker tallene og kontrastene på mulighetene av at stor grad av tredeling først og fremst må ses på som et resultat av innoverende praksis, der trekket spres, riktig nok som "mote", men løsrevet fra repertoar som sådan. Det er klar tendens til mer tredeling i slåtter med toveksform enn i slåtter med småmotivoppbygging. Visse felestiller har klart mindre tredelte taktslag enn gjennomsnittet i springar og pols (som AEAC#, GCAE og GDAH) mens andre "uvanlige stiller" ligger over gjennomsnittet, slik som FDAE og DDAE. Når jeg skiller ut to "ekstrem"-grupper, definert som de med mindre enn 5 % og mer enn 35 % tredeling, viser det seg at i gruppen med særlig lite tredeling er GDAE overrepresentert, mens ADAE er overrepresentert i den andre.

Den "polske rytmesignaturen", som er beskrevet som "descendentality" og påvist i svensk materiale av andre forskere, er vanskelig å få øye på i mitt materiale. Derimot viser distribusjonen av varigheter på taktslaget regionale forskjeller, noe som er med på å understreke dialektale preg. Det dialektale er også tydelig når jeg fokuserer på forholdet mellom de tre slagene i tredelt springar. Samtidig kan jeg peke på grunnleggende tonal-rytmiske fellestrekk, eksempelvis at kadensformelen representerer et mønster som preger materialet. Grensen mellom de to oppfattelsene om plassering av taktstrek utgjør ikke et repertoarmessig skille, noe som tyder på at denne promatikken gjenspeiler prosesser av nyere dato.

Når det gjelder buestrøket, er det er vanligst med nedstrøk på tung taktdel. Mønsteret fra kadensformelen ser ut til å gå igjen på et mer generelt nivå i tredelt pols og springar, der 1. slag oftest har nedstrøk og toneplassene oftest ligger på kontrastplanet (ev. dominantplanet), mens 2. slag har mer oppstrøk og grunnplan. Oppfatning av tungtakt / plassering av taktstrek ser ikke ut til å påvirke strøkretningen, men det kommer ellers tydelige dialektale forskjeller til syne, eksempelvis når det gjelder hvilke toner som blir spilt med hvilken strøkretning.

Kapittel 8

~Et forsøk på å samle trådene~

8.1 Et grunnleggende geografisk skille?

I dette kapitlet vil jeg forsøke å føre sammen de mange løse tråder og detaljer i fra teoridelen først i avhandlingen med funn fra resultatkapitlene. Intensjonen har vært at dette til sammen skal danne et grunnlag for drøfting omkring de ulike emnene jeg har tatt opp, der de mange små detaljene forsøkes plassert inn i en større sammenheng.

Resultatene som har blitt presentert i de tre foregående kapitlene bygger utvilsomt opp om et grunnleggende geografisk skille som er velkjent, og for mange i folkemusikkmiljøet også selvsagt og innforstått, nemlig skillet mellom hardingfeleområdet og området for vanlig fele. Grunnlaget for dette skillet handler likevel ikke om organologi. I flere sammenhenger viser mine undersøkelser at denne dikotomien kan underbygges ved å basere den på musikalske trekk uavhengig av feletype. Jeg tror det er fruktbart og betrakte feletype og eksempelvis formoppbygging som to uavhengige størrelser med et felles utgangspunkt. Disse kan vi se på som to synlige og / eller hørbare resultater av sosiale prosesser som omfatter både materielle og immaterielle kulturuttrykk (les: feletype og slåtter), der det handler om bosettingsmønstre, næringsveier og befolkningsutvikling, om lokal innovasjon og impulser utenifra, om folks mobilitet (både lokalt og utover landegrensene), hvem de hadde samkvem med, hvem de handlet med, hvor dette foregikk osv. Dette kan vi betrakte som en generell beskrivelse av bakgrunnen for geografiske ulikheter i slåttespelet (og selvsagt andre kulturuttrykk), jfr. diskusjonen om dialekter i kapittel 1.

Dersom man ville velge andre benevninger i grensesettingen som ikke knytter seg til det verdiladede forholdet mellom hardingfele og vanlig fele, kunne man for eksempel ha brukt ”gangarområdet” kontra ”polsområdet”, siden disse typene definerer det typisk musikalske i hvert sitt respektive område. En annen mulighet ville kanskje kunne være ”småmotivområdet” kontra ”toveksformområdet”, siden dette sier noe om den mest karakteristiske forskjellen musikalsk sett. Siden grensesettingen er knyttet til geografi, ville det likevel heller være riktigere å bruke et begrepspar som har som utgangspunkt de to områdene vi snakker om. Da kunne man eksempelvis ta i bruk noe sånt som ”det sørvestlige

og det nordøstlige slåtteområdet". Under disse to mer verdinøytrale benevningene kan det så, uten å nevne feletype, listes opp noen hovedkarakteristika:

-Det **sørvestlige området** karakteriseres av at:

- *gangar (med lokale benevninger som halling, laus, bonde og rull i tillegg) utgjør en vesentlig del av repertoaret i tillegg til springar. Området tilsvarer i grove trekk utbredelsen av den treunderdelte gangaren, og forholdet i repertoarmessig størrelse mellom 2/8- og 3/8-gangar er jevnt fordelt.
- *slåttene er preget av småmotivoppbygging, gangar mer enn springar.
- *flertydige forløp i form av kjedemotiv er utbredt.
- *fingringen fordeler seg forholdsvis jevnt på de tre lyseste strengene på fela med en overvekt på "tersen", "bassen" er mindre brukt.
- *kvint- og oktavtransponering av motiv blir ofte anvendt som et virkemiddel i melodiprogresjonen.
- *materialet er preget av en klart nedadgående tonal bevegelse, særlig forårsaket av fallende terser.
- *slåttene går overveiende i det vi oppfatter som dur. Toneartsbegreper er ikke en del av spelemannsterminologien.

-Det **nordøstlige området** karakteriseres av at:

- *springar (springdans, springleik, pols, polsdans, runnom) dominerer repertoaret, gangar (halling), som alt overveiende hører til 2/8-typen, utgjør kun en liten del.
- *slåttenes oppbygging er preget av regelmessig toveksform og entydige former. Hallingen har noe mer preg av småmotivoppbygging.
- *det fingres mest på kvinten, bassen er svært lite brukt til melodispill.
- *transponering er i liten grad knyttet til melodiprogresjon. Det er i noen grad knyttet til samspill i oktav.
- *den nedadgående tonale bevegelsen er mindre markant enn i det andre området, og deler av springarmaterialet har en stigende tendens.
- *repertoaret har varierende innslag av det vi oppfatter som moll. Toneartsbegreper er relativt vanlig i spelemannsterminologien.

Grensen mellom disse områdene er ikke skarp og tydelig, og den vil variere noe etter hvilke konkrete trekk eller sjangere vi tar utgangspunkt i. Repertoaret i Nordfjord kan en eksempelvis i visse henseende si sokner sørover (halling- og gamaltrepertoaret, gjennomgående durpreg), i andre nord- og østover (toveksformen og fingringsmønsteret i den tredelte springaren). Noen elementer som er omtalt og undersøkt i dette arbeidet, faller ikke umiddelbart inn i mønsteret. Av det jeg har lagt vekt på, gjelder dette særlig forholdet mellom de to typene asymmetri i den tredelte springaren på Østlandet, og det gjelder graden av tredeling av taktslaget i springar. Begge tema vil bli omtalt senere i kapitlet.

I det følgende vil jeg utdype, drøfte og problematisere omkring de ulike momentene som listes opp ovenfor. Den historiske konteksten vil stå i fokus, og mot slutten av kapitlet skisseres mulige scenarier om slåttemusikkens tidlige periode.

8.2 Formtrekk, typer og alder

8.2.1 Om formtyper og slåttetyper

Fra gjennomgangen i kapittel 2 husker vi at det vi kaller småmotivoppbygging har blitt betraktet som et eldre trekk, mens toveksformen blir koblet til et yngre lag i tradisjonen og til impulser utenfra. Det bør likevel være et utgangspunkt at det ikke finnes noe dokumentasjon på at det ene prinsippet er eldre enn det andre som sådan. Selv om additive former som prinsipp generelt sett er velkjent, har småmotivoppbyggingen, slik den framstår i den mest rendyrkede formen med gjentakelse av korte motiv, gradvis utvikling og kjedemotiv, så vidt meg bekjent ingen åpenbare koblinger til konkrete former i musikkitteraturen. En gjennomgang av Timothy McGee's omfattende samling av dansemusikk fra middelalderen⁴¹⁴, gir meg ingen umiddelbare opplevelser om kobling til småmotivoppbygging slik den framstår i slåttemusikken. Snarere er musikken preget av former som peker mot toveksform, gjennom prinsippet med såkalt åpen og lukket slutning. Jeg har sett enkelte antyde en likhet med såkalt "fortspinnung" eller viderespinningsprinsippet, som nok er mest kjent fra barokkens fuger. At det skulle være en direkte sammenheng mellom polyfone barokkfuger og slåttemusikken anser jeg som helt usannsynlig, men derimot kan man selvfølgelig tenke seg et felles utgangspunkt i tidligere former. Det må derfor holdes som sannsynlig at en type progresjon basert på gradvis utvikling av korte grunnmotiv (viderespinning) kan ha levd sitt liv innen folkelig, instrumental (danse)musikk i svært lang tid, og det på utsiden av de kretser som har skrevet ned og komponert musikken som har dannet grunnlag for den kjente musikkhistorien.

⁴¹⁴ McGee 1989. Det meste av kjent, verdslig dansemusikk i fra før renessansen er med i denne utgivelsen.

Den regelmessige formen med lengre perioder, er et kjent prinsipp med klare koblinger til europeisk kunstmusikk, og lar seg i noen grad følge bakover i musikkhistorien. Aksdal knytter prinsippet til toleddet viseform / liedform, som spredte seg i Europa på 1600-tallet.⁴¹⁵ Jeg er i tvil om vi bør betrakte dette som formtypens utgangspunkt for slåttemusikken sin del. Det jeg har beskrevet som kjernen i toveksformen, de lange (firedaktige) periodene med halv- og helslutt, finner vi i mer eller mindre identiske former tilbake i mellomalderen.⁴¹⁶ Derfor blir det vanskelig å argumentere for at dette prinsippet ikke skulle være minst like gammelt som det andre.

For toveksformen sin del peker Aksdal på 1700-tallet som en særlig aktuell periode for økt utbredelse, og hvis en også tar med 1800-tallet og den sterke impulsen som kom gjennom runddansmusikken, der dette formprinsippet nærmest er enerådende, kan det skilles ut en epoke på ca. 200 år der toveksformen har vært sterkt dominerende i folkelig og populær dansemusikk i store deler av landet. Det er på denne måten vi kan argumentere for at et repertoar som er preget av toveksform tilhører et yngre lag i tradisjonen, og det er selvfølgelig nærliggende å argumentere for at områder som er dominert av prinsippet, har vært "utsatt" for sterke impulser i denne perioden. Jeg vil likevel understreke: Selv om prinsippets utbredelse og popularitet mest kan knyttes til nyere tid, er ikke dette noe bevis for formens alder som sådan.

Mine tall i kapittel 5 bekrefter på mange måter tidligere beskrivelser av den geografiske distribusjonen av de aktuelle formtrekk, men jeg vil her også fokusere på slåttetyper: Selv om enkelte områder ser ut til å ha et relativt ensartet formspråk på tvers av slåttetyperne, vil jeg hevde at det kommer fram et klart og dokumenterbart formmessig skille mellom typene når man ser på materialet under ett. Det er grunn til å hevde at 3/8-gangaren skiller seg ut som mest entydig med tanke på de ulike formmessige elementene jeg har behandlet i kapittel 5. Som type sett under ett varierer den klart minst i oppbyggingen, med nesten utelukkende småmotivstruktur og relativt sett flest 1- og 2- motiv, klart flest kjedemotiv, fravær av RKS og klart høyest frekvens på kvinttransponering. Samtidig er denne typens geografiske forekomst mer avgrenset enn 2/8-gangar og springar. Utbredelsen, med et tyngdepunkt i sørvest, har en viss analogi med Bakkas "reliktområde" og Bloms område A (og B1), slik dette er beskrevet i kapittel 2 (2.8.3). For å si det på en annen måte, 3/8-gangaren har særlig fotfeste i omtrent samme område som der springardansen har blitt betraktet som særlig gammel, samtidig som typen ser ut til å ha mest rendyrket det formprinsippet som også

⁴¹⁵ Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 137

⁴¹⁶ Et par gode eksempler kan ses i Ling 1983: 153 og 169, se ellers McGee 1989

blir betraktet som alderdommelig. Kan det på bakgrunn av dette antas at typen representer noe særlig alderdommelig?

2/8-gangaren har også et klart tyngdepunkt mot småmotivoppbygging, men sprer seg likevel ut over hele formskalaen. Eksempler på klar toveksform i gangar-/ hallingrepertoaret kommer dog stort sett bare til syne i områder der sjangeren har begrenset utbredelse, og springar- / polsrepertoaret samtidig er dominert av dette formprinsippet. Dette kan vanskelig tolkes annerledes enn at musikkformer som knytter seg til springar- / polstypen har vært premissleverandør når det gjelder toveksform. På samme måte (eller motsatt!) er det i områdene som er dominert av småmotivoppbygging. Der er det relativt lett å vise til eksempler på springarslåtter som kan se ut til å ha en kjerne av toveksform, men som har blitt ”sprengt” og omarbeidet i retning av mer eller mindre småmotivform av spelemenn som behersker dette formprinsippet.⁴¹⁷ I så måte er det klart mest nærliggende å peke på gangar, og kanskje spesielt 3/8-gangar, som premissleverandør. Riktig nok er det rimelig å hevde at et (eldre?) sjikt med springar som har vært dominert av samme prinsipp også synes, siden mange springarslåtter tross alt har gjennomført småmotivoppbygging. De konkrete tallene for hardingfeleområdet i tabell 5.1 viser her for øvrig at mens 47 av 49 (96 %) 3/8-gangarer har småmotivoppbygging (formtype 1 og 2), så ligger den tilsvarende andelen av dette formprinsippet i springar på 57 %. Selv om prinsippet altså har en viss dominans også i springar, er forskjellen til 3/8-gangar nokså radikal. En antagelse om at deler av springarrepertoaret har beveget seg i retning småmotivformen, styrkes av at springar med småmotivoppbygging har mer 3-motiv enn gangar, jfr. figur 5.6. Jeg legger her til grunn at 3-motiv er nært knyttet til toveksformen.

Når en studerer formoppbygging, er Nordfjord et spesielt interessant område å ta for seg. Her forteller både nevningsbruk og den muntlige tradisjonen rundt musikken eksplisitt at det må dreie seg om to alderslag i springaren. Riktig nok bør det, selv om det for det begrensede området Nordfjord / Sunnfjord kan pekes på både formmessige og andre trekk som tydelig skiller en del av gamaltslåttene i fra den nyere springaren, presiseres at det også her er glidende overganger. Sæta poengterer dette i innledningen til nordfjordbindet i verket for vanlig fele: Et entydig skille mellom gammel og ny springar er problematisk.⁴¹⁸ I gjennomgangen av de enkelte områdene i kapittel 5 var jeg inne på hvordan gamaltslåttene skiller seg formmessig fra resten av springar. Mens den ”nye” springaren nokså gjennomgående har toveksform, sprer gamalt seg mer utover skalaen, og to av de sju slåttene

⁴¹⁷ Jeg diskuterte flere slike eksempler i hovedoppgaven

⁴¹⁸ Sevåg og Sæta 1995: 41

er plassert som formtype 1, altså klar småmotivoppbygging. Ergo er det rimelig å argumentere mer generelt for at toveksform representerer et yngre lag. Samtidig vil jeg presisere at gamaltrepertoaret slett ikke har en klar og entydig profil mot småmotiv slik gangaren har det. De mest særpregede slåttene, der motivene ofte grupperer seg over åtte taktslag, har like gjerne strukturer som kan assosieres med toveksform, slik vi så et eksempel på i metodekapitlet under punkt 4.3.1. Det er ellers lite empiri som generelt kan koble den antatt gamle udelte springaren til en profil med klar småmotivoppbygging. Tabell 5.1 i formkapitlet, som viser hvordan de udelte springarslåttene fordeler seg på formskalaen, gir bare en svak indikasjon i så måte, og ser vi bort i fra repertoaret i Nordfjord, blir forskjellen på formprinsipper i henholdsvis tredelt og udelt springar knapt synlig i mitt materiale. Områdene der springarmaterialet er mest preget av småmotiv, som Valdres og Telemark, har dessuten klar tredeling. En kan selvfølgelig tenke seg at nevnte områder en gang har hatt udelt takt i springaren⁴¹⁹, og at tretakten har kommet som en senere impuls sammen med toveksformen. Senere i kapitlet skal jeg beskrive mulige prosesser som kan være med å underbygge en slik omforming.

8.2.2 Utbygging av slåtter – gammelt eller nytt?

Det er vanskelig å se bort i fra at en del av kjernematerialet i visse områder har gjennomgått formende prosesser preget av sterke kunstneriske personligheter. Det er her naturlig for meg å trekke fram Telemark, med sentrale navn som Knut Lurås, Myllarguten, Lars Fykerud og Torkjell Haugerud i spissen. I Telemark har disse prosessene kanskje mer enn andre steder gitt *formmessige* utslag, slik som lengre slåtter samt mindre skjematisk repetisjon og transponering, jfr. diskusjonen i avsnitt 4.1.7. Denne prosessen har utvilsomt blitt preget av den posisjonen Telemark etter hvert fikk som høystatusområde, og av at musikken gradvis ble et scenisk uttrykk i samband med konsertperioden. Prosessen gjør at begrep som alderslag og alderdommelighet blir ekstra vanskelige å forholde seg til. En konsekvens kan sies å være at det faktisk må være lov å karakterisere store og kompliserte former av hardingfeleslåtter som relativt sett nokså moderne musikk. For å kunne se sammenhenger med materiale fra andre steder, der slåttespelet ikke har vært igjennom en slik transformerende prosess i samme grad, ville det være ønskelig å kunne se bak de antatt utviklede formene. For å kunne gjøre det, forutsettes igjen en innsikt i hvordan slik utvikling skjer. Kunnskap om slåtter og spelemenn som er generert i utøvermiljøet kan gi mange svar på dette, og særlig viktig her er kunnskapen

⁴¹⁹ Det finnes enkelte slåtter både i Telemark og andre steder med taktbrudd som kan tjene som indisier, og det har også blitt spekulert i om det finnes "rester" av udelt takt i springaren i Etnedal (se Blom 2003)

om mangfold og alternativer. Det bør vel også være grunnlag for å hevde at en innsikt i slike musikalske prosesser først kan nåes gjennom et utøverperspektiv, og at innsikten er knyttet til ”taus” ferdighets- og fortrolighetskunnskap. Derfor vil det også være problematisk å gi en fullstendig beskrivelse av hva dette går ut på. Helt konkret vil den ordningen som ligger til grunn i feleverkene være et godt utgangspunkt for å studere en del prinsipper i denne prosessen. Her er, som før beskrevet, slåttene ordnet i ”familier” eller variantgrupper, og i mange tilfeller vil en her kunne studere antatte eldre former opp mot yngre og mer utviklede. Riktignok er det ikke slik at en enkel og kort form automatisk er å betrakte som alderdommelig, siden dette i stor grad også er knyttet til de enkelte spelemenns følelse for estetikk og formsans. Ola Mosafinn (1828-1912) fra Voss var en spelemann som var kjent for klare og korte former; han hadde ord på seg for å renske bort det ”unødvendige”.⁴²⁰ Likeledes spilte raulendingen Eivind Mo (1904-1995) svært korte former sammenlignet med mange andre i sin generasjon, samtidig som de fleste vil være enige i at spelet var svært så utviklet i den betydning at motivbehandling og videreføring av tematikk skjer på en sofistikert måte. Allikevel synes det nokså klart at en typisk effekt av den nye rollen som konsertmusikk har vært at de aktuelle slåttene i Telemark og noen andre områder har økt i volum, noen ganger drastisk.

I artikkelen om fele og hardingfele⁴²¹ gir Olav Sæta en fyldig beskrivelse av musikalsk utvikling i norske feletradisjoner generelt. Sætas formål her er å vise hvor lik hverandre eldre tradisjon på de to instrumentene er, og han kommer bl.a. inn på beskrivelser Rikard Berge gir av den gamle Telemarksmusikken og Myllargutens rolle i utviklingen. Her snakkes det om korte former, gjerne på to vek, på lik linje med repertoaret på vanlig fele. Sæta kommenter at dette siste kanskje først og fremst gjelder springar, siden det additive prinsippet i større grad må knyttes til gangar. Jeg tror det er et viktig poeng at kunnskapen om det additive prinsippet som ligger i gangaroppbyggingen har spilt en viktig rolle i de formende prosessene vi snakker om her. Slik sett mener jeg det har det vært geografiske rammer for hvordan prosessen har formet det bildet vi ser i dag, og i 8.5.2 vil jeg argumentere for at omformingen kan ha pågått lengre enn som så.

Et eksempel jeg synes illustrerer godt hva dette kan ha gått ut på, baserer seg på slåttene ”Grimeliden”, som i Telemark har fått sine store avleggere ”Urjen” og ”Markedsmåndagen”. Denne mulige beskrivelsen av den historiske utviklingen til en slått trenger ikke stemme i detalj; hovedsaken her er at vi kan betrakte hvordan en relativt enkel slått kan omarbeides til

⁴²⁰ Se Bjørndal og Alver 1985: 54

⁴²¹ Sæta 2006

en stor og komplisert form. 8 former av denne slåttten er å finne i bind seks av hardingfeleverket, nr. 516a-h, side 269-276. Slåtttenavnet er knyttet til Guttorm Grimeli (f.1757) fra Krødsherad, og Truls Ørpen mener at dette trolig var en slått brødrene Lurås fikk med seg til Tinn da de var på rosemaling i bygdene i Buskerud tidlig på 1800-tallet.⁴²² Første veket av 516g, Johan Klevens versjon fra Krødsherad, består av 8 takter (notebildet er forenklet):



Eks. 8.1: Første veket av "Grimeliden" e. Johan Kleven, Krødsherad

Det tilsvarende partiet hos Olav Groven, Lårdal i Telemark (516f), og som utledes i fra samme tematikk, består av innpå 30 takter:

Eks. 8.2: Første veket av "Urjen" e. Olav Groven, Lårdal

Videre i Olav Grovens versjon av Urjen kommer oppstykkningen og bearbeidelsen av motivene i fullt monn. Utformingen av Urjen og Markensmåndagen på bakgrunn av

⁴²² Det finnes imidlertid også en eldre form av slåttten i Tinn, så vi vet ikke sikkert om Ørpens fortelling stemmer. Sammenligner vi formen etter Johan Kleven fra Krødsherad (516g) med Knut Dahles versjon (516a), er det vanskelig å argumentere for at den siste bygger på den første, siden begge de to små formene har forholdsvis klare perioder som er basert på småmotiv (men gjentakelsesstrukturen tar fatt i ulike motiv). Når jeg derimot tar utgangspunkt i formen Ørpen har spilt inn i NRK-arkivet og den versjonen jeg har lært lokalt i tradisjon etter Johannes Dahle, stykker Dahle-versjonen opp det som framstår som lengre og logisk oppbygde perioder i kryllingformen. Jeg opplever da at slåttten blir dratt mer i retning av småmotivprinsippet.

Grimeliden tilskrives Myllarguten i tradisjonen, og det er ikke usannsynlig at vi her konkret kan studere en del detaljer ved hvordan innovatøren Myllarguten omarbeidet slåttene, jfr. Berges beskrivelse av dette i kapittel 2.

8.3 Om tonale trekk i en historisk kontekst

8.3.1 Den fallende profilen

Slik jeg har diskutert tidligere i avhandlingen (2.5 og 4.1), har jeg ikke funnet det metodisk forsvarlig å ta tak i de to emnene inne tonalitet som kanskje mest eksplisitt har blitt trukket fram i en aldersdiskusjon, nemlig *modalitet* kontra harmonisk baserte melodier og de halvhøye intervallene, ”gammel” tonalitet. Spørsmålet er så i hvilken grad de andre innfallsvinklene på det tonale har gitt resultater som kan underbygge antakelser om historisk utvikling.

De melodiske intervallene ser ut til å kunne ha et visst potensial i så måte, selv om jeg nok tror de metodiske framgangsmåtene her kunne ha vært utviklet mer. Ut i fra å regne meg fram til et relativt mål for de ulike intervallene (retningsfaktor) og ved å studere motivenes gjennomsnittlige bevegelse, har jeg fått fram noen mønstre som kan være med å danne beskrivelser av både typer og regional stil, men som også bør kunne være ledetråder i forhold til det historiske. Jeg vil derfor peke på at materialet i sørvest og fortrinnsvis gangarmaterialet har en profil i denne sammenhengen som jeg mener det er forsvarlig å beskrive som et alderdommelig trekk. Dette dreier seg om den markerte fallende bevegelsen, som særlig er forårsaket av tersintervall, slik vi så i 6.4. Et relativt klart sammenfall med de andre trekkene i det sørvestlige området sammen med det jeg tolker som et formelpreg (fallende terser og stigende kvarter), er en begrunnelse for en slik antagelse. Det ser ut til å være noe mer entydighet i gangar enn i springar. Riktignok er ikke alle tallene i denne delen av undersøkelsen entydige, men trenden er likevel såpass klar at jeg velger å konkludere på denne måten.

8.3.2 Ters- kontra kvintaffinitet i fingermønsteret

I kapittel 6 (6.1.2) konstaterte vi at det fingres mye mer på S4 (kvinten) i nordøst enn i noen av hardingfeleområdene i sørvest. Lar det seg gjøre å stille opp noen hypoteser som kan forklare denne forskjellen? Umiddelbart kunne en tenke seg at de klanglige / akustiske egenskapene til de to feletypene er såpass forskjellige at forklaringen ligger her: Hardingfela med sitt generelt lysere leie og understrengsklang innbyr til mer spill og fingring på de lavere

strengene, fortrinnsvis S2 (tersen). Hvis en i tillegg går ut i fra at vanlig fele tidligere ofte ble stemt lavere enn det som er vanlig i dag, er det ingen tvil om at det er de lyse strengene og spesielt kvinten som vil gi mye lyd, og at disse dermed vil bli foretrukket til melodispill. At bassen blir generelt lite brukt, skyldes uten tvil de samme klanglige forhold. Tarmstrengene i eldre tid gav lite lyd i dette lave spekteret, noe som også blir poengtert av felehistorikeren David Boyden.⁴²³

Jeg synes likevel ikke det er innlysende at forskjellene er forårsaket av ”nyere”, klanglig utvikling og tilpasning til våre to feletyper. Det er rimelig sannsynlig at gamle hardingfeler også ble stemt svært lavt, fordi tarmstrengene ikke tåler samme press som moderne stålstrenger. Mitt inntrykk er at både felemakere og utøvere som arbeider med gamle feler og kopier av slike i dag ser ut til å konkludere slik, selv om det nok ikke er full enighet på dette punktet. Rikard Berge hevder Myllarguten var den første som begynte å stille fela (veldig) høyt.⁴²⁴ Ut i fra Carl Scharts notasjon (se 3.2.2), vet vi at han i alle fall på 1860-tallet stilte fela i c, dvs. en liten ters over det normale nivået til vanlig fele i dag. Dersom dette var en innovasjon på 1800-tallet, faller grunnlaget for å forklare den store geografiske forskjellen vi ser med de to feletypenes akustiske egenskaper bort. Ser vi på tallene i figur 6.1, ser vi at det er i Agder / Setesdal, Telemark og Hordaland at andelen av fingerplasseringer på tersen er særlig høy. I og med at Valdres blir liggende et sted midt i mellom ytterpunktene, så kan man ikke si at skillet går mellom de to feletypene. I Setesdal, som ligger helt på topp i ”ters-affinitet”, gikk spelemennene over til hardingfele først mot slutten av 1800-tallet, og det er ingen grunn til å tro at setesdølenes forkjærlighet for å fingre på tersen har oppstått senere enn dette.⁴²⁵ I mine øyne taler dette for at hardingfele kontra vanlig fele ikke er det primære i denne sammenhengen. Videre kan heller ikke forskjellen jeg referer til i 6.1.4 mellom 2/8-gangar og springar forklares ut i fra rent organologiske forhold. At gangar/ halling i større grad er orientert mot tersen uavhengig av feletype, peker også mot typologiske forskjeller og trolig mot ulike historiske sjikt.

Fingringsmønstrene avspeiler også noen av de musikalske forholdene som skiller sørvest og nordøst. Transponering er, som vist i kapittel 5, langt mer benyttet som et middel i melodiprogresjonen i sørvest. Hyppig transponering vil nødvendigvis gi en jevnere fordeling mellom strengene, og vi husker at Setesdal ligger på topp både når det gjelder transponering

⁴²³ Boyden 1965: 32

⁴²⁴ Berge 1972: 215

⁴²⁵ Det har vært en vanlig oppfatning at slåttspelet på fele i Setesdal tok til mot slutten av 1700-tallet, og at det var den vanlige fela som ble tatt i bruk. Imidlertid viser Gunnar Stubseid (Stubseid 1998) at både felespel generelt og hardingfele nok har vært kjent i dalen før dette.

og ”tersaffinitet”. I tillegg er den fallende profilen på motivnivå klart større i noen av hovedområdene i sørvest, og sammen med det additive prinsippet som ligger i småmotivoppbyggingen, vil dette medføre at det nedre registeret på fela blir tatt mer i bruk.

Hos Boyden og i andre historikers beskrivelser av de formative prosessene rundt fiolinens tilblivelse tidlig på 1500-tallet⁴²⁶, finnes kimen til en annen mulig forklaring på de regionale forskjellene her til lands som både er spennende samtidig som den selvfølgelig er spekulativ. Dette har utgangspunkt i Boydens beskrivelser av folkelige feletyper på kontinentet 1500-tallet, der det går fram at flere av disse hadde tre strenger. Dette gjelder både tidlige modeller av fiolin fra miljøet i Nord-Italia, det gjelder rebec og en polsk ”geige” som Boyden nevner, samt en tysk type fra samme tid. Kildematerialet Boyden viser til sier også noe om stemming, og da fiolinene fikk den fjerde strengen, var dette kvinten, eller S4 / e-strengen. Standard stemming på trestrengsfelene (og rebec) var i følge Boyden som på fiolinene i åpne kvinter (g-d-a), dog er det all grunn til å tro at det ble praktisert omstemming i folkelig bruk, noe som også Sæta konkluderer med.⁴²⁷ Slik beskriver Boyden innføringen av den fjerde strengen:

”...the fourth string added a register which emphasized the characteristic soprano qualities of the violin. In this register the sound was especially attractive (significantly the French called this string “la chanterelle”), and it “carried” – an important matter to dance violinists. Besides, the additional string expanded the playing range, also something of a consideration since the lowest string, being usually of gut, was not very responsive and was little used.”⁴²⁸

Er det mulig å tenke seg at forskjellene vi ser bunner i tidligere organologiske forhold, der trestrengsfeler spiller en rolle? Er årsaken til at mange av slåttene i det sørvestlige området går forholdsvis lite på kvinten at utgangspunktet var tidlige feletyper (ev. ”bondefeler”, ”bygdefeler”) med tre strenger, der det øverste registeret ikke hørte hjemme? Kanskje det er et slikt instrument det refereres til i gåten fra Sunnfjord, som starter slik: ”På Bukja dar ligge try Streek”⁴²⁹

Nå kan en selvsagt argumentere for at slåttene på vanlig fele også orienterer seg mot tre strenger, og faktisk i større grad enn hardingfeleslåttene, siden bassen er så lite brukt. I så måte er det logisk å tenke seg trestrengsfeler som utgangspunkt også her, men det er ikke like

⁴²⁶ Se Sæta 2006 og 2007

⁴²⁷ Sæta 2007: 93

⁴²⁸ Boyden 1965: 32

⁴²⁹ Gåten er gjengitt i Reidar Sevågs artikkel om felehistorie fra ca. 1970. Artikkelen ble utgitt på tysk i 1975, men er senere trykket i norsk versjon i Norsk Folkemusikkklags skrift nr. 19 (Sevåg 2006)

logisk at utslagene da skulle bli så forskjellig som de faktisk er. Sæta beskriver en mulig ”ankomst” av firestrengsfele slik:

”...trolig var fela praktisk sett bare en forbedring og utvidelse av et kjent system på eldre trestrengs feler. Og firestrengsfelene brakte vel heller ikke automatisk med seg ny musikk; helst ble det å videreføre og utvikle eldre, lokal felemusikk.(...) På et eldre tre-strengs feleinstrument, for eksempel stemt i to kvinter (tilsvarende *forholdet* mellom d'-a'-e'' på fele), vil en lett kunne spille atskillig også av vår tids alderdommelige felerepertoar (med begrenset melodiomfang) i sentraltonearten (her d-). Og enda mer ville bli gangbart med noe tilpasning av bordunbruk, og eventuelt noe oktavforflytting.(...) Men i en firestrengspraksis er melodigangen helst løftet opp på de lysere strengene, slik at basen ofte har fungert mest som ekstra klangelement i eldre slåttemateriale med bordunbruk...”⁴³⁰

Når en ser på fingringen i Trysil / Engerdal sammenlignet med Setesdal, kunne en få inntrykk av at melodigangen nettopp er løftet opp på ”la chantarelle”, kvinten. Siden dette ikke har skjedd lenger vest i samme grad, kan det dermed være grunn til å stille spørsmålet om ikke den dominerende musikken østover og nordover har feler med fire strenger som utgangspunkt. Dette betyr *ikke* at feletradisjonene generelt sett må betraktes som yngre i dette området, men at det repertoaret som har fått prege disse områdene hører til en annen og litt yngre impuls enn hva tilfellet er for de sørvestlige delene av landet. Da kan det videre argumenteres for at hallingen (2/8-gangar) må knyttes til et annet sjikt enn østlige pols- og springarformer.⁴³¹ Jeg tar også med i denne forbindelsen et moment i fra kapittel 5 (5.2.2), der en viss andel av det jeg kaller 3r-motiv i deler av området for vanlig fele kan være et spor i retning av et eldre sjikt mer preget av småmotivoppbygging.

8.3.3 Om scordatura

Gjennomgangen av formoppbyggingen i kapittel 5, viste en tendens i retning av en sammenheng mellom ”uvanlige” felestiller og småmotivoppbygging (figur 5.3). Det er tydelig at dette særlig gjelder noen stiller, slik som AEAC#, ADF#E og GDAH, men det er et like stort poeng her at det typologiske og særlig det geografiske betyr langt mer i forhold til form enn måten å stille fela på. Man kan derfor ikke si at det er en klar og entydig sammenheng mellom utstrakt bruk av scordatura og småmotivoppbygging. I kapittel 7 så vi på grad av tredeling av taktslaget kontra felestille, og her kunne det heller ikke pekes på noen klar

⁴³⁰ Sæta 2006: 106-107

⁴³¹ Op.cit.: 114. Sæta argumenterer også for at gangar har en fortid i vanlig fele-områder også utenfor Agder / Setesdal, bl.a. ved å vise til den gamle brudedansen. Se også Sæta 1997: 54, der dette er utdypet, eller Halbakken 1997

sammenheng mellom bruk av scordatura og lite tredeling av taktslaget, som kan oppfattes som et alderdommelig trekk. Imidlertid kan det, dersom en ser de to undersøkelsene ovenfor i sammenheng, pekes på et sammenfall av trekk som kunne antyde høy alder i forhold til noen av felestillene. Med alle forbehold om at undersøkelsesmaterialet her er lite: Slåttene i mitt materiale på AEAC#, ADF#E, GDAH og GCAE har både særlig lite tredeling og samtidig en særlig orientering mot småmotivoppbygging, og det kunne dermed argumenteres for at disse da representerer alderdommelighet. Jeg tar imidlertid med et moment til: De tre første av de fire stillene ovenfor blir trukket fram av Anmarkrud ved at de karakteriseres av å kretse rundt durtreklagen. Dette siste gir seg for så vidt selv ved at tre av strengene utgjør treklagen (a-c#-e, d-f#-a og g-h-d). Det en dermed kanskje kunne peke ut som et mulig alderdommelig trekk, er nettopp dette, at durtreklagen utgjør en tonal ramme som melodien kretser rundt. Jeg skal utdype dette i neste avsnitt.

Når det gjelder intonasjon av tersen og dur/moll-konseptet, er jeg usikker på hvordan de geografiske forskjellene og likhetene som omtales i 6.2.4 kan tolkes. Durpreg dominerer klart; det som framstår som moll hører hjemme i deler av det nordøstlige området, men der særlig Nordfjord og Røros framstår som unntak. Samtidig må det slås fast at moll først og fremst hører hjemme på felestillene ADAE og GDAE. En må tro at både alderslag, ulike og avgrensede impulser og lokal utvikling ligger bak det mønsteret vi ser. Her vil jeg forsiktig antyde en viss sammenheng mellom mollinnslag i repertoaret og de delene av landet der det blir anvendt toneartsbegreper (Røros er igjen et unntak), og der det for så vidt kan gi mening å kategorisere slåttene etter slike begreper. Spørsmålet er om ikke begrepsbruken i seg selv bærer bud om at yngre lag i tradisjonen skinner i gjennom i disse områdene, der det å skifte toneart etter hvert avløser omstemming av fela som et virkemiddel for å skape variasjoner i klangbildet.

En av grunnene til at omstilling av fela har blitt sett på som et tegn på alderdommelighet, at en del spelemenn i eldre tid har hatt ord på seg for å beherske slåtter på mange stiller. I kapittel 2 (2.5.2) nevnte jeg spesielt "Gamle-Hagen" på Voss, f.1777, som i følge tradisjonen kunne særlig mange (24), og som i så fall trolig er flere enn noen utøvere kan skilte med i dag. I et område som Numedal, hører vi om Knut Øyanhaugen (f.1763) i Nore som blir sitert på at: "E veit ikkje anna e kan stille ni stillinga på fela og leike låtta på dei, o de kan synin mine mæ"⁴³². I dagens speltradisjon i Numedal er på langt nær så mange felestiller i bruk, så vi har for så vidt grunn til å anta at den utviklingen slåttetradisjonene har

⁴³² Hernes 1952: 331

vært igjennom i løpet av de siste 150 år har medført mindre bruk av scordatura, og at ADAE og GDAE har befestet seg som de dominerende felestillene. Her skal jeg argumentere for tre mulige årsaker til en slik utvikling, selv om jeg ikke vil påstå at de lar seg dokumentere.

Den første har å gjøre med ADAE's dominans i størstedelen av landet. Bakgrunnen her ligger i et forhold som kom fram i gjennomgangen av felestillene i kapittel 6; distribusjonen av toneplasser på de ulike felestillene pekte mot en tonal struktur, et felt (ev. modus) som det ligger særlig til rette for å realisere på ADAE, og her også i to oktaver. Sett i sammenheng med en utvikling av slåttene mot større former og strukturer, er det da grunn til å hypotetisere at dette stillet kan ha fått en stadig sterkere posisjon i repertoaret med utgangspunkt i en slik foretrukket tonal ramme.

Den andre årsaken ligger i instrumentenes og særlig hardingfelas utvikling, med krav til høyere kvalitet på tone og klang sammen med en viss bruksendring. Det er velkjent blant konsert- og kappleikspelemenn hvor mye tid som må brukes på stemming og justering for å få ei hardingfele til å yte maksimalt på et bestemt stille, og for mange vil det være uaktuelt å spille på flere stiller på samme instrument ved samme anledning. Det er ikke uten grunn at konsertspelemenn nesten uten unntak har med flere instrumenter på scenen dersom man har slåtter på ulike stiller på repertoaret. Fra et utøverståsted er jeg helt overbevist om at vi her har å gjøre med en utvikling som har redusert bruken av mange felestiller i våre dagers formidlingssituasjoner.

Den tredje årsaken jeg vil peke på, henger sammen med at fiolinens standardstemming GDAE også har blitt det vanlige i en del tradisjoner i området for vanlig fele. Dette ser for meg ut til å være mest typisk nord for Dovre, uten at jeg kan legge fram systematisk empiri som kan bekrefte det. Hilmar Alexandersen er i så fall en representant for en slik tradisjon.⁴³³ Det er sannsynlig at årsaken ligger i kortere avstand til mer skolerte miljøer og fiolinteknikk over tid. Man burde kanskje også se dette i sammenheng med mer utstrakt bruk av toneartsbegreper, jfr. 2.4.2 og 2.8.5, og der igjennom en gradvis konseptualisering av dur og moll. En slik gradvis endring kan beskrives som en prosess om å skape ny mening, der en toneplass, som i utgangspunktet representerer et visst område med et slingringsmonn (i praksis området fra lav til høy intonasjon av en finger), vil kunne fikseres til to polariteter.⁴³⁴

⁴³³ Alexandersen spilte også hardingfele, og her hadde han vanlig oppstilt bass, ADAE, som standardstemming, jfr. Nyhus 2003.

⁴³⁴ Se Westman 1998: 141ff

8.3.4 Tonale rammer

Sevågs modell fra kapittel 2 tegner et bilde av en sju-tonig skalastruktur med grunntone og kvint som stabile rammeintervall. I 2.5.3 var jeg inne på at Westman også argumenterer for at de samme to intervallene utgjør en tonal ramme i slåttespelet. Gjennomgangen av de elleve felestillene i kapittel 6 utkrystalliserte derimot en treklangstruktur. Riktignok er det variasjon i fra felestille til felestille i min gjennomgang, men det synes nokså åpenbart at måten tersen framstår på gjør at dette intervallet må regnes med dersom et begrep som rammeintervall skal brukes. Samtidig minner jeg om Anmarkruds observasjon i avsnitt 2.5.2 av at *samklangsintervallet* ters er det vanligste nest etter prim og oktav. På bakgrunn av dette er det vanskelig å støtte teorier om at grunntone og kvint alene utgjør den sentrale rammen i slåttemusikken.

Sandvik er kanskje den som mest eksplisitt har vært inne på treklengen som grunnleggende ramme, og han mener dette peker på "lursignalet", partialtone 4, 5 og 6, som en opprinnelse (jfr. 2.3.3). Skulle en forfølge dette, måtte en i så fall ha snakket om naturtonene 3, 4, 5 og 6, siden treklengene som kommer tilsyne i diagrammene i kapittel 6 noen ganger har grunntonen nederst og noen ganger kvinten. Fokus på tersen, både som melodiintervall og samklang som et sentralt element på våre breddegrader, finnes det ellers flere eksempler på. Westman viser til Curt Sachs, som peker på "patterns of thirds" som et gammelt "primitivt", europeisk prinsipp i melodibygging.⁴³⁵ Den gamle "Magnushymnen" fra Orknøyene har blitt sett på med interesse bl.a. av Morten Levy, som i sin bok "*Den stærke slått*"⁴³⁶ forsøker å finne forbindelser mellom denne og de gorrlause slåttene i Setesdal. I hymnen, som finnes i et manuskript som er datert til ca. 1280, er tersen et sentralt samklangsintervall.⁴³⁷ I sin tilnærming til melodibevegelse kommer også Huldt-Nystrøm inn på treklengen grunntone – kvint – ters som et nyttig holdepunkt:

"Det synes som om disse tonene [1 – 3 – 5, forf.anm.] konstituerer et "grunnplan" for melodi-utfoldelsen, mens kombinasjoner av de andre tonene (2 – 4 – 6 – 7) synes å produsere et "kontrastplan"..."⁴³⁸

Hos Huldt-Nystrøm virker det som om begrepene grunnplan og kontrastplan mest er basert på magesfølelse, men spørsmålet er om denne nettopp er basert på det vi har sett, nemlig en

⁴³⁵ Sachs 1943: 298, se også Sachs 1962: 63. Westman selv ser på tersene mer som en dominerende melodisk komponent enn et rammeintervall (Westman 1998: 86)

⁴³⁶ Levy 1974

⁴³⁷ Se Grinde 1981: 26ff

⁴³⁸ Huldt-Nystrøm 1966: 217

treklangsstruktur som peker seg ut som en grunnleggende ramme. Det er videre fristende å se treklangsstrukturen som ”skinner i gjennom” i analysene av felestillene i sammenheng med en hypotese som er nokså sentral hos Eivind Groven, nemlig den såkalte ”likringshypotesen”. Denne er beskrevet i kapittel 2, og handler om hvilke steder i en skala det ornamenteres. Min undersøkelse omfatter ikke fenomenet ornamentikk, så dette blir fra min side kun en løs hypotese i denne sammenhengen: Groven mener formelmelodikken med seljefløyte-ideomatikk som basis også kommer til syne i felemusikk gjennom ornamenteringsmønsteret; man ”likrer” /ornamenterer mellom de to tonene som har samme blåsestyrke på seljefløyta (toneparene). Sett ut i fra intervallene i en skala, vil det si (i fløyta normale arbeidsområde) fra høy septim i underoktaven opp til grunntone, fra sekund opp til ters, fra kvart til kvint og fra sekst til liten septim. Min hypotese har som utgangspunkt at ornamentikkens kanskje viktigste funksjon i musikken, er å peke ut melodisk-rytmiske tyngdepunkter, altså viktige toner. Det jeg tror Groven observerer, er nettopp likringer i form av enkle og doble forslag som er med å peke på de tre tonene grunntone, ters og kvint som viktige, tonale tyngdepunkt, som referansetoner i en slags grunnstruktur.⁴³⁹

8.4 Udelt takt - én urform?

At udelte takt ble tatt i bruk som begrep, skyldes observasjon av forholdet mellom dansere og springarmusikk i områder på Vestlandet: Svikt og stegbruk hos danserne viser at en konsekvent gruppering av taktslag i tre og fire ikke er en opplevd realitet. Mønstrene som kommer fram kan like gjerne gå opp i to og fire. Erkjennelsen av at danserens preferanser til musikken ser ut til å være basert på en rekke av enkelte, likeverdige taktslag, har derfor resultert i termen ”udelt” som en motsetning til tredelt eller todelt, jfr. kapittel 2. Denne taktypen blir videre nokså entydig betraktet som alderdommelig.

Vi har sett at det kan pekes på formmessige forskjeller når det gjelder den udelte springaren (gamalt) og den tredelte i Nordfjord, men ikke når det gjelder de andre områdene. Det samme viser seg også når vi ser på rytmiske trekk. Figur 7.2 viser at de to typene skiller lag i Nordfjord i forhold til den generelle distribusjonen av varigheter i motsetning til i naboombådene sørover. I forhold til andelen av tredelte taktslag er det også en klar forskjell mellom gammel og ny springar i Nordfjord, mens forskjellene i de andre områdene er mer vage og til dels tvetydige. Undersøkelsen viser at det er vanskelig å peke på klare fellesnevner mellom de særegne gamaltslåttene i Nordfjordområdet og udelte slåtter i andre

⁴³⁹ Groven på sin side heller til at det er grunntone og kvint som er de sentrale intervallene, se Groven 2000: 91

regioner. Slik sett er det også vanskelig å generalisere ut i fra gamaltmaterialet, og fenomenet framstår for meg like mye som en geografisk / dialektal eiendommelighet som en dokumentasjon på et særlig gammelt sjikt i springarmaterialet. Etter min mening har vi dermed ingen sterke indisier som kan underbygge at gamaltslåttene er normen for hvordan en eventuell udelt springar fortonte seg over et større område i bygdedansens barndom.

I kapittel 2 (2.8.3) refererte jeg til Bakka, som antyder en utvikling fra en slags opprinnelig sammenheng mellom musikk og dans, der den samme musikken kunne danses til enten springende eller gående. Dette har så utviklet seg til selvstendige former: springar og gangar (halling). For å sannsynliggjøre en slik felles "urform" argumenteres det for at det er mulig å tolke visse melodier både som springar og gangar. For å oversette en udelt springar til en gangar i følge Bakka, må to og to springartaktslag bindes sammen til ett taktslag. Det som normalt er notert som fjerdedeler i springar vil da bli åttendeler i gangar, og åttendelene blir sekstendeler. Her er et motiv i forenklet form fra en gamalt-slått i Nordfjord, der skillet mellom taktslag / svikter er markert med små streker:



Eks. 8.3: Motiv i fra en "gamalt"-slått

Dersom dette omtolkes til 2/8-gangar / halling, ville det måtte bli notert slik:



Eks. 8.4: Motivet i eks. 8.3 skrevet som 2/8-gangar

Jeg ser poenget med at noen av de udelte slåttene i Sunnfjord og Nordfjord, der melodimotivene ser ut til å være gruppert over åtte slag, nokså kurant kan gjøres om til typiske gangarmotiv med fire slag (vel å merke 2/8-typen). Det blir likevel svært problematisk å generalisere. Det er bare et fåtall slåtter som motivmessig er såpass systematisk oppbygd i to, fire og åtte at de enkelt skulle la seg oversette på denne måten. De aller fleste udelte springarslåtter på landsbasis er *ikke* bygget opp slik; de veksler mellom ulikt antall slag i motivene, ofte slik at det ikke vil gå opp dersom vi forsøker å gå en gangar til slåttene. Det klart vanligste, da kanskje med unntak av Jølster og Nordfjord, er motiv som går opp i tre,

bare at dette mønstret brytes med jevne eller ujevne mellomrom. Eksempelvis er springarrepertoaret i Suldal, der forholdet mellom musikk og dansere utvilsomt er basert på ett og ett taktslag (altså udelt), for det aller meste bygget opp av melodimotiv som greit går opp i tre, og i de slåttene som ikke går opp, kommer bruddene særlig mot slutten av vekene.⁴⁴⁰ Det er m.a.o. bare i et svært begrenset område vi finner materiale der en ”svitsjing” mellom 2/8-gangar og udelt springar kan virke nærliggende og logisk. For Nordfjord sin del, med tanke på den svært begrensede utbredelsen til slåttene som tilnærmet lar seg notere i todelt takt, er det i så fall like sannsynlig at disse kan være gangar- / hallingslåtter omtolket til springar, som at utviklingen har gått andre veien.

Et annet moment er at underdelingen av taktslagene i udelt springar / gamalt ikke uten videre er slik det går fram av eksempel 8.3. Tove Solheim understreker hvordan springarslåttene i Suldal har ”påfallande mykje punkterte åttendelar”⁴⁴¹, og et klart flertall av de udelte slåttene Olav Sæta har nedtegnet - og dette gjelder også gamalt-slåttene med motiv på åtte slag - har stor grad av tredelt underdeling av taktslagene.⁴⁴² Dette inntrykket befestes når jeg lytter til innspillinger både i fra Nordfjord og andre steder: Noe av det grunnleggende rytmiske livet i disse slåttene er nettopp basert på en frasering som signaliserer et metrum med en prinsipiell tre-underdeling av taktslagene.⁴⁴³ Det kan uttrykkes slik:

Taktslag:	X	X	X					
Underdeling:	X	X	X	X	X	X	X	X

Figur 8.1: Underdeling i springar

Det er ikke uten grunn at mange jeg har snakket med (i tillegg til meg selv i det første møtet med gamalt) assosierer gamaltslåttene mer med reinleder enn med halling når to og to taktslag blir bundet sammen.⁴⁴⁴ Dette har også med tempo å gjøre. Jeg er derfor ikke umiddelbart enig med Egil Bakka som i *Norske Dansetradisjoner* sier at forskjellen på å gå og

⁴⁴⁰ Solheim 2006: 79ff. Her ser vi for øvrig en klar parallell til Helgelandsmaterialet.

⁴⁴¹ Op.cit.: 79

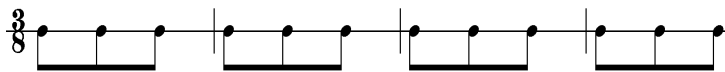
⁴⁴² Se på gamalt-repertoaret i bind 3 av verket for vanlig fele, Sevåg og Sæta 1995

⁴⁴³ Lytt til CD'en ”Kveik”, innspilt og utgitt av Arne Sølvsberg 2005 og på Tove Solheims vedlegg til masteroppgaven om Suldalstradisjonen (Solheim 2006). Dette er også i tråd med Bloms definisjoner som jeg har referert til i kapittel 2.

⁴⁴⁴ Reinleder har også en tredelt underdeling, se Blom i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 168f

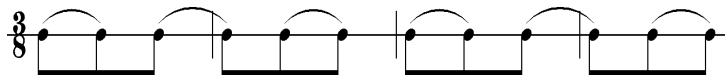
springe til udelt takt "bare" krever endring i betoning og at denne ikke er stor.⁴⁴⁵ I mine ører vil det være en nokså drastisk forskjell å "flate ut" punkteringene for å gjøre det om til gangar.

Når det så gjelder den andre gangartypen, altså 3/8, kan ikke en "oversettelse" være at to og to svikter i springar blir en svikt i gangar, og at fjerdedeler i springar blir åttendeler, slik tilfellet eventuelt er for 2/8-typen. Taktslagsmotivene (og dermed hver svikt) i 3/8-gangaren består som tidligere vist i svært stor grad av tre toner, og melodimotivene går som vi husker fra formkapitlet som regel over fire slag, dvs. 12 åttendeler i vanlig notasjon:



Eks. 8.5: 3/8-gangar underdelt i 8-deler

En eventuell kobling mellom udelt springar og 3/8-gangar må ses i sammenheng med det typiske strøkmønsteret i gangarslåttene som lager det mange oppfatter som polyrytmikk, nemlig der to og to åttendeler blir bundet sammen på tvers av taktslaget, slik som i eksempel 8.6. Dersom man "springer" etter disse markeringene, vil det bli tre springarslag på to gangarslag, og i så måte harmonerer dette med "standard", med seks slag i springar og fire i gangar som typisk motiavlengde (2-motiv).



Eks. 8.6: Strøkfignurer på tvers av taktslaget i 3/8-gangar

Her finnes det faktisk et kroneksempel som kunne sannsynliggjøre en slik omtolkning mellom typene. Slåtten jeg tenker på er beskrevet i Tellef Kviftes artikkel "Om flertydighet i opplevelse av metrum"⁴⁴⁶, der han tar for seg gangaren "Kjempe-Jo" etter spelemannen Salve Austenå. Slåtten er også kjent som "Faremogangar" i Setesdal. I artikkelen er temaet ikke en kobling til udelt springar, snarere handler det om at det er mulig å ha ulike metriske opplevelser til samme musikk. Slåtten er i utgangspunktet en gangar, og i eksempel 8.7 ser vi et lite parti fra en form jeg selv spiller:

⁴⁴⁵ Bakka 1978b: 96

⁴⁴⁶ Kvifte 1983. Se også Blom og Kvifte 1986



Eks. 8.7: Utdrag fra "Faremogangar"

Det er ikke vanskelig å omtolke denne linjen til en meningsfull udelt springar:



Eks. 8.8: Utdraget i 8.7 omtolket til udelt springar

Selv om dette eksempelet kan virke nokså treffende, er det også her innvendinger. For det første er dette et temmelig utrert eksempel i mine ører på denne spesielle måten å binde sammen på. Jeg opplever på ingen måte at denne slåttten er typisk, snarere tvert imot. Sammenbindingen på tvers av taktslagene er nemlig ikke noe som skjer konsekvent. Det finnes eksempler på strøkmessig sammenbinding på tvers av slagene i så å si hver eneste 3/8-gangar, men svært sjelden i lange partier av gangen, slik tilfellet er i eksempelet over. Metrum i denne slåtttypen er basert på åttendelsbevegelser (jfr. figur 7.1) bundet sammen av taktmarkeringer (fottramp) som binder sammen tre og tre åttendeler. Av og til i forløpet "utfordres" disse to nivåene i metrum (jfr. 2.7.4, fig. 2.1) av buen som går på tvers. Til sammen utgjør de tre nivåene en helhet, selve signaturen, den rytmiske identiteten til denne slåtttypen. Etter å ha forsøkt å omtolke slåttten jeg selv spiller av denne typen (og det er nokså mange) til springar, finner jeg knapt noen slått som lar seg oversette til springar på en troverdig måte. Det begrenser seg til korte partier der den strøkmessige sammenbindingen kommer til syne. Derfor er også en omtolkning ut i fra denne materien langt mer hypotetisk enn eksemplene med gammalt-slåttene i Nordfjord og 2/8-gangar, der hele slåttten nokså umiddelbart kan la seg omtolke.

For det andre kommer vi heller ikke her unna at taktslagene i springar i stor grad er basert på tre-underdeling. "Springartolkningen" av melodilinjen over, gir derfor ikke automatisk en troverdig, udelt springar, siden åttendelene i utgangspunktet her er "flate" / jevne. Dessuten belyser dette et moment i diskusjonen: Siden fraseringen må være annerledes, blir det ikke logisk at danserne danset det de ville om hverandre (altså gikk eller sprang) til den slåttten som ble spilt. Tvert imot betyr jo dette at kunnskapen her først og fremst måtte ligge hos spelemannen, som måtte omtolke en melodi fra én til en annen fraseringsmåte. I lys av dette blir både dansen og musikken fortsatt to selvstendige typer for både dansere og

spelemann. At den melodiske beingrinda kunne benyttes på to måter, blir da på en måte underordnet.

På et mer generelt grunnlag vil jeg hevde at det at en melodi lett kan transformeres i fra en taktart til en annen, slett ikke trenger å være en indikasjon på en sammenheng mellom de to. De fleste musikere, ofte med en god porsjon humor, har vel forsøkt å spille kjente melodier på en annen takt- eller sjangermessig måte. Noen ganger fungerer dette svært så godt, selv om utgangspunktet var veldig fjernt fra den nye drakten.

Nok en innvending mot denne "utviklingsteorien" er den svært ulike utbredelsen de to gangartypene har. Mens 2/8-typen finnes over hele landet, er 3/8-gangaren temmelig klart avgrenset til et område i sør og vest samt i fjellbygdene på Østlandet sørover fra Valdres. Hvorfor er det slik dersom begge springer ut fra samme rot?

Jeg vil ikke avvise at en kunne gå og springe til omtrent samme musikk i bygdedansens "urtid". Det finnes for så vidt mange eksempler på gående fordans og springende etterdans opp i gjennom dansehistorien. Polsdans blir beskrevet slik i tidlige kilder, og vi har dessuten konkrete eksempler der samme musikk blir omtolket fra todelt til tredelt, så det ville jo passet godt inn i et bilde av tidlig renessansedans i Norge dersom det generelle forholdet mellom gangar og springar var slik.⁴⁴⁷ Men utover de ganske få eksemplene fra bryllupsseremonien, er det lite som tyder på at dette har hatt rotfeste i folkelig tradisjon. Jeg synes det er underlig at et såpass grunnleggende konsept som at en slått har to metriske tolkninger både for spelemann og danser, ikke skulle ha beholdt en sentral plass i tradisjonen.

Om ikke forholdet mellom gangar og springar har vært slik på et generelt nivå, så er det selvfølgelig mulighet for at omtolkninger har blitt gjort lokalt. Jeg har allerede antydnet at dette kan ligge til grunn for det begrensede gamaltrepertoaret som orienterer seg mot to og fire i Nordfjord / Sunnfjord, men da at slåtter av gangartypen har blitt omtolket til springar, og ikke omvendt. Ser en dette i sammenheng med de vage, men svært interessante opplysningene om at enkelte spelemenn på Vestlandet (og Telemark) langt tilbake ikke har hatt springar på repertoaret, er det grunn til å spekulere på om gangar likevel representerer det eldste, og at den udelte springartakten er et resultat av senere diffusjon. En må da se for seg en prosess over tid, der trekk fra springarformer i flere omganger, også med tredelt takt som konsept, etter hvert "legger seg oppå" eldre materiale.

⁴⁴⁷ Vi har noen konkrete eksempler på dette, men da som seremonielle danser i tilknytning til bryllup (se for eksempel Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 133). Det blir også spekulert på om måten parene går rundet på golvet i mellom de korte runnom- /polsslåttene i Hedmark er rester av samme fenomen, men her mangler i så fall musikken (op.cit.)

8.5 Springar og pols

8.5.1 Det tredelte taktslaget

De 23 områdene som er skilt ut som egne størrelser i undersøkelsen, er i tabell 7.1 rangert etter andelen tredelte taktslag. Øverst finner vi Sunnmøre med 32.6 % tredeling, nederst ligger Agder / Setesdal med 8.7 %. De fleste områdene for vanlig fele befinner seg i øvre sjikt av skalaen, men noen områder i øst har lite tredeling. At eksempelvis Brekken og Glåmostradisjonen ligger så vidt lavt, stemmer ikke med resonnementet til Hernes, der nettopp Røros-polsen blir trukket fram som mønster for det Hernes kaller ”triolpols”:

”Dei lange rekkjer av triolrørsler er likevel så karakteristiske, at dei med rette har gjevi typen navn.(...) Triolpolsen finn vi i område der hovudfeltet er Innherad / Jemtland og Rørosområdet / Härjedalen, men strekkjer seg vidare i eit breitt band på begge sider av grensa ned til Bohuslän.”⁴⁴⁸

Med de forbehold som må tas rundt det å betrakte alle tredelte taktslag som det samme, viser mine tall at et tyngdepunkt når det gjelder tredeling snarere ligger i en nordvestlig region i det sønnafjelske, i et område som består av Gudbrandsdalen og tilstøtende områder i nordvest, med et skarpt skille mot Valdres og Sogn i sør.⁴⁴⁹ I tillegg peker Helgeland og Hordaland seg ut. Hordaland fordi frekvensen av tredelte taktslag er høyere enn i de andre hardingfeleområdene, særlig når det gjelder Ola Mosafinns materiale (jfr. tabell 7.3). Videre er det en tydelig tendens til at denne underdelingstypen forekommer på 1.slag (jfr. figur 7.8 – 7.10), noe som slåttene har til felles med materialet fra 1700-tallet jeg har gjennomgått (notebøkene etter Bang og Balterud). Jeg avviser ikke at det er europeisk 1700-tallsmote som avspeiles i Hordaland, men er usikker på hvor direkte en eventuell sammenheng med repertoar av den typen er. Slik distribusjonen av trekket i Hordalandsmaterialet kontrasterer til andre områder i nærheten, tror jeg like gjerne vi bør betrakte affinitet for ristetak og tredeling som et nyere, motepreget, men løst innoverende element som sentrale spelemenn har spredt, delvis gjennom et bestemt repertoar, men også ved å ta det inn i eldre slåtter. En kan eksempelvis ikke se bort i fra at Ola Mosafinn kan ha bidratt som stilskaper. At han har hatt stor påvirkning i sin region er det ingen tvil om, og det fortelles dessuten konkret om en mulig kilde for Mosafinns forkjærlighet for triolbruk og

⁴⁴⁸ Hernes 1952: 327. Hernes viser her også til oppfattelser på svensk side om at ”triolpolska” i Sverige skulle ha norsk opphav.

⁴⁴⁹ Aksdals undersøkelser fra 1991 og 92 viser også at Rørosregionen ligger lavere enn for eksempel Sunnmøre, Romsdal, Nordfjord og Gudbrandsdalen. Enkelte samlinger det refereres til her fra andre steder i Trøndelag, har også et betydelig innslag av tredeling, for eksempel Dillan 1970. Jeg har for øvrig ikke glemt Jørn Hilme når det gjelder Valdres.

ristetak. Her sikter jeg til Mosafinns møte med Nils Hilme, sønnen til Jørn Hilme, på Lærdalsmarken i 1850. Bjørndal legger vekt på dette møtet i boka om Mosafinn fra 1922:

”At Mosafinn raaka denne meisterspelemannen var sers lagleg for honom. Han fekk ved dette høvet tak i fleire slaattar, som han truleg ikkje hadd kome yver seinare. Og dei vart millom deim han leika oftaste på fela si. ”Jørnrengjo” var soleis ein av meisterslaatarne hans; men også dei andre ”Rengjeslaattarne” spela han sers godt.”⁴⁵⁰

For Hordaland sin del bør vi heller ikke glemme Myllarguten i denne sammenhengen; Myllaren var svært ofte i Hardanger og på Voss, og det er ingen tvil om at han framsto som et forbilde. Rikard Berge nevner dessuten spesielt bruk av ristetak som et av flere nyskapende element hos Myllarguten.⁴⁵¹ Dersom det er riktig at triolbruk og ristetak var et stilelement som visse spelemenn fikk en forkjærlighet for i en viss epoke, er det ikke usannsynlig at en slik impuls har slått rot og blomstret opp i bestemte distrikter, og at slike prosesser kan beskrives såpass konkret som det her antydes. Samtidig minner jeg om at tabell 7.2 kan tyde på ulike sjikt med slåtter i Hordaland, siden materialet viser stor spredning på graden av tredeling, med ett tyngdepunkt på rundt 10-15 % og ett på pluss 30 %. Dette at trekket ikke er gjennomgående, slik det eksempelvis ser ut til å kunne være på Sunnmøre og på Helgeland, styrker min mistanke om et relativt nytt, innovativt fenomen som er tatt inn i gammelt stoff. Tabell 7.7 og figur 7.6 viser ellers at mye tredeling i særlig grad er knyttet til toveksformen og dermed til områdene i nordøst. Ren toveksform finnes ikke i mitt materiale fra Hordaland, noe som ytterligere forsterker min tro på ristetak / tredeling som et løsrevet motetrek. Dersom denne teorien har noe for seg, så er det også en viss bakgrunn for å føye grad av tredelte taktslag til listen over elementer som skiller det sørvestlige og nordøstlige området fra hverandre, selv om utøverne fra Brekken riktig nok havner langt nede på lista.

Gudbrandsdalen samt områdene nord- og vestover herfra ser altså ut til å være et kjerneområde for mye tredeling. Skulle en spekulere i en lignende årsakssammenheng som i Hordaland, ved å tenke seg at dette tyngdepunktet også er et mulig resultat av påvirkning fra innoverende og sentrale spelemenn, er det i så fall vanskelig å komme utenom et navn som Loms-Jakup. Selv om én spelemann neppe kan tilskrives et slikt fenomen alene, og at tredelingen ser ut til å være et mer gjennomgående element i musikken her, så tangerer området i rimelig grad den delen av landet han særlig hadde innflytelse i. At stor grad av

⁴⁵⁰ Bjørndal 1922: 28

⁴⁵¹ Berge 1972: 166. Det er ellers velkjent at mange av myllarslåttene er rike på ristetak, slik som ”Siklebekken” og ”Urjen”

tredeling også henger sammen med utviklet spilleteknikk, kan være med å styrke en slik gjetning. Olav Sæta trekker dessuten fram økt bruk av triolfigurer som ett av flere element Jakup tilførte tradisjonen.⁴⁵² Jeg nevner også en observasjon i punkt 7.1.2: Distriktene i vest i området for vanlig fele har mer av varighetstypen 0.33 enn i øst, noe som kan være med å underbygge hypotesene om impulser som er trukket fram, eller for å være mer konkret: Det kan være en indikasjon på at den jevne triolen / ristetak som motefenomen har fått noe mer gjennomslag i visse distrikter i vest. Når det gjelder Helgeland, beskriver Ove Larsen triolbruken som et karakteristisk trekk ved polsdansene, uten at jeg der kan peke på mulige konkrete årsaker til at trekket er framtrædende, bortsett fra at det (som andre steder) har blitt sett på som viritoust og noe å strekke seg etter.⁴⁵³

Jeg oppsummerer denne diskusjonen med et generelt poeng: Jeg har her argumentert for at visse musikalske trekk, i dette tilfellet en bestemt rytmisering / bueteknikk, kan løsrives fra sin opprinnelige kontekst og spres som en idé uavhengig av repertoar. Da er vi i så fall tilbake til et poeng fra innledningskapitlet, nemlig spørsmålet om alder generelt. Når en spelemann med forkjærlighet for ristetak kan ta dette trekket inn i en gammel slått, blir det vanskelig å påstå at konkrete slåtter som sådan hører til et bestemt alderssjikt fordi taktslagene har stor grad av tredeling.

8.5.2 Springar vs. pols på Østlandet

I kapittel 2 (2.8.3) omtalte jeg grenser ("isokorer") som er forsøkt trukket innen danseforskningen. I Blom 2003 defineres områdene A, B1 og B2 med utgangspunkt i danseformasjon, sammensetning av dansemotiv, dansepartnernes "kjønnsroller" osv. i norsk og svensk springar og pols / polska.⁴⁵⁴ Sammenhenger og likheter innen stegbruk og sviktmønstre danner et noe annet mønster, noe Blom bruker som utgangspunkt for diskusjoner om mulige alderslag og historiske prosesser. Når det antydes flere lag i springarmaterialet, aktualiseres også spørsmålet om benevnelsene springar og pols reflekterer to opprinnelig forskjellige danser, noe som delvis er formålet med Bloms artikkel. Med utgangspunkt i hovedskillet som kommer fram innledningsvis i dette kapitlet, blir det logisk å spørre om dette også handler om to ulike typer musikk. Når det gjelder selve navneformene, avviser Bjørn Aksdal at disse kan kobles til spesielle stilistiske kjennetegn i musikken, i og med at betegnelsene har blitt brukt om hverandre i mange lokalsamfunn, og at bruken av dem ser ut

⁴⁵² Sæta 2006: 115

⁴⁵³ Larsen 2001: 88. I Larsens beskrivelser av spelemennenes oppfatninger om slåttene her, går det fram at "krokete" og teknisk krevende slåtter ble høyt verdsatt.

⁴⁵⁴ Blom 2003: 122f

til å ha skiftet opp igjennom årene, ikke minst av innsamlere.⁴⁵⁵ Slåtter fra den delen av landet som har benevnelsen springar (springdans, springleik) som folkelig navn, vil utvilsomt spre seg svært variert utover skalaen av formtyper. Derimot vil jeg hevde at områder som har eller har hatt pols, polsk eller polsdans som folkelig benevnelse, er helt dominert av toveksformen. I mitt utvalg har jeg ikke en eneste slått med klar småmotivoppbygging (formtype 1 og 2) i dette området.⁴⁵⁶ Derfor er det fristende likevel å knytte toveksformen og polsbenevnelsen sammen. Poenget mitt er kort og godt at når musikken har hatt polsbetegnelsen knyttet til seg i ”daglig bruk”, så handler det om mer eller mindre toveksform. Den eller de eventuelle impulser vi da snakker om, og som kan se ut til å ha fått en vesentlig posisjon i det meste av landet med unntak av et område i sør og vest (jfr. Bloms område A og Bakkas bruk av begrepet reliktområde om samme region), har i så fall også nådd områder der springarbetegnelsen har holdt stand og virker å være enerådende, for eksempel Krødsherad.

Som forsøkt illustrert i figur 8.2, ser vi at mitt sørvestre område vil tangeres Bloms A (dvs. det sørlige Vestlandet sammen med Agder og Telemark⁴⁵⁷) og B1 (dalene på Østlandet sør for Gudbrandsdalen; Valdres, Hallingdal Numedal, Sigdal).

	A	B	
Bloms områder basert på trekk i dansen	Det sørvestlige Norge m/ Agder og Telemark	B1)De sentrale dalstrøkene på Østlandet (Valdres, Hallingdal, Numedal, Sigdal)	B2)Nord- og østover fra og med Gudbrandsdalen
Mine områder basert på trekk i musikken	Det sørvestlige slåtteeområdet		Det nordøstlige slåtteeområdet

Figur 8.2: Forholdet mellom hovedskillelinjer i dans og musikk ut i fra Blom 2003 kontra mitt materiale

Det nordøstre området tangerer på sin side Bloms B2 (nord- og østover fra Gudbrandsdalen), bortsett fra at dette området hos Blom også omfatter deler av Sverige, som Jämtland, Härjedalen og Dalarna, og at Nordfjord ikke omfattes av Blom sine analyser. Blom betrakter

⁴⁵⁵ Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 135-136

⁴⁵⁶ Jeg tar da under tvil også med Nordfjord (se Sætås diskusjon om benevnelse i Sevåg og Sæta 1995), men holder gamalt-slåttene utenfor.

⁴⁵⁷ Som også tangerer Bakkas ”reliktområde”

B1 som særlig interessant historisk, siden dette området deler trekk både fra A og B2, mens de to sistnevnte områdene ikke har fellestrekk ut i fra de elementene Blom tar utgangspunkt i. Dersom jeg velger å se mine resultater i sammenheng med Bloms, går mitt hovedskille i så fall mellom det Blom definerer som B1 og B2, noe som ikke gjør B1 mindre interessant. Bloms beskrivelse tar utgangspunkt i bare springar (og pols etc.), mens mine resultater er basert på både gangar og springar. Jeg har konstatert at gangarslåttene (halling etc.) i sørvest framstår som temmelig entydige, med trekk som utgjør en klar kontrast til polsen i nordøst, og dette gjelder både i det Blom kaller A og B1. Springarslåttene i samme område har utvilsomt større variasjon, og det er på det rene at en del av disse slåttene nærmer seg det som er typisk i nordøst. Når det gjelder musikalsk form, snakker Blom her om ”hybrid forms”, og antar at dette handler om diffusjon fra øst (s. 124). En slik antagelse styrkes av de kontrastene innen formoppbyggingen jeg viste i min gjennomgang av slåttematerialet i Krødsherad i hovedoppgaven.⁴⁵⁸ Krødsherad utgjør geografisk forlengelsen av Hallingdal sørøstover, og hører musikalsk sammen med områdene i Bloms B1. Bygda ligger midt i Buskerud, og kan betegnes som den østligste ”utposten” av hardingfeleområdet. Her skiller en stor del av springarmaterialet seg i vesentlig grad fra gangaren, særlig gjennom formoppbyggingen. Av 67 springarslåtter, ble kun 14 kategorisert som småmotivoppbygging (formtype 1 og 2), mens 35 ble definert som toveksform (formtype 4 og 5), derav 18 som entydige (formtype 5). Gangaren, som i hovedoppgaven var representert med 36 slåtter, ble på sin side med ett unntak definert som småmotivoppbygging under formtypene 1 og 2. Settes dette opp mot de to områdene ovenfor, er det ingen tvil om at gangarmaterialet i Krødsherad peker mot vest, mens en majoritet av springarmaterialet formmessig har typiske ”østlige” trekk. Tall i fra det herværende arbeidet viser tydelig at samme typologiske forskjell kan påvises ellers i Buskerud også, om en ikke i like sterk grad som i Krødsherad. Nå er det heller ingen tvil om at springarmaterialet i Krødsherad *repertoarmessig* mest slekter vestover, særlig mot Hallingdal, men også mot Sigdal, Numedal og også til en viss grad Telemark. Dog finnes det en håndfull slåtter som kan spores i området for vanlig fele østover, og som konkret forteller om utveksling og kontakt den veien. Forholdene kompliseres videre av at slåtter med ren toveksform i Krødsherad framstår i en annen formmessig drakt lengre vest. I hovedoppgaven har jeg konkrete eksempler på dette, og her er vi tilbake til diskusjonen jeg tok opp tidligere i dette kapitlet, der utvikling og utbygging av slåttene var tema, og der jeg argumenterer for at

⁴⁵⁸ Omholt 2000

kunnskapen om småmotivoppbyggingen hos utøverne har vært en viktig ingrediens i en omformingsprosess.

Ser vi dette i samband med Bloms danseanalyse, blir det rimelig å se disse formale prosessene som en av sidene ved det Blom kaller diffusjon fra øst; vi kan anta at dalførene på østsiden av langfjellene får impulser i form av både dansemote og musikalsk repertoar i fra spredningssentra på Østlandet. Det blir videre logisk å beskrive impulsene vi snakker om som en musikkform i tredelt takt med regelmessig toveksform som bærende formprinsipp, og da blir det også nærliggende å identifisere impulsene som pols / polsdans, selv om de musikalske trekkene øyensynlig har spredt seg lenger enn selve benevnelsen. De musikalske sidene av diffusjonsprosessene innebærer altså at slike regelmessige slåtter blir innarbeidet i en eldre tradisjon, og gradvis omformet gjennom musikalsk skaperkraft og innovasjon, mer eller mindre i retning av formprinsippet som er typisk for et antatt eldre sjikt, altså småmotivoppbygging / gangarrepertoaret.

De musikalske sidene ved en slik prosess kan ikke begrenses til området B1, for, som Blom er inne på i forhold til formoppbyggingen, er en viss påvirkning aktuell for hele det sørvestlige området i mer eller mindre grad. I så fall passer det jeg har registrert i fra Agder / Setesdal inn i en slik hypotese, nemlig at springar- og gangarrepertoaret der skiller lag i en del av vinklingene i undersøkelsen. Telemark er trolig den lokaliteten der forskjellene på springar og gangar er minst, men springarrepertoaret er ikke entydig. Omformingsprosessene som er omtalt ovenfor er helt klart relevante for en del av springarslåttene også i dette området. Jeg nevner i denne sammenhengen det jeg viste i 5.2.2 (figur 5.6), der jeg påviser en større andel 3-motiv i springarslåtter med småmotivoppbygging i hardingfeleslåttene, og at den typen flertydighet som i avhandlingen er definert som nivåskifte 2-3 / 3-2 har en relativt stor andel i springarmaterialet i områder som Telemark og Valdres (5.3.3, figur 5.10).

Dersom resonnementet ovenfor er riktig, burde flere typiske nordøstlige trekk komme til syne i springarmaterialet i det aktuelle området (B1 + Telemark / Agder). Et temmelig karakteristisk trekk i nordøst, er fingringsmønsteret: Det fingres langt mer på kvinten enn i sørvest, og tovekslåtter i ”diffusjonsområdet” burde således også være preget av dette. Undersøkelsene det er referert til i 6.1.2 gir ikke umiddelbart noe utslag her. Basert på min generelle repertoarkunnskap i dette området, har jeg imidlertid en mistanke om at det her kan være en sammenheng med fenomenet transponering. Vi har sett at transponering i større grad blir brukt som et virkemiddel i melodiprogresjonen i sørvest. Tematikken, som i øst kun blir spilt ”grant” (på de lyseste strengene), noe som eksempelvis er så typisk i de korte pols- og runnomslåttene i Hedmark, blir i større grad spilt både ”grant” og ”grovt” i sørvest, kanskje

fordi et eldre materiale har lagt føringer i så måte.⁴⁵⁹ En manuell gjennomgang av slåttene i mitt materiale fra det aktuelle området styrker for øvrig en slik antagelse: Oktavtransponering er til stede i mer enn ti av slåttene som har helt eller delvis har toveksform, og dersom disse kun hadde blitt spilt ”grant”, ville det ha gitt utslag i statistikken for fingringsmønstre. Et eksempel fra Sigdal kan fortelle at en slik utvikling kan ha foregått opp til ganske nylig. Springaren ”Vestgardingen”, en toveksslått skrevet ned etter Helge Reistad (1851-1938) av Truls Ørpen (nr.150 i mitt utvalg), framstår kun i ”grann” versjon i transkripsjonen. Hører vi imidlertid på Anders Stubberud spille slåttene på NRK / Grappas CD-utgivelser av NRK-opptak, har slåttene blitt dobbelt så lang; begge vekene er transponert ned en oktav.⁴⁶⁰

8.5.3 Asymmetri og taktstrek

Bloms analyse viser at en sammenligning av stegbruken og sviktmønsteret i de ulike lokalitetene han har tatt for seg, gir et bilde som utfordrer og til dels går på tvers av A- og B-områdene. Noe av dette mener Blom kan forklares med at det er fullt mulig at like mønstre oppstår uavhengig av hverandre, siden de fysiske og kulturelle rammene tross alt er svært like. Innen dans viser Blom til likheter og paralleller innen Skandinavia (eks. stegbruken i den raske snuingen i Valdres og Orsa / Boda) som neppe kan forklares med kulturell kontakt. Forklaringen til likheten her kan være begrensinger og likheter i rammefaktorene:

”...since the range of variation in dance rhythm is limited for functional reasons, identical patterns might appear in remote and socially separate localities and regions.”⁴⁶¹

Andre trekk mener Blom handler om en faktisk sammenheng. Rytmeprinsippet sør i Hedmark, det jeg ellers har betegnet som den ”tyske takten”, sammen med trekk innen stegbruken, binder etter Bloms syn denne regionen sammen med Numedal og Sigdal i Buskerud. Blom beskriver videre Telemark som en mulig ”marginal member of the same set of traditions” (s.134), og her ser vi kanskje konturene av to sjikt i springaren som passer inn i diskusjonen i forrige avsnitt; dansemotiv- og formasjon samt overvekten av småmotivform i

⁴⁵⁹ Det er også naturlig å tenke seg at dette skjer fordi danseformen i vest krever lengre slåtter enn i øst, jfr. de svært korte formene i Hedmark (se for eksempel Halbakken 1997)

⁴⁶⁰ CD-boksen ”Norsk Folkemusikk”, NRK / Grappa Musikkforlag 1995, CD nr. 1, *Dei fyrste åra på radio*, kutt nr. 8. Her er det enkelt å peke på nok en årsak til en slik utvikling; den generelle utviklingen av hardingfelemusikken går mot lengre og mer utbygde former.

⁴⁶¹ Blom 2003: 133

musikken peker i en lei, den felles asymmetrien med det sørlige Hedmark og sannsynlige omforminger av tovekslåtter i en annen.⁴⁶²

Det er ikke gitt om asymmetri i betydningen ulik lengde på taktslag har vært en del av en eventuell impuls utenifra, eller om dette er en senere innovasjon / utvikling. Blom heller i den retning av at ”byttomfot-steget” i den tredelte polsdansen sammen med kroppsholdningen og parenes felles bevegelsesmønstre i ringen fysisk har resultert i asymmetriske taktmønstre. Kanskje av mer av tilfeldige årsaker har disse fått ulik utforming. Mens det sørlige Hedmark som vi har sett kobles til bygdene sør i Buskerud (og Telemark), mener Blom at rytmen i bygder som Hallingdal, Valdres og Ottadalen sammen med bl.a. Land, alle med ”polsk” rytmeforståelse, ser ut til å være ”transformations” av den udelte takten i vest (område A).⁴⁶³

Her er det et poeng som jeg gjerne vil belyse. I avsnitt 7.3.3, der jeg tok utgangspunkt i motivenes plassering i den rytmiske konteksten, så vi at Røros og Valdres har en del materiale der melodi / motiv starter på den lange taktdelen, altså det som er definert som 2.slaget. Dette har de to områdene til felles med Telemark og Agder (og Buskerud, selv om dette ikke går fram av figur 7.15). At motivene ofte starter på 2'er på Røros er både i tråd med min magefølelse under registreringen, og også med Eva Hovs observasjon og beskrivelse av gammelpolsen (det hun kaller ”toerform” / ”T-motiv”) på Røros.⁴⁶⁴ Hov argumenterer for at dette både handler om spillestil og om repertoar, men antyder at det handler om et eldre sjikt blant polsslåttene, noe som ikke er unaturlig ut i fra betegnelsen ”gammellek” i folkelig begrepsbruk.⁴⁶⁵ Noe av årsaken til at temaet bringes på banen, er at visse melodier skaper problemer for enkelte dansere når det gjelder å finne takten, og at dette har sammenheng med at melodiene starter på to.

Hov er også inne på at det er spor av ”toerform” andre steder, bl.a. i Valdres, men at det her er redusert til et fenomen i starten av slåttene.⁴⁶⁶ Etter mitt syn tar Hov feil her; at motivene starter på det lange andreslaget, er etter mitt skjønn helt typisk for Valdres, noe figur 7.15 underbygger. Jeg tar også med at Hallingdal har slike slåtter; jeg spiller flere av dem selv. Et eksempel på en kjent Valdsresslått som jeg oppfatter har denne metriske modellen så

⁴⁶² Selv om mitt utvalg bare har fanget opp én, finnes det tross alt en del tilfeller av ren toveksform i Telemark også.

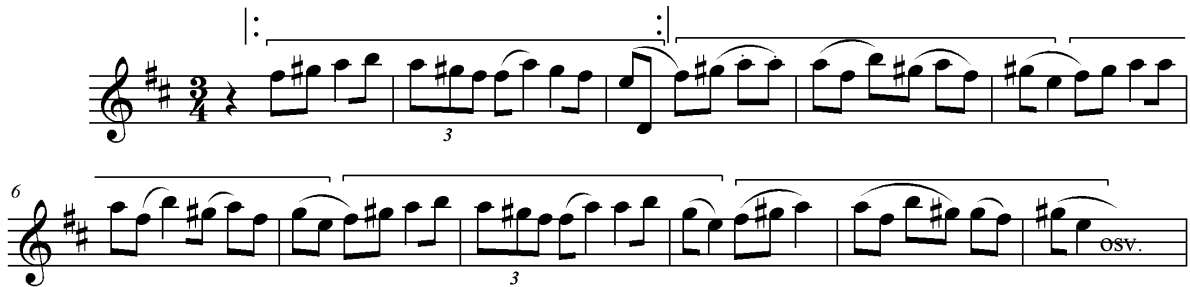
⁴⁶³ Blom 2003: 134

⁴⁶⁴ Hov 1994.

⁴⁶⁵ Sven Nyhus konkluderer annerledes i Nyhus 1973: 38

⁴⁶⁶ Hov 1994: 114

å si gjennomført, er ”Den store salmen”, nr. 180 i mitt utvalg. Eksempel 8.9 er starten på slåtten slik jeg oppfatter motivinndelingen.⁴⁶⁷



Eks. 8.9: Første del av ”Den store salmen”, springar fra Valdres e. Torleiv Bolstad

Spørsmålet er om vi skal være tilfredse med å betrakte dette spesielle tretakts-fenomenet på Røros og i Valdres (og Hallingdal) som isolerte, metriske tilfeller som har oppstått uavhengig av hverandre og mer eller mindre tilfeldig, noe Nyhus heller til når det gjelder Røros,⁴⁶⁸ eller om vi kan se det i en større sammenheng og underbygge hypoteser om en mulig utvikling, slik Hov er inne på. En umiddelbar betenkning: Ut i fra slik Blom skiller mellom aksent og tyngde i dansesvikten, er ikke Valdres og Røros like. I Valdres er det sammenfall mellom aksent og tyngde på 1.slag, mens det ikke er det på Røros. I følge Blom⁴⁶⁹ er 2.slaget tungt (tyngst, dypest svikt) på Røros, mens danserne i Valdres på dette slaget er på vei opp etter den dype svikten over 1. og 2. slag. De to områdene har likevel det til felles at de både har ”polsk” takt samtidig som de har melodier som starter på den lange takt delen, noe som gjør at de skiller seg ut i mitt materiale. Jeg vil derfor argumentere for at fenomenet er et resultat av en mer eller mindre identisk prosess eller påvirkning som har med repertoar, alderslag og impulser å gjøre. Det synes for meg som om ”noe” har skjedd på veien. Hov antyder eksempelvis at dette kan være et resultat av møtet mellom polsk og tysk tretaktsoppfatning.

For å ta Valdres: Både i forhold til taktoppfatning og dans / dansesvikt er det mye klarere likheter mellom Valdres og Gudbrandsdalen (Ottadalen) enn mellom Valdres og Røros, slik Blom viser.⁴⁷⁰ Sviktkurven, med to svikter i takten, er eksempelvis nesten identisk.

⁴⁶⁷ Forenklet versjon etter Nyhus i Blom, nyhus og Sevåg 1981: 108. Jeg har ingen problemer med å se at noen sikkert vil kunne være uenig i min inndeling, eksempelvis setter jeg skille midt inne i et buestrøk ved flere anledninger.

⁴⁶⁸ Nyhus 1973: 39

⁴⁶⁹ Blom 2003: 126-127

⁴⁷⁰ Op.cit.: 134. Når Blom her sier at Valdres og Ottadalen ”might be seen as closed related”, betyr ikke det nødvendigvis at det faktisk er nært slektskap mellom områdene.

Denne likheten står imidlertid ikke i forhold til repertoaret. Det er liten tvil om at det musikalske materialet i Valdres og Hallingdal slekter langt mer på bygdene sørover som har ”tysk” taktoppfatning, enn på Gudbrandsdalen i nord, jfr. skillet mellom det sørvestlige og nordøstlige området. Her kan en også nettopp trekke fram stoffet der motivene starter på 2. slag, siden dette fenomenet ikke ser ut til å finnes i Gudbrandsdalen. Slikt repertoar peker sørover mot ”tysk” taktområde, der de samme melodiene vil være ”normale” fulltaktsmelodier.⁴⁷¹ En må da spørre om disse slåttene i Valdres kan være et resultat av omtolkning av ”tyske” fulltaktsmelodier når disse har blitt tatt inn i en eksisterende rytmeoppfatning, eller om fenomenet bunner i en endring i forståelsen av tretakten i et eksisterende slåttrepertoar, eventuelt en overgang fra eldre tysk til nyere polsk tolkning av tretakt?

Det finnes argumenter for den siste løsningen: Flere momenter, særlig i fra kapittel 7, kan tyde på isokoren mellom tysk og polsk tolkning av tretakt ser ut til å være av nyere dato enn det mer grunnleggende skillet mellom to kulturområder som kommer fram i 8.1. Ser vi på grad av underdeling på de tre taktslagene i 7.3.1 (figur 7.8-7.10), på bruken av toneplasser i avsnitt 7.3.2 (figur 7.11-7.13) og på strøkmønsteret som omtales i avsnitt 7.4.2 (figur 7.17-7.19), er det et klart poeng at grensen mellom de to typene ikke synes. Valdres (og Hallingdal), som ut ifra taktstrekstolkning og oppfatninger om plassering av 1’er grupperes sammen med Gudbrandsdalen, det nordlige Hedmark og Røros, hører ut i fra andre kriterier mer hjemme i det sørvestlige området. Dessuten har vi kunnskap om at disse grensene har flyttet seg opp til relativt sett ganske nylig, noe jeg også var inne på i kapittel 2. Både i Buskerud og i Hedmark finnes tegn på at den polske taktforståelsen har ekspandert på bekostning av den tyske oppfattelsen. Både i Ewa Dahlig-Tureks og Eva Hovs framstillinger blir dessuten den tyske taktoppfattelsen omtalt som den gamle måten, mens den polske er mote, noe nytt. Som nevnt før, kaller også Dahlig-Turek den tyske for den ”naturlige” måten. Hovedproblemet med et slikt scenario er at et samlet dansemiljø da må gjøre en endring, en transformasjon på et kollektivt plan, noe som nokså åpenbart sitter lengre inne enn at nytt repertoar utenfra kan bli omtolket inn i en lokal tradisjon av spelemenn med nese for nytt stoff. Opplevelsen av sammenhengen mellom musikk, betoning, tyngde og sviakt hos dansere er det Blom kaller ”embodied cultural knowledge”, altså noe som ligger ”i kroppen”, noe som ikke er artikulert kunnskap. Samtidig understreker Blom hvordan denne kunnskapen ikke er privat, siden utøvelsen nødvendigvis må skje sammen med andre. Dermed må vi se for oss en

⁴⁷¹ Slåttefamilien ”Gaute Navardsgard” / ”Vesle Kari Rud” / ”Kjørstad-dreparen” (Blom, Nyhus og Sevåg 1979: 113-116) er et godt eksempel.

nokså kraftig impuls over tid, dersom et slikt paradigmeskifte faktisk har skjedd. Særlig må dette gjelde Valdres, siden dansesvikten er radikalt forskjellig dersom vi sammenligner med Numedal og Telemark. På tross av de momentene jeg nevner ovenfor er det derfor vel så fristende å argumentere for at tyske fulltaktsmelodier over tid har blitt tatt opp i repertoaret i Valdres, og at de har tilpasset seg en allerede etablert tretaktstolkning. Vi bør også være åpne for at de ulike tretaktsmønstrene vi ser, er til dels tilfeldige, lokale utslag av at to ulike tolkninger av tretakt sprer seg på Østlandet og i noen grad legger seg oppå tradisjoner som var der fra før. Man kunne kanskje tenke seg at når konseptet tretakt ble aktuelt i Valdres, så var den tyske tolkningen den mest sentrale, men at en jevn / udelt springar, med kobling til Vestlandet la føringer som resulterte i det taktmønstret vi ser i dag.

At ”gammelpolsen” på Røros kan ha mer direkte forbindelser til den tyske takten sørover i Hedmark, er i så måte mer sannsynlig; i følge Blom er dansesvikten her mer eller mindre lik.⁴⁷² På Røros er flere faktorer annerledes enn i Valdres, kanskje særlig fordi bysamfunnet der oppsto gjennom gruvedriften midt på 1600-tallet⁴⁷³, og kan således karakteriseres som ”flerkulturelt”. Dette gjelder både med tanke på sosial lagdeling⁴⁷⁴ og på innvandring, både fra nærliggende områder i Trøndelag i nord og Østerdalen i sør, men også østfra fra svenske bygder (som var norske fram til 1645) som Jämtland og Härjedalen, i tillegg til Idre og Särna lengre sør. I tillegg må vi ta med tyske bergverksmenn, selv om innslaget av tyskere på Røros var langt mindre enn i sølvgruvene på Kongsberg.⁴⁷⁵ Uten å behøve å spekulere i detaljer, er det i alle fall mulig å sannsynliggjøre at de to tolkningene av tretakt har møttes på Røros. At det polske prinsippet etter hvert har blitt malen kan vi gjette har å gjøre med kontakten mot Sverige og eventuelt påvirkning fra det borgerlige musikklivet (jfr. neste avsnitt).

I løpet av de tre resultatkapitlene har jeg vist flere tilfeller der materialet i fra rørosdistriktet skiller seg noe ut i fra de andre områdene på vanlig fele. Motivstart på 2.slag er kanskje den mest markante forskjellen, men vi nevner ellers noe mer flertydighet i progresjonen (5.3.3), fingringsmønsteret - mindre anvendelse av S4 (6.1.2), mindre grad av tredelte taktslag (7.2.4), anvendelsen av toneplassene på ADAE (7.3.2) og antydningen til mer formelpreg i strøket (7.4.3). Selv om tendensene ikke alltid er tydelige, kan det synes som om de peker i samme retning; ut i fra det som er diskutert om alderdommelige trekk og distribusjonen av disse, kan det argumenteres for at rørosmaterialet avspeiler et eldre lag i

⁴⁷² Når den blir utført med tre svikter; med dypest svikt på det lange slaget (Blom 2003: 127, 132)

⁴⁷³ Røros kobberverk ble grunnlagt i 1644

⁴⁷⁴ Nyhus 1973: 9

⁴⁷⁵ Sogner i Kjeldstadlie (red.) 2003: 266-267

tradisjonen. Gammelpolsen, som utgjør hovedtyngden av mitt materiale fra dette området, kan altså se ut til å leve opp til navnet sitt. Dersom det så er holdbart å koble motivstart på 2.slag på Røros til tysk takt, har vi således også et argument for at dette prinsippet representerer et eldre sjikt blant de ulike formene for tredelt springar og pols.

8.5.4 Om tidfesting av prosessen

Det er mye usikkerhet knyttet til en tidfesting av de utviklingsprosessene vi aner kan ha skjedd. I sin artikkel i *The Polish Dance*, som nettopp tar opp historiske perspektiver knyttet til polsdansen, sier Bjørn Aksdal følgende:

”We don’t know for certain when the polish dance and music spread to Norway, but Norwegian ethnomusicologists today mostly agree that it came here around 1600. The Polish dance probably reached Sweden and Denmark first, but during the early 1600s the dance was quite widespread, especially in the eastern parts of southern Norway.”⁴⁷⁶

Siden vi ikke har litterære kilder som forteller om polsdans her til lands før et godt stykke inn på 1700-tallet (1722⁴⁷⁷), må en slik antagelse først og fremst baseres på kilder i andre land, her i blant ikonografisk materiale. I Danmark er polsk dans nevnt i 1605.⁴⁷⁸ Aksdal peker videre på at den polske dansen først ble danset av det øvre sosiale sjikt, mens dette laget av befolkningen ser ut til å ha mistet interessen for dansen ved enden av århundret, da menuetten tar over.

I Nordfjord kan ankomsten til den ”nye” springaren tidfestes med noen grad av sannsynlighet. Sæta henviser til Ola Ryssdal og Arne Bjørndal, som begge slår fast at denne musikken og dansen kom fra nord og øst tidlig på 1800-tallet og avløste den gamle springaren.⁴⁷⁹ Sæta argumenterer for at den tredelte springaren ble dominerende og hadde en blomstringstid i 1830-40-årene. Riktig nok advarer Sæta mot å forenkle synet på denne impulsen, slik særlig Bjørndal ser ut til å gjøre.⁴⁸⁰ Sæta diskuterer både forholdet til det eldre gamaltrepertoaret, bruken av polsbetegnelsen i Nordfjord i første del av 1800-tallet og oppfatninger om sterke repertoarmessige bånd til Gudbrandsdalen i øst, og viser at vi her også må se for oss en prosess over tid, der musikken til den ”nye” springaren bærer videre mye av

⁴⁷⁶ Aksdal 2003: 53

⁴⁷⁷ Op.cit.

⁴⁷⁸ Koudal (Koudal 2003) påpeker her at den håndskrevne luttboken etter den danske studenten Peter Fabricius kom til i Rostock.

⁴⁷⁹ Sevåg og Sæta 1995: 13

⁴⁸⁰ Op.cit.: 40ff

det gamle. Imidlertid er det ingen tvil om at den tredelte springaren i Nordfjord hører hjemme i det nordøstlige slåtteeområdet, slik vi eksempelvis har sett ut i fra formoppbygging og fingringsmønstre. Også når det gjelder rytmiske trekk beskrevet i avsnitt 7.3.2, 7.3.3 og 7.4.3, er det en tendens til at Nordfjord grupperer seg sammen med særlig Gudbrandsdalen og Trysil / Engerdal, dog med enkelte dialektale utslag (se for eksempel figur 7.12). Derfor er det all grunn til å tro at impulsene må ha kommet nordfra og / eller østfra, fra Møre og Romsdal og Gudbrandsdalen. Siden skiftet mellom det gamle og det nye i Nordfjord er såpass konkret og kan se ut til å ha foregått relativt sent, sammen med at Nordfjord ligger perifert i fra det man kan anta må ha vært tidlige spredningssentra for pols, er det fristende å tenke på Nordfjord som en slags endestasjon i denne prosessen. Da er det også et visst grunnlag for å si at polsen, i betydningen en slåttetype med tredelt takt og toveksform, gradvis etableres og finner sine lokale former i øst og nord fra ca. 1600 og fram til ca. år 1800. Det er videre, slik jeg har diskutert tidligere, et visst empirisk grunnlag for å tro at polsen støter på og blandes med et eldre lag i vest. Om spredningen av polsdansen lengre øst også har lagt seg oppå allerede etablerte feletradisjoner, eller om spredningen her er synonym med spredningen av felespel generelt, må i denne sammenhengen forbli et åpent spørsmål. En viss tradisjon for halling kunne jo tilsi det første, men dette kan også være en senere påvirkning fra sørvest. På Helgeland synes det for meg åpenbart at det ligger et gammelt lag med udelt takt under en nyere tredelt musikk- og danseform. Dette trenger ikke å bety at en udelt springartakt har vært utbredt i mye større områder enn der vi finner spor av den i dag; kontakten mellom Nord-Norge og Vestlandet / Bergen gjennom fiskehandel langt tilbake er velkjent⁴⁸¹, og det er nærliggende å tenke seg at musikk har vandret, bokstavelig talt, i samme leia. På meg virker det mindre sannsynlig at polsdans har blitt spredd folkelig som en dans med to ledd; ett i todelt og ett i tredelt takt, jfr. diskusjonen i 8.4. En kunne kanskje gjette på at møtet med eldre springarformer har bidratt til at den tredelte delen av polsdansen raskt har blitt løsrevet og selvstendiggjort i folkelig bruk.

Flere tråder kan samles: Man tenker seg at springaren i dalførene vest for Oslofjorden (B1 + Telemark og Agder) først var jevn /udelt og hadde de musikalske trekkene som definerer det sørvestlige slåtteeområdet, og de dansemessige trekkene fra Bloms område A. Jeg tar med muligheten for at gangar har vært enerådende / dominerende i et større område enn hva som er tilfelle i dag (Setesdal). Opplysningen jeg viser til i 2.8.3, kan indikere at dette området kanskje også har omfattet øvre Telemark og bygder i indre Hardanger. Etter hvert

⁴⁸¹ Omkring år 1600 heter det seg at det i sesongen kunne ligge opptil 100 nordlandsjakter samtidig på Vågen i Bergen (Fladbye 1977: 214-215)

etableres spredningssentra over det østafjelske og i Trøndelag som resulterer i en impulsstrøm bestående av dans og musikkrepertoar i tretakt (pols), der både tysk og polsk tolkning av takten har vært en del av impulsstrømmen. Det siste er ikke usannsynlig, i og med at vi hører om fortolkningsproblemer på kontinentet og at vi finner begge løsninger i eldre norsk notemateriale (jfr. 2.8.4). Man kan kanskje tenke seg at den tyske tolkningen var mer knyttet til folkelig spredning, i og med at den polske er beskrevet som mote og som den skolerte, ”riktige” måten osv. Da er det også logisk at den polske tolkningen etter hvert blir dominerende der det er koblinger til det skolerte musikklivet gjennom stadsmusikanter, forpaktere og høyere sosiale sjikt. Med tanke på utbredelsen er det også logisk å knytte det tyske prinsippet til det sentrale Østlandet som innfallsport for impulser utenifra.

”Spredningssentra” må vi her tenke på som steder / miljø der mennesker møtes og musikk utøves, og der det samtidig ligger til rette for impulser utenifra, eksempelvis slik som gruvesamfunnene på Kongsberg og Røros og de store markedene som på Grundset⁴⁸². Det offisielle musikklivet, representert ved stadsmusikanten, hans svenner og forpaktere, må trolig også innlemmes når vi snakker om spredning, særlig i visse områder, jfr. 2.8.6. Deler av denne impulsstrømmen fra et felles, nordeuropeisk musikkliv lar seg identifisere gjennom eldre notebøker: Polsdanser, poloneser, sarras og ikke minst menuetter, som dominerer i enkelte av samlingene,⁴⁸³ har med stor sannsynlighet vært med å legge noe av grunnlaget for det som senere framstår som et tradisjonelt slåttemateriale.

Polsen, i den første fasen (også) med tysk tolkning, får fotfeste på Østlandet og sprer seg etter hvert mot dalstrøkene vestover, der den møter en allerede etablert tradisjon i form av gangar og springar i jevn / udelt takt. En gjetning kan være at dette tidligere laget av repertoar har stått sterkest i de nordlige områdene (Hallingdal / Valdres), slik at tretakten der får en annen utforming enn lengre sør, der springar kanskje har stått svakere eller ikke har vært praktisert i visse områder, slik at den tyske takten lettere etableres som mal. Alternativt kan det være så enkelt at områdene i sør ligger nærmere spredningssentraene dersom vi antar at dette er sentrale østlandsstrøk (Kongsberg, Grundset?). Impulsstrømmen omfatter delvis nytt musikalsk repertoar som over tid blir omformet i pakt med formprinsippet som fra før er rådende, fortrinnsvis gjennom gangarrepertoaret.

⁴⁸² Se Sandvik 2007. Kongsberg er en spesielt interessant møteplass på Østlandet, i og med den store kontingenten tyskere på 1600-tallet, samt at det kort tid etter oppstarten av gruve drift kom i stand tre sesongvise markeder i byen. Byen fikk også etter hvert stadsmusikant (Johan Bruckner, 1725)

⁴⁸³ I Balteruds notebok er omtrent tre fjerdedeler av de 382 melodiene menuetter. Se også Aksdal i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 159f

8.6 Impulser i sørvest

8.6.1 Tilbake til 1500-tallet?

Jeg har ingen grunn til å konkludere annerledes enn Blom og Bakka når det gjelder det sørvestlige området som reliktområde, selv om begge først og fremst tegner sine isokorer ut i fra trekk som har med springar og pols å gjøre. Jeg vil poengtere at de store forskjellene som kommer fram mellom det sørvestlige og det nordøstlige området musikalsk sett, først og fremst må knyttes til gangar. Det er her man finner den store kontrasten til den østlige polsen, og selve utbredelsen til typen(e) med tanke på volum i repertoar, markerer grensen. Særlig gjelder dette 3/8-gangaren, hvis utbredelse nettopp er avgrenset til det sørvestlige slåtteeområdet. Dersom en ut i fra de elementene jeg har gått igjennom skulle sette opp to ytterpunkter som kunne representere de to områdene, ”arketyper” om man vil, ville det måtte bli en 3/8-gangar fra Setesdal på den ene siden, og en pols fra nord eller øst som kontrast på den andre. Ut i fra dette er det i alle fall én hypotese jeg klart vil avvise, nemlig at det skulle være en kobling mellom gangar (halling) og pols gjennom den toleddede polsdansen, altså at gangaren skulle representere første ledd i todelt takt, jfr. avsnitt 2.8.4. Gangar / halling representerer musikalske former som står så fjernt fra det typiske i polsen at det er helt usannsynlig at de har et felles og samtidig utspring.

Mens springar og pols viser stor grad av variasjon innen formmessige, tonale og rytmiske trekk, virker gangarformene å være mer entydige. Bortsett fra de få slåttene med mer eller mindre toveksform som er kommentert i 8.2.1, er det ikke mange musikalske forskjeller som kan påvises innad i materialet når vi sorterer etter geografi. Jeg ser her bort i fra de framføringsmessige grepene som må tas når en slått skal spilles for dansere i henholdsvis gangar, laus eller rull. Dette forteller kanskje mest om samkvem over lang tid; at det på denne måten gjenspeiles et kulturområde, noe som igjen mer eller mindre er parallelt med det sørvestlige området / Bakka reliktområde / Bloms ”A”. Homogeniteten innen gangarmusikken kan – dersom vi forutsetter at denne (disse) typen(e) også er et resultat av impulser utenifra – tyde på en impuls som stoppet opp tidlig, i motsetning til heterogeniteten innen springar / pols, som kan forklares gjennom ulike og vedvarende impulser over lang tid, med en glidende overgang til runddansformer på 1800-tallet (masurka).

Min argumentasjon har gått på at polsen på Østlandet møter et eldre lag springar i vest, og at dette trolig har pågått siden 1600-tallet. Det er da rimelig enkelt å slutte at formene i vest må være eldre enn dette. Mye taler for en slik hypotese, selv om vi også må kunne tenke oss en parallell utvikling av spel og dans i øst og vest, der impulser ankommer i vest på samme tid

som polsen i øst, men at disse har ulikt utspring. I og med at begge impulsstrømmer kan se ut til å ha den nordlige delen av det tysktalende området som sannsynlig utgangspunkt, er det imidlertid mer logisk at dette handler om ulike aldersmessige sjikt, og at det eldste laget stammer fra tiden før polsk dans begynte å spre seg. Det som kunne gjøres til et moment, er at mens polsk dans har vært kjent som mote og blitt spilt og danset både i høyere og lavere lag av befolkningen, er det sannsynlig at formene i sørvest mer er et resultat av folkelig spredning. I kapittel 2 trakk jeg fram noen land / områder som historisk har hatt bred kontakt med det sørvestlige området, slik som Tyskland og Nederland. Her er det et klart poeng at denne kontakten også var bred på et folkelig nivå på 15- og 1600-tallet. Bergen som sjøfartsby, med sin store kontingent av tyske handelsfolk, håndverkere og deres svenner, peker seg i særklasse ut som et sannsynlig tidlig spredningssenter for de musikk- og danseformene vi må tro har fulgt med i trafikken fra byene nord og vest på kontinentet.

Jeg har tidligere i kapitlet spekulert på om forskjeller i fingringsmønstre kan speile en fortid på trestrengsinstrumenter i sørvest. Dersom dette har noe for seg, er det i så fall et argument for at vi tidsmessig (minst) må tilbake til 1500-tallet, selv om trestrengsfeler selvsagt kan ha blitt brukt i visse miljø også etter at fiolinen fikk fire midt på 1500-tallet.⁴⁸⁴ Under drøftingen omkring felehistorie i kapittel 2 spør jeg også om det ikke ville være logisk å se den brede, folkelige kontakten sørover i sammenheng med tidlig felebruk i Norge. Jeg refererer her til diskusjonen Sæta fører i artikkelen om felestiller der han bl.a. siterer Geiser, som kaller 1500-tallsfiolinen for ”strapaziertes Strasseninstrument” (oversatt med ”et hardt behandlet gateinstrument”) som var ”lange Zeit verachtet worden”, og instrumentet var brukt av reisende musikanter.⁴⁸⁵ Disse utsagnene gir meg, sammen med argumentasjonen om tidlige impulsstrømmer ovenfor, assosiasjoner til byer, tettsteder, havner langs kysten og ølkneiper i smale bakgater. Når vi foretar gjetninger om miljøet rundt slåttespelets, dansens og felas opphav i Norge, burde kanskje fokus være rettet mot denne type lokaliteter og ikke mot fjellgårder med loft og torvtak, slik vi kanskje har for vane. I et slikt opphavsscenario hører også med at norske bygder på 1500-tallet var særdeles tynt befolket; forskere anslår det totale folketallet i Norge til 150-200 000 i begynnelsen av dette århundret.⁴⁸⁶ Byene var også få og små, men likevel var de møteplasser. Utviklingen av slåttemusikkens rike, dialektale mangfold på bygdene må så knyttes til den gradvise befolkningsveksten i rurale strøk fra 1500-tallet og framover.

⁴⁸⁴ Se Sevåg 2006: 150

⁴⁸⁵ Sæta 2007: 92

⁴⁸⁶ Sogner i Kjelstadlie (red.) 2003: 237

8.6.2 Er ”Fille-Vern” hollandsk?

Jeg har argumentert for at polsen i nordøst har sterke koblinger til en nordeuropeisk felles kultur, der impulsene og impulsveiene delvis lar seg spore gjennom stadsmusikantvesenet og ringvirkningene av dette, eksemplifisert gjennom eldre notebøker. Når det gjelder den sørvestlige delen og gangarmaterialet, virker det imidlertid å være vanskeligere å peke på konkrete linker til annet materiale andre steder. Her til slutt skal jeg, nærmest som en kuriositet, ta med et mulig eksempel.

I 2000 utgir den danske forskeren Jens Henrik Koudal sin avhandling *For borgere og bønder* som tar for deg stadsmusikantvesenet i kongeriket Danmark-Norge.⁴⁸⁷ Her beskrives systemet i hele sin bredde, og ett av mange felt Koudal kommer inn på, er steder eller miljøer som på ulikt vis opponerer mot privilegiene stadsmusikantene representerte. Nært København, på øya Amager, lå sognet Store Magleby. Dette samfunnet gikk under navnet ”Hollenderbyen”. Betegnelsen stammer i fra Christian II.’s tid, da han fikk en gruppe hollandske bønder til å bosette seg på øya. Disse ble i 1521 gitt privilegier, og bøndene og deres etterkommere ble etter hvert både selveiere og velstående, samtidig som de holdt fast ved sine gamle skikker. Disse omfattet også musikk og dans, og det er liten tvil om at amagerbøndene opprettholdt gamle hollandske tradisjoner.⁴⁸⁸ Danske stadsmusikanter som forsøkte å tvinge igjennom sitt privilegium ble avvist, siden disse ikke kunne spille den musikken amagerbøndene ville ha. Det kunne derimot lokale spelemenn, og på 1700-tallet blir dette omtalt som en hevd som var ”æld Gammel” og ”over 200 år”.⁴⁸⁹ Man har svært lite dokumentasjon som angår selve musikken, men i fra 1692 finnes en engelsk beretning som omtaler dans i Store Magleby til ”Bag-pipes, and squeaking Fiddles”.⁴⁹⁰ Det finnes knapt nedtegnelser som kan dokumentere hvordan musikken hørtes ut, men Koudal har gjengitt to ”Amager-Dands” som ble satt ut for klaver og utgitt av den konglige kammermusiker Nils Shciørring i 1787. Bemerkelsesverdig nok, noe også Koudal kommenter, er melodiene notert i ¼-takt:

⁴⁸⁷ Koudal 2000

⁴⁸⁸ Op.cit.: 344ff

⁴⁸⁹ Op cit.: 346-347

⁴⁹⁰ Op.cit.: 455

”Det (...) kunne betyde, at bondemusikken ikke har haft taktinndeling i kunstmusikalsk forstand, men at spillemåten har betonet pulsslaget (som det endnu i det 20.århundre kendes fra den særpregede dansemusik-tradition på Fanø.)⁴⁹¹

I eksempel 2.10 er melodistemmen til den første gjengitt slik Sciørring har notert den:



Eks. 2.10: Amagerdans e. Nils Schiørring, 1787 (Koudal 2000: 457)

Linken til de gamle tradisjonene på Fanø er interessant nok, men den åpenbare koblingen til fenomenet udelt takt er vel så relevant i vår sammenheng. Mest bemerkelsesverdig er det likevel at melodien virker svært så kjent. I eksempel 2.11 ser vi en forenklet utgave av starten på Setesdalsgangaren ”Fille-Vern”:



Eks. 2.11: Fille-Vern e. Dreng Ose (Hardingfeleverket bd. 2, s. 93)

⁴⁹¹ Op.cit.: 456-457

Slåtten fra Setesdal⁴⁹² har G som tonalt senter i starten, men bortsett fra det gjenkjennes enkelt motivene i denne delen i fra Amagerdansen. Står vi overfor samme melodi? Her skal det umiddelbart skytes inn at slik melodisk ”matching” alene ikke kan være bevisførsel for kulturell sammenheng, selv om eksemplene kan være besnærende nok. Grunnen til at jeg likevel velger å fokusere på dette tilfellet, er ikke alene den motiviske likheten og den udelte rytmen. Amagerdansen har i tillegg flere trekk som er typiske for typen 2/8-gangar som Fille-Vern hører hjemme i. For det første har melodien tydelig og temmelig entydig småmotivoppbygging, og motivene går stort sett over 4 taktslag, hvilket er den helt dominerende motivlengde i gangar. Dernest finnes minst to tilfeller av flertydighet i forhold til en inndeling av melodien i motiv. Vi har å gjøre med det jeg har omtalt som kjedemotiv, der grensesettingen i overgangen mellom to tema i musikken er uklar, ved at det påfølgende motiv deler stoff med forrige. Dette skjer både i andre tema som starter på slutten av først linje og i overgangen der åpningsmotivene kommer igjen i starten av tredje linje. Kjedemotiv er, som jeg har vist i kapittel 5, den mest vanlige typen flertydighet i gangar. Fordelingen av seksten- åtte- og fjerdedeler er også temmelig typisk sammenlignet med denne gangartypen, slik jeg viser innledningsvis i kapittel 7. Nedtegnelsen til Schiørring har lite bindebuer, men de to som er notert vil også være helt typiske for buestrøk i en gangar eller halling i norsk feletradisjon. Siden det er såpass mange trekk som stemmer med sjangeren i tillegg til den melodiske likheten, er det fristende å argumentere for at det her finnes et faktisk samband, og at likhetene ikke er tilfeldige.

Antar man at dette eksemplet handler om impulser og kulturkontakt, er det som vi har sett langt fra usannsynlig at dette sporet skulle peke mot Holland. Og: Apropos Koudals kobling til Fanø og de spesielle musikk- / dansetradisjonene som *sønderhoning* og *kannikdans*, som både blir regnet for alderdommelige og som flere har nevnt som etterlevninger av polsk dans: Der heter det seg i tradisjonen at dette er musikk som har kommet med hollandske sjømenn.⁴⁹³

At det ble danset pardanser som ligner våre bygdedanser i Nederlandene på 1500-tallet, er temmelig sikkert. Figur 2.3 viser et maleri av Peter Bruegel d.e. (1525-1569).⁴⁹⁴ Bildet er malt i 1568, og assosiasjonene til norsk springar eller gangar i en ramme av et folkelig, sosialt miljø er meget tydelige, både på den ene og andre måten. Bildet kan for øvrig stå som eksempel på en del ikonografisk materiale i form av malerier, kobberstikk, tekstiler

⁴⁹² Slåtten skal være kommet til Setesdal med den omreisende Vern Auverson fra Kviteseid (f. 1792)

⁴⁹³ Bæk 2003: 208

⁴⁹⁴ Bildet henger i det kunsthistorisk museet i Wien, her hentet fra www.ibiblio.org/wm/paint (jfr. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)

etc. fra 14- og 1500-tallet, som viser folkelig pardans på kontinentet med klare paralleller til norsk bygdedans.⁴⁹⁵



Figur 2.3: "Bondedansen", Peter Bruegel d.e. 1568

8.7 Sluttord

Denne avhandlingen har ikke avstedkommet nye teorier om framvoksteren av slåttemusikken som i særlig grad avviker fra senere forskning, selv om det på detaljnivå kanskje ikke alltid er full overensstemmelse med det som er sagt tidligere. Min versjon av historien følger i store trekk hypoteser om utviklingen slik vi eksempelvis har sett hos Bakka, Aksdal og Blom (2.8.3), der materialet i sørvest ser ut til å representere det eldste laget i tradisjonen. Først og fremst håper jeg å ha bidratt til å skaffe mer kjøtt på beinet til diskursen rundt de emnene som er belyst. Som jeg sa innledningsvis, vil det være mange forhold som vi neppe vil være i stand til å få fullt innsyn i bakgrunnen for. Likevel håper og tror jeg at den metodiske tilnærmingen i undersøkelsen har gjort det mulig å kunne trekke inn flere detaljer i diskusjonen, mer empiri

⁴⁹⁵ Se for eksempel Hernes 1952: 185, Ling 1983: 356, Ling 1989: 231 eller Bakka 1997: 68

som kan danne grunnlag for mer helhetlige beskrivelser av antatte historiske hendelsesforløp. Dersom jeg skal konkretisere hva jeg oppfatter som mine viktigste poeng, vil jeg trekke fram:

- at det med kvantitative innfallsvinkler lar seg beskrive både tonale og rytmiske trekk i tillegg til det formmessige som forsterker inntrykket av et skille mellom to musikalske kulturer i henholdsvis sørvest og nordøst
- at gangaren, og særlig 3/8-typen, framstår som arketype for det antatt eldste laget i tradisjonen
- at vi kan beskrive konkret hvordan diffusjonsprosesser har fått visse musikalske resultat
- at tersen må regnes med dersom vi vil definere en tonal ramme i slåttemusikken
- at musikalske trekk kan spres løsrevet fra / uavhengig av et gitt repertoar, med den følge at det blir lite meningsfylt å søke å fastslå alder på konkrete slåtter

Videre håper jeg dette arbeidet kan anspore til mer og tverrfaglig innsats for å kunne legge flere biter i det store puslespillet. I søken etter svar på de overordnede kulturhistoriske problemstillingene tror jeg tilnærminger der kvantitativ metode benyttet som et supplement til annen kildegranskning sammen med innsikt gjennom praktisk tilnærming, kan ha mye for seg. Tallfesting av distribusjonsmønstre for musikalske elementer kan være et sterkt redskap når en tar de rette forbehold. For denne avhandlingens del er det selvfølgelig lett å se i ettertid at mye kunne ha vært gjort annerledes både når det gjelder utvalg, metode og bearbeidelse av resultatene. Eksempelvis ville det i framtidige arbeider være hensiktsmessig å kunne trekke inn mer repertoar i den type strukturanalyse jeg har forsøkt å gjøre her, og da tenker jeg ikke bare på norsk tradisjonsmateriale. Både tradisjonsstoff og musikk fra skriftlige historiske kilder i utlandet burde ha vært undersøkt på samme måten, og ikke minst materialet i fra eldre, norske notesamlinger. Man kunne også tenke seg å gå grundigere inn i et mer lokalt materiale, eksempelvis for å fokusere mer på antatt lagdeling innad i dette. I flere sammenhenger har jeg opplevd at materialet har vært for lite til å kunne legge stor vekt på resultatene i opptellingen, til tross av at jeg brukte ni måneder på å skrive stoffet inn i programmet. Dette sier meg at man kanskje burde arbeide for å finne en måte å kunne registrere fra noter maskinelt via scanning, dersom man skulle gå videre med analytiske tilnærminger av dette slaget. Særlig registrering av tonehøyde og varighet burde være teknisk overkommelig på denne måten, men noe verre er det med størrelser som form- og motivtyper. Det er vanskelig å se for seg hvilke kriterier som måtte ligge til grunn for at punktuering

skulle kunne foretas med datateknologi, i alle fall dersom en vil holde på å dele inn etter ideer om musikalske setninger.

Videre kunne et tallmateriale ha vært presentert annerledes med tanke på mer utvidet og grundigere statistisk testing og bearbeidelse. Selv om det alltid vil måtte ligge grunnleggende usikkerhet rundt hva måling og opptelling av et notemateriale vil kunne fortelle om musikk som historisk materiale, vil det være mulig å ta vekk noe av usikkerheten ved å påvise statistisk signifikans i ulike sammenhenger. Her, i krysningspunktet mellom fagområder som statistikk, historie og etnomusikologi ligger store utfordringer og venter.

Summary

The main purpose of this dissertation is to shed light on regional and typological variations in Norwegian old-time fiddling in a historical perspective. With the help of computer technology and collections of notated fiddle music, I have analyzed 500 traditional tunes. The tunes come from different areas of Norway and include both the Hardanger fiddle district in the southwest and areas in east and north where the ordinary violin is used. The material is limited to the *gangar / halling* and *springar / pols* varieties. These types of tunes constitute the oldest layer of Norwegian traditional fiddle music. With a computer program specifically developed for this task, I have adapted the tunes for a statistical approach by digitalizing the written notes. In a broad sense, my method is to mesh the results of my findings with the background of existing knowledge within the field, in order to fill out the chart with new details. The main focus is on the role that differences in formal construction, tonality and rhythm might play in connection to the discussion about origin and historical processes.

Concerning form, my investigation attempts to give an overview of the typological and geographical distribution of different form types, types of motifs and different methods of formal progression. As a part of this, I also define and study categories of ambiguity and transposition. My results on tonality are based on the placement of the fingers on the fingerboard. First, I study patterns of fingering in general, and then I relate the patterns to the theories of scales, crucial tones, frames and modes. I also investigate the material from eleven different tunings in order to point out which notes can be defined as more basic, more central than the others, by focusing on how often they appear in general, how often they appear on the emphasized part of the beat and which notes tend to have long durations. Then, I study melodic intervals, where I, among others, launch a method for comparing melodic movements. My basic approach to the rhythmic aspects of Norwegian fiddle tunes is to study the distribution of the note durations ($1/4$, $1/8$, $1/16$ etc.). These categories can be related to the study of types of tunes in general or to the bars or the single beats in the different rhythmical contexts. I focus especially on the three beat patterns in *springar* and *pols*, since several theories about historical processes have this as a starting point.

My basic questions are: What can the patterns of distribution of formal, tonal and rhythmical elements tell about the time perspective concerning the contact with parts of Europe? Can we uncover possible impulses of fashion? Is it possible to define *springar* and *pols* as two different types of music? What can contrasts between *springar* and *gangar* tell about age? Can the distribution of different traits tell something about musical development

within the types of tunes? Will the patterns erase or increase a borderline between the music played on the Hardanger fiddle vs. the repertoire on the ordinary fiddle?

Besides presenting my starting point, I discuss the term “dialect” in my introduction (chapter one). From a more general viewpoint, I describe dialect in folk music as a dynamic phenomenon extended in time and space, where the setting of boundaries based on features that are possible to articulate is challenged by ideology and conditions that cannot be easily expressed or defined. I also discuss what “age” actually is in the fiddle music, and conclude that a quantitative approach to a large material is necessary when making an attempt to identify historical layers.

In chapter two, I describe different theories and hypotheses on three main themes (form, tonality and rhythm) in addition to hypotheses about the origins and historical processes surrounding the music. This field of knowledge is primarily based on Norwegian and Swedish literature on the science of traditional music. These theories provide a background and a point of entry for my investigations. There seems to be an agreement that the *small-motive form* with its characteristic additive repetition and gradual development of short, two bar motifs dominates the tunes in the Hardanger fiddle areas and represents the oldest layer of musical repertoire. By contrast, the symmetrical *regular two part form*, in which four-bar motifs dominate, is connected to younger impulses from Europe. In theories dealing with tonality in Norwegian folk music, there has been a special focus on the assumed old-agey nondiatonic intervals, the so called *blue notes*. Since my analyses are based on written music, I am not able to go deeply into this aspect, but most of these theories are still relevant with their basic views on scales and interval systems. In the first part of the 20th century, the search for typical Norwegian scales came into focus. Explanations of non-diatonic intervals differ, but in this early period of folk music research, scholars seem to be in agreement regarding a seven note octave equivalent scale system. More recently, scientists have been describing the tonality in terms of formulas and *modes*. Several researchers outline the tonic and the fifth as a basic, tonal frame. With few exceptions, idiomatic features of the fiddle as an instrument are not in focus in these discussions.

The theories on aspects of rhythm and origin that I refer to are based just as much in dance science as in music research. It is a common assumption that the rhythmic aspects of fiddle music are closely related to the patterns of movement in the dance. The basic beat pattern of the gangar / halling tunes and some of the springar from the southwest can be defined as a row of even beats. This rhythmic quality is considered by scientists to be an indication of greater age, and the springar tunes in even rhythms have a special focus in my

analysis. Many of the springar / pols tunes are normally in a three-beat pattern, but performed with different regional styles and varying asymmetrical beat patterns. When comparing the styles, it is challenging to determine where to start counting the rhythmic pulses. My solution



is to use the cadence formula $\overset{\wedge}{\underset{3}{\text{triplet}}}$, which is present in a systematic way in most springar / pols tunes, as a reference. The triplet in the formula always represents the first beat in my counting. The problems of defining the three beat pattern also have historical considerations. Both historical sources and present literature describe a “German” and a “Polish” way of determining the placement of the bar line. The two solutions have a parallel in the traditional material that I study.

In connection to the discussion about origin, I briefly refer to the Danish-Norwegian system of privileged town musicians, who might have had some influence on traditional fiddling, especially in certain districts. I also discuss theories about the origin of the Hardanger fiddle and the arrival of the European violin.

In chapter three, I present the musical material and the reasons for its selection. My sources include the two standard collection series of Hardanger fiddle tunes and tunes for ordinary fiddle⁴⁹⁶. However, as these two collections consist only of tunes from southern Norway, I have also selected tunes from other collections dealing with material from the north and, in some cases, material from the southern part of the country. I have chosen eight “main areas” to study in order to more clearly define some distinct categories in the geographical aspect in my analysis. These areas are: Agder / Setesdal, Telemark, Hordaland and Valdres from the Hardanger fiddle district, as well as Nordfjord, Gudbrandsdalen, Trysil / Engerdal and Røros from the district of the ordinary fiddle. The traditions here are strong, with many well documented fiddlers over many generations with a wide repertoire. I have chosen 320 tunes from the main areas, which make up the core of my material. However, my selection also contains 180 tunes from other local and regional traditions. 366 of the 500 tunes are of the springar / pols variety, and out of that, 39 of them are in an even rhythm. 134 are gangar / halling, 84 of the 2/8-type and 50 of the 3/8-type. In my selection, 11 different ways to tune the fiddle strings are also represented.

In chapter four, I present the methods I use for analyzing the tunes. I define the different types of formal construction, the ambiguity of progression, the motifs and the transposition thereof. The determination of the motifs in the music is a matter of interpretation based on an inside perspective and personal, tacit knowledge. The terms I use are developed

⁴⁹⁶ Gurvin m.fl. 1958-1981, Sevåg / Sæta 1992 and 1995, Sæta 1997

in my master thesis.⁴⁹⁷ Furthermore, I discuss different problems associated with the process of digitalizing, i.e. transforming written music into numbers. The interpretation of the digital transcriptions leads to various challenges concerning rhythm, variation, intonation and so on. The basis for pitch / intonation is the notation system common in most Norwegian fiddle transcriptions, namely the *finger / scordatura notation*. Here a written note, because of the use of scordatura, does not necessarily represent a particular pitch, but rather a finger position. In my system, each of the four fingers has three possible intonations, low, middle and high. This corresponds to the approach to nondiatonic intervals in the transcriptions. Each position has a three-digit number; the first for the string (1-4), the second for the finger (0-4, 0 means loose string) and the third for the position (0-2). In this system, 130 stands for a low intonation of the third finger on the first string (S1, which is the G-string). The duration is defined with a simple principal of mathematic fractions: $1/4 = 1$, $1/8 = 0.5$, $1/16 = 0.25$ etc.. Bowing is also an important aspect of the rhythms, and the direction of the bow is indicated by the symbols n= down-stroke and v= up-stroke.

The notes have been written one by one into the computer program, which is based on two different databases. The first contains each individual motif with the different digitalized values of pitch / intonation and bowing direction, while the second consists of information concerning the type of tune, its geographical origin, the tuning of the fiddle strings, etc.

The results of my analysis are presented in three different chapters. Chapter five deals with form. My findings seem to correspond with the main lines of thought in earlier science, but I can add some details, like some differences between springar and gangar and the distribution of different ways of ambiguity and transposing. A polarity can be seen between the following types of tunes: 1) a Hardanger fiddle gangar made up of small-motifs with a certain type of “chaining” in the melodic progression and the transposing of motifs in fifths vs. 2) a pols from northeast played on ordinary fiddle with the regular two-bar-form, longer motifs, systematic cadences and in which transposing is not so common. It is interesting to note that the springar in the Hardanger fiddle district in different ways seems to be closer to the principals of the tunes from the district of the ordinary fiddle.

In chapter six I present my findings regarding the tonal elements. The frequency of finger placement shows clear differences between the southern Hardanger fiddle districts and the rest. In the north and east of Norway, the most fingered string is S4 (E-string), but in the southwest the most fingered string is S2 (D-string). The impression of a landscape of two

⁴⁹⁷ Omholt 2000

musical cultures from the last chapter is strengthened by these findings. Regarding traditional intervals and scales, the third is the most frequently appearing interval, followed by the tonic, the second and the fifth. High intonation of the third scale degree (major) seems to be most common, but in some areas where the ordinary fiddle is played, low intonation of the third (minor) is common, but not dominating. From a modal perspective, the investigation of the eleven different tunings makes it possible to describe a basic frame consisting of the fifth below the tonic, the tonic, the second, the third and the fifth ($\underline{5} - 1 - 2 - 3 - 5$), with the major triad as a core.

The study of melodic intervals gives a sense of musical homogeneity, but when the musical material is sorted geographically, patterns emerge. For example, the unison interval seems to be used more often in the Røros district than in other districts. *Factor of direction* is a term I have created, which describes the relative degree of movement of the different intervals. This method shows differences between different areas and types of tunes. In gangar, for instance, the thirds have a generally descending movement while the fourths are ascending. The shorter motifs in the Hardanger fiddle districts have a stronger descending degree than the four-bar motifs found in the east.

Chapter seven deals with aspects of rhythm. The musical examples of gangar seem to have no significant geographical differences whereas the springar / pols examples display a number of variable features. The springar in even rhythm from the west do not seem to distinguish themselves from the three-beat type, except for the selection from Nordfjord, the *gamalt* tunes (the "old" springar), which have features similar to the gangar. The boundary between the two interpretations of the placement of the bar line in the three-beat springar / pols, does not seem to reflect other musical boundaries or features. The occurrence of beat-motifs with three notes (like triplets) varies quite a bit, geographically speaking. This type of rhythmical motifs is especially interesting to study in a historical context, since it may reflect impulses from European fashion in certain periods. In Agder, less than 10 % of the beats are subdivided into three notes, while some areas in north and northwest have more than 30 %. Beat motifs with three notes are also more common in tunes with regular two-bar form than the small-motif form. Tunes in some fiddle tunings, like AEAC#, have very few of such motifs, and this may be an indication of greater age. A Polish "rhythmic signature" described by Polish scientists and found in Swedish material, does not seem to be present in my material.

Finally, in chapter eight, I summarize the details and themes that have been a part of my investigation, and I discuss my findings in relation to the theoretical framework. My

findings support a basic and well known geographical division in the musical material, but in my opinion this border is not caused by the use of two different instruments (Hardanger fiddle / ordinary fiddle), but instead reflects demographical processes mixed by impulses from outside as well as local innovation during the last centuries. With my findings, I can add several musical traits that can define the two areas detached from the fiddle types. As neutral terms based on geography, I propose to call them the *southwest* and the *northeast* areas. Typical features of the southwest area include a large repertoire of gangar, small-motif formal development with “chaining”-technique and transposing of motifs, frequent fingering on the D-string, descending tonal movement caused by falling thirds and an overall dominance of major tonality. I also point out the lack of theoretical terms among fiddlers concerning keys (D-major, A-minor etc.). In the northeast area, gangar / halling tunes are rarer and the regular two part form dominates. The E-string is the most used string, transposing is not common in melodic progression, parts of the repertoire are in what we experience as minor, and the concept of key signatures is partly known and more commonly used by the fiddlers.

Concerning the historical aspect, I argue that the traditions in southwest may be the results of impulses from the 16th century. Dance, music and possibly early fiddle instruments may have spread to Norway through a strong contact to Europe (especially German speaking areas). This view corresponds with the core in the dance scientist’s hypothesis about origin of the Norwegian *bygdedanser* (country dances)⁴⁹⁸. According to my research, the gangar seems to be the archetype in this tradition. I argue that the term pols (Polish dance) belongs to the northeast area. I describe a process of transformation of pols melodies in eastern Norway towards the typical formal patterns of south west. This results in music types in the central valleys of southern Norway that have been described as “hybrid forms” by other scientists. The eastern impulse is probably slightly younger than the south-western and has spread among different social layers, while the early southwest tradition probably spread among people from the lower strata. A frequent occurrence of triplet figures may reflect a process of fashion and innovation among fiddlers, and, at the same time, this feature is an example of a technique and style spreading detached from the repertoire. Also, I speculate that the differences in the fingering patterns between southeast and northeast might be the reflection of a musical heritage carried on from older three-stringed fiddles in southwest.

⁴⁹⁸ Bakka 1997

Kilder

Litteraturliste:

- Aarset, Terje og Flem, Erling (red.) 1991: *Minder fra Forfædrene*, Sunnmøre Historielag og Møre og Romsdal Distrikthøgskule, Volda
- Ahlbäck, Sven u.å.: *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*, Kungliga Musikhögskolan i Stockholm
- Aksdal, Bjørn 1988: *Fosentonar*, skrift fra Fosen Historielag, Orkanger
- Aksdal 1991: "En slåttesamling fra Skodje på Sunnmøre", i Aarset, Terje og Flem, Erling (red.): *Minder fra Forfædrene*, Sunnmøre Historielag og Møre og Romsdal Distrikthøgskule, Volda (s. 251-305)
- Aksdal, Bjørn 1999: "Hardingfeleprosjektet, mål – metoder – materiale", Norsk Folkemusikklags skrift nr. 12, Oslo, (s.13-28)
- Aksdal, Bjørn 2003: "Polish dance with walking and jumping dance", i Ramsten (red.) *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, Svenskt Visarkivs skrift nr. 17, Stockholm (s. 53-75)
- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (red.)1993: *Fanitullen*, Universitetsforlaget, Oslo
- Andersson, Nils 2000-2002: *Svenska låtar, først utgitt 1922 – 40* ved P.A. Norstedt & söner, Stockholm
- Anmarkrud, Bjørn 1976: *De ulike felestillene i hardingfeletradisjonene*, hovedoppgave, Universitetet i Oslo 1975, revidert utgave
- Bakka, Egil 1978a: *Springar, gangar, pols og rull*, Rådet for Folkemusikk og Folkedans, Oslo, mangfoldiggjort magistergradsoppgave, Institutt for folkelivsgranskning, Universitetet i Oslo 1973
- Bakka, Egil 1978b: *Norske Dansetradisjoner*, Det Norske Samlaget, Oslo
- Bakka, Egil 1985: "Stegmønstra i springaren på Sør Vestlandet", i *Arne Bjørndals 100-årsminne*, Forlaget Folkekultur, Bergen (s.77-91)
- Bakka, Egil 1997: *Europeisk Dansehistorie*, Gyldendal Norsk Forlag ASA, Oslo

- Bakka, Egil, Aksdal, Bjørn og Flem, Erling 1992: *Variasjon, dialekt og alder i springar og pols*, Rådet for Folkemusikk og Folkedans, Rff-senteret, Trondheim
- Bengtsson, Ingmar 1977: *Musikvetenskap – en översikt*, Esselte AB, 2. opplag, Stockholm
- Beran, Jan 2004: *Statistics in musicology*, Chapman and Hall, London
- Berge, Rikard 1972: *Myllarguten, Gibøen*, v/ Olav Fjalestad, Noregs Boklag, Oslo. Først utgitt 1908 ved Aschehoug, Kristiania
- Berge, Rikard 1994: "Spelemenner", i *Årbok for norsk folkemusikk 1994*, Norsk Folkemusikk- og Danselag, Larvik. Først utgitt i Sandvik og Scheldrup (red.) 1921: *Norges Musikkhistorie*, Kristiania
- Bjørkum, Andreas, Myhren, Magne og Aasland, Bjørn 1996: *Folkemusikk og folkemusikkutøvarar i Norge*, Notabene Forlag, Oslo
- Bjørndal, Arne 1922: *Ola Mosafinn*, Eige Forlag, Bergen
- Bjørndal, Arne og Alver, Brynjulf 1985: *og fela ho let*, Universitetsforlaget. 2. utg., Bergen
- Bjørset, Synnøve 2002: *Sigurd Eldegard, hardingfelespel frå Årdal*, bokinnlegg til CD, plateselskapet ta:lik, TA4CD
- Blom, Jan Petter 1960: "Diffusjonsproblematikken og studiet av danseformer", i Klausen, Arne Martin (red.) 1960: *Kultur og diffusjon*, Universitetsforlaget, Oslo (s.101-114)
- Blom 1974: "En spelemannstradisjon i "Røros-traktom", i *Spelemannsbladet* nr.1 1974 (s.20-22)
- Blom, Jan Petter 1981: "Dansen i hardingfelemusikken", i Blom, Nyhus og Sevåg: *Norsk folkemusikk - hardingfeleslåttar, springarar i 3/4-takt*, serie 1, bind 7, Universitetsforlaget, Oslo (s.298-304)
- Blom, Jan Petter 1985: "Hvor gammel er fela?", i *Arne Bjørndals 100-årsminne*, Forlaget Folkekultur, Bergen (s.191-208)
- Blom, Jan Petter 2003: "Springar, Pols and Polska Dances of the Scandinavian Peninsula" i Ramsten (red.) *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, Svenskt Visarkivs skrift nr. 17, Stockholm (s.117-144)

- Blom, Jan Petter, Nyhus, Sven og Sevåg, Reidar 1979: *Norsk folkemusikk - hardingfeleslåttar, springarar i 3/4-takt*, serie 1, bind 6, Universitetsforlaget, Oslo
- Blom, Jan Petter, Nyhus, Sven og Sevåg, Reidar 1981: *Norsk folkemusikk - hardingfeleslåttar, springarar i 3/4-takt*, serie 1, bind 7, Universitetsforlaget, Oslo
- Blom, Jan Petter og Kvitte, Tellef 1986: "On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter", *Ethnomusicology*, vol.30, nr.3
- Boyden, David D. 1965: *The History of Violin Playing*, Oxford University Press, London
- Breihagen, Paul 1998: *Det tillar og det læt*, Regionrådet for Hallingdal, Ål
- Buvarp, Hans 1952: "Studiet av folkemusikken" i *Norveg, folkelivsgranskning nr. 2*, H.Aschehoug & Co, Oslo (s.133-236)
- Bæk, John 2003: "The Polish Dance as a Living tradition in Denmark?" i Ramsten (red.) *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, Svenskt Visarkivs skrift nr.17, Stockholm (s.189-212)
- Chomsky, Noam Lund 1973: *Syntaktiska strukturer*, oversatt av A. Løfquist og E. Wigforss, Gleerup, Lund (Originaltittel: *Syntactic Structures*, Mouton & Co., Publishers, Haag 1957)
- Cooper, Grosvenor W. og Meyer, Leonard B. 1960: *The Rhythmic Structure of Music*, University of Chicago Press
- Dahlig-Turek, Ewa 2003a: "On The history of the Polska", i Ramsten (red.) *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, Svenskt Visarkivs skrift nr. 17, Stockholm (s.11-25)
- Dahlig-Turek, Ewa 2003b: "Rhythms of Swedish Polskas and their relation to Polish Folk Dances", i Ramsten (red.) *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, Svenskt Visarkivs skrift nr. 17, Stockholm (s.155-164)
- Dahlig-Turek, Ewa 2004: "The Origins of Polish Rhythms", i *Musicology* nr. 1, 2004 (s.26-27)
- Dillan, Helge 1970 – 82: *Folkemusikk i Trøndelag 1 – 5*, Noregs Boklag, Oslo

Eggen, Erik 1923: *Skalastudier*, E.B. Oppis Forlag, Oslo

Elling, Catharinus 1915: *Vore slaatter*, Kristiania

Elling, Catharinus 1920: *Tonefølelse*, Steenske, Kristiania

Elling, Catharinus 1922: *Norsk Folkemusikk*, Steenske, Kristiania

Fet, Jostein 1999: *Folkemusikken i Møre og Romsdal*, skrift fra folkemusikkarkivet i Møre og Romsdal, Volda

Fjalestad, Olav 1971: *Eivind Groven - Heidersskrift til 70-årsdagen*, Noregs Boklag, Oslo

Furebotten, Ragnhild 2004: *Hans Haugen, Felespell fra Susendal*, Bokinnlegg i CD, plateselskapet ta:lik, TA11CD

Fladby, Rolf 1977: *Gjenreisning 1536-1648*, bind 6 i Mykland, Knut: *Norges Historie*, Cappelen, Oslo

Gorset, Hans Olav og Egeland, Ånon 1989: *For borgere og bønder*, bokinnlegg i CD, Norsk Kulturråds klassikerserie

Graff, Ola 2005: *Av det raudaste gull*, Forlaget orkana, Stamsund

Griffith, Arthur 2007: *SPSS for dummies*, Wiley Publishing, Inc., Indianapolis

Grinde, Nils 1981: *Norsk Musikkhistorie*, 3. opplag, Universitetsforlaget, Oslo

Groven, Eivind 1948: *Temperering og renstemning*, Dreyers Forlag, Oslo

Groven, Eivind 1971a: "Musikkstudiar - ikkje utjevne før", i Fjalestad (red.): *Eivind Groven - Heidersskrift til 70-årsdagen*, Noregs Boklag 1971, Oslo (s.93-119)

Groven, Eivind 1971b: "Eivind Groven fortel", i Fjalestad (red.): *Eivind Groven - Heidersskrift til 70-årsdagen*, Noregs Boklag 1971, Oslo (s.17-89)

Groven, Eivind 2002: *Naturskalaen*, Norsk Folkemusikkklags skrift nr. 15, Oslo, originalutgave Norsk Folkekultur 1927, Skien (s.79-123)

- Gurvin, Olav m.fl. 1958 – 81: *Norsk folkemusikk - hardingfeleslåttar*, serie 1, bind 1–7, Universitetsforlaget, Oslo
- Gurvin, Olav m.fl. 1958: *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar, gangarar (hallingar, vosserullar) i 6/8 takt*, serie 1, bind 1, Universitetsforlaget, Oslo
- Gurvin, Olav m.fl. 1959: *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar, gangarar (hallingar, vosserullar) i 2/4 takt*, serie 1, bind 2, Universitetsforlaget, Oslo
- Gurvin, Olav m.fl. 1960: *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar, gangarar (hallingar, vosserullar) i 2/4 takt*, serie 1, bind 3, Universitetsforlaget, Oslo
- Gurvin, Olav m. fl. 1963: *Norsk folkemusikk – hardingfeleslåttar, springarar i 3/4 takt*, serie 1, bind 4, Universitetsforlaget, Oslo
- Gustafsson, Magnus 2003: "Transformation of melodies", i Ramsten (red.) *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, Svenskt Visarkivs skrift nr. 17, Stockholm (s.77-116)
- Halbakken, Sverre 1997: *Så surr nå, kjærting!*, Blåmann Musikkforlag, Oslo
- Halse, Leif: *Spelemann på Nordmøre*, Nordmøre Spelemannslag / Rune Forlag 1973, Trondheim
- Havåg, Eldar 1997: *For det er kunst vi vil have*, KULTs skriftserie nr. 85, Norsk Forskningsråd, Oslo
- Hernes, Asbjørn 1952: *Impuls og Tradisjon i Norsk Musikk 15 – 1800*, skrifter utg. av Det Norske Videnskaps-akademi, Oslo
- Hodne, Bjarne 2002: *Norsk nasjonalkultur*, Universitetsforlaget, Oslo
- Hov, Eva 1994: *Når gammellekan set dansaran på prøve*, hovedoppgave, Rff-senteret, Trondheim
- Huldt-Nystrøm, Hampus 1966: *Det nasjonale tonefall*, Universitetsforlaget, Oslo
- Hylland Eriksen, Thomas 1996: *Kampen om fortiden*, Aschehoug, Oslo
- Hylland Eriksen, Thomas og Nielsen, Finn Sivert 2002: *Til verdens ende og tilbake - Antropologiens historie*, Fagbokforlaget, Bergen

Jenssen, Atle Lien 2001: *Tradisjonsmusikk i Hedmark*, Hamar

Jenssen, Atle Lien 2007: *På Budor vi danse skar*, Oplandske bokforlag, Vallset

Jernberg, Anton og Ahlbäck, Sven 1986: *Jernberglåtar*, Länsmuseet i Gävleborgs län, Gävle

Johansson, Mats u.a.: *Rhythm into style: Studying asymmetrical grooves in norwegian folk music*, PhD-avhandling, Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo

Juhász, Zoltán 2006: "A systematic comparison of different European folk music traditions using self-organising maps". *Journal of New Music Research* 2006, Vol. 35, No. 2 (s. 95-112)

Kjeldstadli, Knut (red.) 2003: *Norsk innvandringshistorie*, bind 1, Pax Forlag, Oslo

Koudal, Jens Henrik 2000: *For borgere og bønder*, Museum Tusulanum Forlag, Københavns Universitet

Koudal, Jens Henrik 2003: "Polsk and Polonaise in Denmark, 1600-1860", i Ramsten (red.) *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, Svenskt Visarkivs skrift nr. 17, Stockholm (s.27-51)

Krokan, Arne 1995: *Forstå statistikk*, KOLLE Forlag, Oslo

Kvifte, Tellef 1983: "Om flertydighet i opplevelse av metrum", *Studia Musicologica Norvegica* (9), Oslo (s.27-42)

Kvifte, Tellef 1986: "Strøkfignurer – en side av bueteknikken i den norske hardingfele- og felemusikken", i *Sumlen*, Årbok for vise- og folkemusikkforskning, Stockholm (s.19-32)

Kvifte, Tellef 1994: *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter -og paradigmer i folkemusikkforskningen*, magistergradsoppgave 1978 m/ tillegg 1994, skriftserie fra Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo

Kvifte, Tellef. 1999: "Fenomenet "asymmetrisk takt" i norsk og svensk folkemusikk", i *Studia Musicologica Norvegica*. 25, Oslo (s.387-430)

Kvifte, Tellef 2000: *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*, Norsk Musikforlag A/S, Oslo

- Lande, Vidar 1983: *Slåttar og spelemenn i Bygland*, Norsk Folkemusikksamling, Oslo
- Lande, Vidar 1984: *Slåttar etter Otto Furholt*, Kristiansand spelemannslag
- Larsen, Ove 1991: *Trekk ved polstradisjonen i Drevja*, hovedfagsoppgave, Norsk Folkemusikklags skrifter nr. 6
- Larsen, Ove 2001: *Drevjaslåttenes estetikk*, Dr.Art.-avhandling, Historisk-filosofisk fakultet, Universitetet i Oslo
- Lauvås, Per og Handal, Gunnar 1990: *Veiledning og praktisk yrkesteori*, J. W. Cappelens forlag, Oslo
- Ledang, Ola Kai 1971: "Seljefløyta – eit naturtoneinstrument?", i *Spelemannsbladet*, nr.3 1971 (s.8-11)
- Levy, Morten 1974: *Den stærke slått*, Århus 1974
- Levy, Morten 1989: *The World of the Gorrlaus Slåtts*, Acta Ethnomusicologica Danica No. 6, Forlaget Kragen, København
- Ling, Jan 1983: *Europas Musikhistoria*, Esselte Studium, Stockholm
- Ling, Jan 1989: *Europas Musikhistoria, folkemusiken*, Esselte Studium, Stockholm
- McGee, Timothy J. 1989: *Medieval Instrumental Dances*, Indiana University Press, Bloomington and Indiana
- Michelsen, Kari (red.) 1980: *Cappelens Musikkleksikon*, bd. 5, Cappelen, Oslo
- Myhren: Magne 2001: "Eivind Groven - spelemannen og hardingfela" i *Årbok for norsk folkemusikk 2001*, Norsk Folkemusikk og Danselag, (s.20-44)
- Myklebust, Rolf 1982: *50 år med folkemusikk*, Det Norske Samlaget, Oslo
- Nettl, Bruno 1983: *The Study of Ethnomusicology*, University of Illinois Press
- Nyhus, Sven 1973: *Pols i Rørostraktom*, Universitetsforlaget, Oslo

- Nyhus, Sven 1979: "Notasjonsmåte og fortolkning av notebildet" i Blom, Jan Petter, Nyhus, Sven og Sevåg, Reidar 1979: *Norsk folkemusikk - hardingfeleslåttar, springarar i 3/4-takt*, serie 1, bind 6, Universitetsforlaget, Oslo (s.12-14)
- Nyhus, Sven 1993: *Griegslåttene*, Musikk-husets Forlag, Oslo
- Nyhus, Sven 1996: *Lyarlåttene i Valdres*, Musikk-husets Forlag, Oslo
- Nyhus, Sven 2003: *Hilmar Alexandersen –spelemannen og slåttene*, BUL Steinkjer
- Nymo, Johan 1982: *Spelmenn og spelmansarv i Målselv*, Eget forlag, Målselv
- Nordbø, Gregar d.y. 1954: *Slåttar og Folketonar fra Bø i Telemark*, ved Olav Nordbø, Bø i Telemark
- Olsen, Ole Tobias 1982: *Folketonar frå Nordland*, redigert av Øystein Gaukstad, Norges Boklag, Oslo
- Omholt, Per Åsmund 2000: *Form og struktur i norsk slåttemusikk*, hovedoppgave, Griegakademiet, Universitetet i Bergen
- Omholt, Per Åsmund 2007a: "Tradisjonsområder – konstruksjon eller realitet?", i Norsk Folkemusikklags skrift nr. 20 (s.1-19)
- Omholt, Per Åsmund 2007b: "Om kadensformlene i springar og pols" i Norsk Folkemusikklags skrift nr. 21 (s.73-85)
- Polanyi, Michael 2000: *Den tause dimensjonen*, oversatt av Erlend Ra, Spartacus, Oslo (Originaltittel: *The Tacit Dimension*, Gloucester 1966)
- Rabliås, Ole 1986: *Folkemusikk på Helgeland*, Nesna Lærerhøgskole skriftserie nr. 5
- Ramsten, Märta (red.)2003: *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, Svenskt Visarkivs skrift nr. 17, Stockholm
- Ranheim, Ingar 1998: *Landslaget for spelemenn 1973-1998*, Landslaget for spelemenn, Fagernes
- Rise, Olav Ivar 1978: *Slåttespel i Oppdalsbygda*, Eget forlag, Oppdal

- Ronström, Owe og Ternhag, Gunnar (red.) 1994: *Texter om Svensk Folkemusik*, Kungliga Musikaliska Akademien skriftserie nr. 81, Falun
- Ruud, Even og Kvifte, Tellef 1987: *Musikk – Identitet – Musikkformidling*, institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo
- Sachs, Curt 1943: *The rise of Music in the Ancient World – East and West*, W.W. Norton & Company Inc., New York
- Sachs, Curt 1962: *The Wellspring of Music*, Martinus Nijhoff, Haag
- Sandvik, Einar 2007: "Marknadshandel som middel til spredning av folkemusikk", i Norsk Folkemusikklags skrift nr. 21 (s.20-34)
- Sandvik, Ole M. 1919: *Folkemusikk i Gudbrandsdalen*, Cammermeyer, Kristiania
- Sandvik, Ole M. 1921: *Norsk Folkemusikk*, Kirstes Boktrykkeri, Kristiania
- Sandvik, Ole M. 1943: *Østerdalsmusikken*, Grundt Tanum, Oslo
- Sandvik, Ole M. (red.)1950: *Norsk musikkgranskning 1947 – 50*, årbok, Grundt Tanum, Oslo
- Schart, Carl 1865: *VIII Norske slåtter for hardangerfele*, C.Rabe Musikforlag, Bergen
- Schølberg, Ivar 1974: "Pols i Røros-traktom", i *Spelemannsbladet* 2-3 1974 (s.28-29)
- Sevåg, Reidar 1974: "Neutral Tones and the Problem of Mode", i *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* III, Stockholm
- Sevåg, Reidar 1979: "Die Hardingfele: Instrument – Spieltechnik – Musik", i *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* IV, Stockholm
- Sevåg, Reidar 2000: "Morten Levy og de gorrlause slåtters verden", i Norsk Folkemusikklags skrift nr. 13, Oslo

- Sevåg, Reidar 2006: *Fela*, i Norsk folkemusikklags skrift nr. 19, Oslo. Tidligere publisert på tysk i 1975: "Geige und geigenmusik in Norwegen", i *Die Geige in der europäischen Volksmusik*. W.Deutsch, Wien
- Sevåg, Reidar og Sæta, Olav 1992-95: *Norsk folkemusikk, slåtter for vanlig fele*, serie 2, bind 1-3, Norsk Folkemusikksamling / Universitetsforlaget, Oslo
- Sevåg, Reidar og Sæta, Olav 1992: *Norsk folkemusikk, Oppland, Halling - springleik – springar – springdans, Slåtter for vanlig fele*, serie 2, bind 1, Norsk Folkemusikksamling / Universitetsforlaget, Oslo
- Sevåg Reidar og Sæta, Olav 1995: *Norsk folkemusikk, Nordfjord, Halling - gammalt – springar – marsj, Slåtter for vanlig fele*, serie 2, bind 3, Norsk Folkemusikksamling / Universitetsforlaget, Oslo
- Solberg, Leiv 1984: *De eldste grammofoninnspillinger med hardingfele*, hovedoppgave, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo
- Solheim, Tove 2006: *Suldals-slåttar*, masteroppgave, Institutt for Folkekultur, Høgskolen i Telemark
- Storesund, Asbjørn 1995: *Hører du Tårån? Meisterspelemannen Torkjell Haugerud*, Buen Kulturverkstad, Tuddal
- Storaas, Randi 1985: *Å velja fortid - å skapa framtid*, Forlaget Folkekultur, hovedoppgave, Universitetet i Bergen
- Stubseid, Gunnar 1992: *Frå spelemannslære til akademi*, Forlaget Folkekultur, Voss / Bergen
- Stubseid, Gunnar 1998: "Kor gamal er hardingfela i Setesdal", i Norsk Folkemusikklags skrift nr.11, Oslo (s.63-81)
- Sæta, Olav 1997: *Norsk folkemusikk, Hedmark, Halling – pols-/springartyper – marsj*, serie 2, bind 4, slåtter for vanlig fele, Norsk Folkemusikksamling / Universitetsforlaget, Oslo
- Sæta, Olav 1999: "Hardingfele – fele, to musikalske verdener?", i *Spelemannsbladet* nr.4 1999, Bø, (Del 1, s.11-13,27)
- Sæta, Olav 2006: "Hardingfele – fele, forskjellige instrumenter – forskjellig kultur?", i Norsk Folkemusikklags skrift nr.19, Oslo (s.81-131)

- Sæta, Olav 2007: "Om felestillere i feleverket", i Norsk Folkemusikklags skrift nr.20, Oslo (s.89-112)
- Ternhag, Gunnar 1994: "Den nordiska skalaen", i Ronström, Owe og Ternhag, Gunnar (red.) 1994: *Texter om Svensk Folkmusik* Kungliga Musikaliska Akademien skriftserie nr. 81, Falun (s.29-36)
- Thedens, Hans-Hinrich 2001: *Untersuch den ganzen Mann - so wie er vor Dir steht : der Spielmann Salve Austenå*, Dr.philos-avhandling, Faculty of arts, Universitetet i Oslo
- Vinje, Finn-Erik 1993: kommentar til Føllesdal, Dagfinn: "Språknormering og standardspråk- noen filosofiske refleksjoner", i *Standardspråk og dialekt*, Bergen Riksmålförening / Det Norske Akademi for sprog og litteratur, Bergen / Oslo (s.9-21, kommentarer / diskusjon s.23-28)
- Vollsnes, Arvid O. (red.) 2000: *Norges Musikkhistorie - Den Nasjonale Tone 1814 – 70*, Aschehoug
- Vågen, Trygve K. 2006: *Spelemannen Jon Kjos*, Tonearv, Øyfyell
- Vårdal, Dag 1998: *Danseslåtter fra Finmark*, bokinnlegg i CD, Grappa Musikkforlag / Heilo HCD 7140
- Westman, Johan 1998: *Melodi – Klang – Intonation*, hovedfagoppgave i etnomusikologi, Griegakademiet, UiB
- Ørpen, Truls: "Felespelet i Krødsherad", i Sandvik, Ole M. (red.) 1950: *Norsk musikkgranskning 1947 – 50*, Årbok, Grundt Tanum, Oslo (s.40-42)
- Ørpen, Truls: "Spelemenn i Hallingdal", i Sandvik, Ole M. (red.) 1953: *Norsk musikkgranskning 1951 – 53*, Årbok, Grundt Tanum, Oslo (s.130-134)

Håndskrifter og upublisert materiale

Balterud, Hans Nielsen 1758-1772: håndskrevet notebok, Norsk Musikkksamling, Nasjonalbiblioteket, ms a2390:1061

Bang, Peter u.å (ca.1750): håndskrevet notebok: Norsk Musikkksamling, Nasjonalbiblioteket, ms 294:35

Hvidt, Truels Johannessøn 1722, håndskrevet notebok, privat eie hos Helge Espeland, Jondal, kopi i Arne Bjørndals samling, Universitetet i Bergen

Hægstad, Daniel u.å.: håndskrevet notesamling, Tromsø museum

Nyhus, Sven u.å.: transkripsjoner etter innspillinger med Ola Nerlo, Norsk Folkemusikkksamling, Universitetet i Oslo

Sæta, Olav u.å a): transkripsjoner etter innspillinger med spelemenn fra Møre og Romsdal, Norsk Folkemusikkksamling, Universitetet i Oslo (*Norsk Folkemusikk, Møre og Romsdal*, serie 2, bind 5, under arbeid)

Sæta, Olav u.å. b): transkripsjoner etter NRK-opptak m/ Nils Rognrygg og Hans Haugen, kopi hos Olav Sæta, institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo

Andre kilder

Innspillinger:

Dei fyrste åra på radio, CD 1 i serien Norsk folkemusikk, NRK Folkemusikkredaksjonen / Grappa Musikkforlag, GRCD 4061, 1995

Gjenklang, folkemusikk gjennom 100 år, CD 2, Grappa Musikkforlag, HCD 7190-2, 2006

Griegslåttene, arkivopptak m/ Johannes og Knut Dahle, CD, Musikk-husets forlag A/S, M.H. 2642-CD, 1993

Kveik! –solo danseslåtter på fele og hardingfele, CD, Arne Sølvsberg, ams 01, 2005

Truls Ørpen, arkivopptak, Norsk Folkemusikkksamling, Td-0102: 8

Internettsteder det er referert til i teksten:

www.ibiblio.org/wm/paint, Web Museum, Paris, famous Artworks exhibition

www.ictmusic.org/ICTM, International Council for Traditional Music

www.esac-data.org/, Essenser Associative Code

www.sn1.no, Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikons nettutgave

Muntlige informanter:

Bjørn Aksdal, førsteamanuensis, NTNU Trondheim

Egil Bakka, professor, NTNU Trondheim

Jan Petter Blom, professor, Universitetet i Bergen

Ånon Egeland, høgskolelektor, Rauland

Sigmund Eikås, utøver, Jølster

Hans Olav Gorset, førsteamanuensis, Norges Musikkhøgskole, Oslo

Olav Luksengård Mjelva, utøver, Ål

Einar Mjølshes, fylkesmusiker, Voss

Anders E. Røine, utøver, Bø i Telemark

Olav Sæta, førsteamanuensis, Universitetet i Oslo

Sjur Viken, utøver, Oppdal

Appendiks til kapittel 3

Slåttene, id.nr. 1-500

Listen over slåttene nedenfor er i den rekkefølge de ble skrevet inn i dataprogrammet. De er ordnet alfabetisk etter navn på slått, men først gruppert etter type, der g2 = todelt gangar (2/8), g3 = tredelt gangar (3/8), S = tredelt springar og US = udelt springar, dernest etter felestille. Systematikken blir brutt i noen tilfeller, siden enkelte slåtter av ulike grunner har blitt byttet ut med nye i ettertid. Jeg har ikke funnet det verdt å ta det arbeidet det er å rette dette opp i listen, siden det kun har layoutmessige konsekvenser. For selve undersøkelsen sin del er selvsagt rekkefølgen uten betydning. Av listen går det også fram hvilken spelemann den enkelte slått er skrevet etter, og fødselsåret for vedkommende.

Under kategorien kilde / nedtegner står HF for hardingfeleverket (Gurvin m.fl. 1958-81) og VF for verket for vanlig fele (Sevåg og Sæta 1992 og 1995, Sæta 1997), tallet for det enkelte bind i seriene (1-7 / 1-4) samt sidetall, og forkortelsene etter streken står for nedtegner: G = Eivind Groven, B = Arne Bjørndal, Ø = Truls Ørpen, N = Sven Nyhus og S = Olav Sæta. Andre kilder er nevnt under hvert område og ellers omtalt i kapittel 3. G.e / spr.e. = ”gangar etter” / ”springar etter”.

Agder / Setedal, id.nr. 1 – 40

Utover hardingfeleverket er kildene disse: Lande 1983, Lande 1984 og Thedens 2001

Id.nr:	Navn:	Type:	Stille:	Spelemann:	Født:	Kilde/Nedt.:
1	Fanten	g2	ADAE	Torleiv Bjørgum	(1921)	HF 7 s.233/ G
2	Faremoslått	g2	ADAE	Thomas Liestøl	(1875)	HF 3 s.192 / B
3	G. e. Thomas Liestøl	g2	ADAE	Thomas Liestøl		HF 3 s. 72/ B
4	Kjaranlien	g2	ADAE	Salve Austenå	(1927)	Thedens 2001 s.36
5	Sordølen	g2	ADAE	Otto Furholt	(1921)	HF 2 s.204 / G
6	Dolkaren	g2	GDAE	Dreng Ose	(1896)	HF 2 s.86/ Ø
7	Faremoslått 172a	g2	GDAE	Vidar Lande	(1949)	HF 7 s.236/ N
8	Fille-Vern	g2	GDAE	Dreng Ose		HF 2 s.93 / G
9	Homslien	g2	GDAE	Eivind Hamre	(1853)	HF 2 s.16 / B
10	Skjoldmøyslaget	g2	AEAC#	Dreng Ose		Lande 1983 s.206
11	Tusseslått	g2	GDAD	Gunnar Lande	(1897)	HF 2 s.35 / B
12	Gorrlaus	g2	FDAE	Knut Heddi	(1857)	HF 2 s.89/ B
13	Den fanten tralla ...	g3	ADAE	Otto Furholt		Lande 1984 s.213
14	G.e. Are K. Mykland	g3	ADAE	Otto Furholt		Lande 1984 s.214
15	G.e. Ola hytta	g3	ADAE	Vidar Lande		HF 7 s.164/ N

16 G.e. Torjus Odden	g3	ADAE	Vidar Lande	HF 7 s.208/ N
17 Noralaupen	g3	ADAE	Andres Hovet (1910)	HF 1 s.243/ G
18 Reisaren	g3	ADAE	Salve Austenå	Thedens 2001 s.15
19 Skorsvikjen	g3	ADAE	Andres Hovet	HF 1 s.30/ G
20 Tveitlien	g3	ADAE	Salve Austenå	Thedens 2001 s.13
21 Bestelanden	g3	GDAE	Vidar Lande	HF 7 s.20 /N
22 Faremoslått 8	g3	GDAE	Thomas Liestøl	HF 1 s.7/ B
23 G.e. Tor O. Sandnes	g3	GDAE	Vidar Lande	HF 7 s.210/ N
24 Langedragen II	g3	ADAE	Torleiv Bjørgum	HF 7 s.203/ G
25 Skrubben	g3	GDAE	Vidar Lande	HF 7 s.209/ N
26 Soteroen	g3	GDAE	Olav Heggland (1888)	HF 1 s.229/ G
27 Gorrlausgangar	g3	FDAE	Vidar Lande	HF 7 s.209/ N
28 Nordafjells (Han som stod...)	g3	FDAE	Eivind Hamre	HF 1 s.252/ B
29 Amtmannen	S	ADAE	Otto Furholt	HF 7 s.152/N
30 Bjønne-Pers Springar	S	ADAE	Otto Furholt	Lande 1984 s.41
31 Jondalen	S	ADAE	Salve Austenå	Thedens 2001 s.68
32 Linborgen	S	ADAE	Salve Austenå	Thedens 2001 s.75
33 Peder Allting	S	ADAE	Salve Austenå	Thedens 2001 s.73
34 Ramsen	S	ADAE	Salve Austenå	Thedens 2001 s.87
35 Spinnaren	S	ADAE	Salve Austenå	Thedens 2001 s.81
36 Spr. e. Fredrikane	S	ADAE	Otto Furholt	Lande 1984 s.56
37 Springdans e. O Frøysaa	S	ADAE	Vidar Lande	HF 7 s.152/ N
38 Hæge du	S	GDAE	Salve Austenå	Thedens 2001 s.110
39 Springdans frå Iveland	S	GDAE	Vidar Lande	HF 7 s.151/ N
40 Systerslått	S	GCAE	Andres Rysstad(1893)	HF 6 s.174/ N

Telemark, id.nr.41 – 90

To av slåttene etter Johannes Dahle er hentet frå Nyhus 1993. G.O.N = Gregar O. Nordbø (Nordbø 1954)

41 Fjöllrosa	g2	ADAE	Olav Groven (1895)	HF 3 s.17 / G
42 Fossegrimen	g2	ADAE	Torkjell Haugerud (1876)	HF 3 s.63 / G
43 Førnesbrunen	g2	ADAE	Olav Berge (1856)	HF 3 s.196 / G
44 G. e. K. Lurås	g2	ADAE	Johannes Dahle (1890)	HF 7 s.253 / G
45 Tinnemannen	g2	ADAE	Svein Løndal (1864)	HF 2 s.184 / B
46 Huvestaden	g2	ADAE	Øystein Hovdestad (1846)	HF 2 s.108 / G
47 Lonarkjempun	g2	ADAE	Torkjell Haugerud	HF 3 s.9/ G
48 Tak 'o' fai min	g2	ADAE	Gjermund Haugen (1914)	HF 3 s.180 / G

49 Var det 'kje du som leika...	g2	ADAE	G.O. Nordbø d.e (1799)	HF 2 s.155/G.O.N.d.y/G
50 Gangar 118 a)	g2	GDAE	Gunnulf Borgen (1881)	HF 2 s.116 / B
51 Trollhallingen	g2	ADF#E	Knut Dahle (1834)	HF 2 s.77 / B
52 Hardinggjenta	g3	ADAE	Olav Berge	HF 1 s.66/ G
53 Helena Bø	g3	ADAE	Svein Løndal	HF 1 s.102 / B
54 Langedragen 1	g3	ADAE	Torkjell Haugerud	HF 1 s.177 / B
55 Lomelien	g3	ADAE	Halvor Borgen (1879)	HF 1 s.10 / B
56 Margit Langerud	g3	ADAE	Kjetil Løndal (1907)	HF 7 s.211 / G
57 Sandsdalsgangar	g3	ADAE	Gunleik Smedal (1878)	HF 1 s.224 / G
58 Skuldalsbruri	g3	ADAE	Johannes Dahle	Nyhus 1993 s.32
59 Nordmannklubben(88b)	g3	GDAE	Torkjell Haugerud	HF 1 s.109/ G
60 Meglaren	g3	AEAE	Eiliv Smedal (1889)	HF 1 s.62/ G
61 Systerslått (Kivlemøygangar)	g3	FCAE	Høye Kvåle (1879)	HF 1 s.148 / B
62 Bokkospringar	S	ADAE	Kjetil Løndal	HF 6 s.136 / G
63 Byresoparen	S	ADAE	Jens Amundsen (1921)	HF 7 s.155 / N
64 Falkeriset	S	ADAE	Torkjell Haugerud	HF 6 s.86 / G
65 Fanteguten	S	ADAE	Rikard Gøytil (1890)	HF 5 s.178 / G
66 Gjestebodsgubben	S	ADAE	Kjetil Løndal	HF 6 s.54/ G
67 Hølje Plassen	S	ADAE	Olav Groven	HF 5 s.10/ G
68 Høytjuven	S	ADAE	Øystein Håkanes (1872)	HF 5 s.218/ B
69 Høyversdagen	S	ADAE	Gunnar Dahle (1902)	HF 6 s.70 / N
70 Jon Vestafe	S	ADAE	Johannes Dahle	HF 6 s.252 / N
71 Kollsrudspringar	S	ADAE	Jon Kolbjørnsrud (1858)	HF 6 s.122 / G
72 Napperspringar	S	ADAE	Olav Groven	HF 5 s.115/ G
73 Signe	S	ADAE	Olav Løndal (1904)	HF 6 s.49 / G
74 Springar 446	S	ADAE	Gunnulf Borgen	HF 6 s.29 / B
75 Spr.e. Aslak Lundetveit	S	ADAE	Kristiane Lund (1889)	HF 6 s.90 / G
76 Spr.e.Flatland (Jenta nedme..)	S	ADAE	Torkjell Haugerud	HF 6 s.202 / G
77 Spr.e. Myllaren	S	ADAE	Olav Berge	HF 4 s.238 / G
78 Storesau – Lauvik	S	ADAE	Tarjei Tvigyva (1852)	HF 5 s.25 / G
79 Tukthusen	S	ADAE	Gjermund Haugen	HF 6 s.258 / G
80 Bøkår – Rennar	S	GDAE	Johannes Dahle	HF 6 s.83 / G
81 Fossheimen (Bægjuven)	S	GDAE	Torkjell Haugerud	HF 5 s.124 / G
82 Gullbringen	S	GDAE	H. Klonteig (1898) / H. Einung (1872)	HF 5 s.239 / G
83 Spr.e. G.Nordbø	S	GDAE	Gregar O. Nordbø d.e	HF 4 s.259/G.O.N.d.y / G
84 Spr. frå Heddal	S	GDAE	Gjermund Haugen	HF 6 s.63 / G
85 Springar	S	AEAE	Johannes Dahle	HF 7 s.160 / G

86 Spr.e K. Dahle	S	AEAC#	Johannes Dahle	HF 5 s.48/ G
87 Veumen	S	ADF#E	Knut Dahle	HF 4 s.215 / B
88 Jondølen	S	GCAE	Gunnulf Borgen	HF 7 s.69 / Ø
89 Systerslått e. Sandsdalen	S	GCAE	Hans Smeland (1872)	HF 6 s.173 / B
90 Kivlemøyspringar	S	FCAE	Johannes Dahle	Nyhus 1993 s.34

Hordaland, id.nr. 91 – 130

91 Fuglakongen	g2	ADAE	Ola Mosafinn (1828)	HF 2 s.110 / B
92 Halling 39	g2	ADAE	Nils Brakvatne (1870)	HF 2 s.27 / B
93 No mel eg no stel eg	g2	ADAE	Sjur Helgeland (1858)	HF 2 s.144 / B
94 Rull 120b	g2	ADAE	Anders Kjerland (1900)	HF 2 s.124/ B
95 Rull 3	g2	GDAE	Ola Mosafinn	HF 2 s.2 / B
96 Eldgamal Brureslått	g2	AEAC#	Anders Sagen (1829)	HF 2 s.20 / B
97 Geitaslått	g2	AEAC#	Gudmund Eide (1848)	HF 2 s.125 / B
98 Huldraslått	g2	ADF#E	Severin Kjerland (1867)	HF 3 s.195 / B
99 Vassendaslått	g3	ADAE	Anders Kjerland	HF 1 s.70 / B
100 Vossabruri	g3	ADAE	Sjur Helgeland	HF 1 s.64 / B
101 Rull 91b	g3	ADAE	Magnus Dagestad (1865)	HF 1 s.116 / B
102 Trollkjerringslått	g3	GDAE	Halldor Meland (1884)	HF 7 s.198 / G
103 Huldreslått	g3	AEAE	Anders Sagen	HF 1 s.45/ B
104 Nøringen	g3	AEAC#	Ola Mosafinn	HF 1 s.112 / B
105 Huldreslått	g3	AEAC#	Ola Skaatun (1855)	HF 1 s.44 / B
106 Huldaslått	g3	ADF#E	Severin Kjerland	HF 1 s.50 / B
107 Gamal rull	g3	GDAD	Brynjulf Hefte (1833)	HF 1 s.45 / B
108 Gamal rull	g3	GDAD	Sjur Håstadbø (1871)	HF 1 s.220 / B
109 Rekveen	S	ADAE	Ola Mosafinn	HF 5 s.58/ B
110 Skrattaren	S	ADAE	Ola Mosafinn	HF 4 s.99 / B
111 Heldalen	S	ADAE	Lars Rongved (1857)	HF 4 s.54 / B
112 Springar 100	S	ADAE	Halldor Meland	HF 4 s.81 / B
113 Springar (Langedans)	S	ADAE	Olai Ådnekvam (1881)	HF 4 s.73 / B
114 Syndebukken	S	ADAE	Sjur Helgeland	HF 6 s.126 / B
115 Spr. E. Severin Kjerland	S	GDAE	Anders Kjerland	HF 6 s.74 / N
116 Springar 135	S	GDAD	Ola Mosafinn	HF 4 s.112 / B
117 Sigridslått	S	GDAD	Ola M. Havre (1880)	HF 4 s.51 / B
118 Er du ei	S	GDAH	Sjur Håstadbø	HF 4 s.84 / B
119 Gråtarelåten	US	ADAE	Nils Brakvatne	HF 7 s.151 / B

120 Myren	US	ADAE	Anders Kjerland	HF 7 s.146 / N
121 Roknen	US	ADAE	Ola Mosafinn	HF 5 s.135 / B
122 Springar 68	US	ADAE	Lars Rongved	HF 4 s.52 / B
123 Springar 389a	US	ADAE	Nils Brakvatne	HF 5 s.132/G
124 Springar 130	US	ADAE	Ola Mosafinn	HF 4 s.107 / B
125 Springar e. Sjur Håstadbø	US	ADAE	Anders Kjerland	HF 6 s.34 / N
126 Syreflåten	US	ADAE	Halldor Meland	HF 7 s.149 / G
127 Ungkoneslåten	US	ADAE	Gudmund Eide (1848)	HF 5 s.181 / B
128 Urheimen	US	ADAE	Svein Lutro (1850)	HF 4 s.111 / B
129 Springar e. Sjur Håstadbø	US	ADF#E	Sjur Håstadbø	HF 5 s.23 / B
130 Gravferdslåten	US	GCAE	Brynjulf Hefte	HF 6 s.24 / B

Numedal, id.nr. 131 – 142

131 Den sjuke hallingen	g2	ADAE	Hellik Ranvik (1885)	HF 7 s.225/ N
132 Hasleruen	g2	ADAE	Halvor Prestemoen (1915)	HF 2 s.54 / Ø
133 Pål Løytnantsdrenge	g3	ADAE	Steingrim Haukjem (1897)	HF 1 s.74 / Ø
134 Ørsteinsguten	g3	ADAE	Hellik Juveli (1897)	HF 7 s.196 / G
135 Raustakken	S	ADAE	Steingrim Haukjem	HF 4 s.193 / Ø
136 Ransåsen	S	ADAE	Hellik Juveli	HF 6 s.164 / N
137 Springar e. Andres Åsen (I)	S	ADAE	Olav K. Bratås (1901)	HF 7 s.142 / N
138 Tangeslåten	S	ADAE	Hellik Juveli	HF 6 s.220 / N
139 Tannlausen	S	ADAE	Hellik Ranvik	HF 6 s.198 / B
140 Veggligjenta	S	ADAE	Steingrim Haukjem	HF 5 s.209/ Ø
141 Veneflamma	S	ADAE	Steingrim Haukjem	HF 5 s.86 / Ø
142 Springar på oppstilt tenor	S	AEAE	Ole O. Berget (1889)	HF 7 s.143 / N

Sigdal, id.nr. 143 – 150

143 Mølleruden	g3	ADAE	Karl Bjørnsen (1888)	HF 1 s.173 / Ø
144 Fletta	S	ADAE	Ole Evju (1846)	HF 4 s.204 / Ø
145 Gjartrud Sundt	S	ADAE	Ole T. Viksbråten (1894)	HF 4 s.203 / Ø
146 Hiåsen	S	ADAE	Karl Bjørnsen	HF 4 s.202 / Ø
147 Ravnåsen II	S	ADAE	Karl Bjørnsen	HF 4 s.205/ Ø
148 Springar 218	S	ADAE	Helge Reistad (1851)	HF 4 s.199 / Ø
149 Springar 219	S	ADAE	Helge Reistad	HF 4 s.200 / Ø

150 Vestgardingen	S	ADAE	Helge Reistad	HF 4 s.201 / Ø
-------------------	---	------	---------------	----------------

Hallingdal, id.nr. 151 – 162

151 Rotnheims-Knut	g2	ADAE	Sevat Sataøen (1892)	HF 7 s.230 / N
152 Ronde-Ambjørg	g2	GDAE	Olav Hagen (1887)	HF 2 s.31 / Ø
153 Skorin	g2	GDAD	Ola A. Strand (1859)	HF 3 s.36 / B
154 Røyskatten	g3	ADAE	Odd Bakkerud (1931)	HF 1 s.68 / Ø
155 Storebrøten	g3	ADAE	Kristian Øvrevollseie (1910)	HF 7 s.194 / N
156 Gudbrand Østen	S	ADAE	Jørgen Husemoen (1905)	HF 6 s.98 / N
157 Godfarlåtten	S	ADAE	Ola Dekko (1858)	HF 5 s.164 / B
158 Toinglått	S	ADAE	Odd Bakkerud	HF 7 s.95 / N
159 Den synste	S	GDAE	Sevat Sataøen	HF 5 s.43 / G
160 Hallibrekk	S	GDAE	Olav Sataøen (1891)	HF 5 s.248 / Ø
161 Store-Dekken	S	AEAE	Olav Sataøen	HF 4 s.191 / G
162 Prillar-Guri	S	AEAC#	Olav Sataøen	HF 5 s.254 / G

Krødsherad, id.nr. 163 – 170

163 Halling e. Gamle-kleven(52)	g2	ADAE	Johan Kleven (1858)	HF 2 s.39 / Ø
164 Gangar 7	g3	ADAE	Andres Vinna (1834)	HF 1 s.8 / Ø
165 Gangar 11	g3	ADAE	Wilhelm Sorteberg (1839)	HF 1 s.11 / Ø
166 Fuglesangen	S	ADAE	Andres Vinna	HF 5 s.160 / Ø
167 Knut Fosslia	S	ADAE	Johan Kleven	HF 4 s.161 / Ø
168 Springar 192	S	ADAE	Wilhelm Sorteberg	HF 4 s.165 / Ø
169 Springar 411b	S	ADAE	Johan Kleven	HF 5 s.172 / Ø
170 Springar	S	GDAE	Ole Skogly (1866)	HF 4 s.177 / Ø

Valdres, id.nr. 171 – 205

Én av slåttene er hentet fra Nyhus sin utgivelse av Iyarslåtter, Nyhus 1996

171 Bonde e. Ola Okshovd	g2	ADAE	Torleiv Bolstad (1915)	HF 7 s.235 / G
172 Gamal brurlåt 144	g2	ADAE	Ola Okshovd (1872)	HF 3 s.5 / B
173 Halling 126c	g2	ADAE	Gudbrand Istad (1841)	HF 2 s. 143 / B
174 Lydarlått 24	g2	ADAE	Nils Beitohaugen (1863)	HF 2 s.17 / B

175 Halling e. Krøsshaugen	g3	ADAE	Ola Bøe (1910)	HF 7 s.90 / G
176 Halling e. Ola Skogstad	g3	ADAE	Ola Grihamar (1910)	HF 7 s.192 / N
177 Hølje-Hallingen	g3	ADAE	Knut Trøen (1932)	HF 7 s.177 / G
178 Tomasklukkanlåtten	g3	ADF#E	Ola Reishagen (1884)	Nyhus 1996 s.76
179 Juveguten	g3	ADAE	Olaf Leistrud (1879)	VF 1 s.106 / S
180 Den Store Salmen	S	ADAE	Torleiv Bolstad	HF 7 s.108 / N
181 Fanteladda	S	ADAE	Andris Dahle (1925)	HF 7 s.107 / N
182 Låtten e. gml Nordlanden	S	ADAE	Anfinn Kvam (1875)	HF 4 s.130 / B
183 Perigard-lått	S	ADAE	Andris Dahle	HF 6 s.170 / N
184 Perigarden	S	ADAE	John Dale (1874)	HF 6 s.39 / G
185 Hilmespringar	S	ADAE	Olav Moe (1872)	HF 6 s.35 / G
186 Springar 158	S	ADAE	Ivar Ringestad (1870)	HF 4 s.133 / B
187 Spr.e. Jørn Hilme	S	ADAE	Olav Moe	HF 6 s.43 / G
188 Spr. e. Hamrisbrøta	S	ADAE	Ivar Ringestad	HF 6 s.61 / B
189 Spr. e. N.Beitohaugen	S	ADAE	Torleiv Bolstad	HF 7 s.109 / N
190 Storeskøltin	S	ADAE	Ivar Ringestad	HF 4 s.139 / B
191 Teiga-Berit	S	ADAE	Harald Fylken (1909)	HF 7 s.120 / N
192 Delebekken	S	GDAE	Torleiv Bolstad	HF 7 s.102 / N
193 Silkjegulen	S	GDAE	Olaf Leistrud	VF 2 s.478 / S
194 Spr. e. Ola Fystro	S	GDAE	Torleiv Bolstad	HF 7 s.119 / N
195 Teigen	S	GDAE	Ola Okshovd	HF 4 s.137 / B
196 Springar	S	AEAE	Anders Bundi (1850)	HF 4 s.144 / B
197 Grålysingslått	S	AEAC#	Nils Beitohaugen	HF 5 s.37 / B
198 Spr. e. Per Haugset	S	AEAC#	Ola Bøe	HF 7 s.126 / G
199 Beitohaugen	S	ADF#E	Engebret Beitohaugen (1893)	HF 7 s.111 / N
200 Randi Røllong	S	GDAD	Ola Bøe	HF 7 s.124 / N
201 Slåtten..h.mann..kly	S	GDAD	Nils Beitohaugen	HF 4 s.126 / B
202 Grålysing 559	S	GDAH	Ola Bøe	HF 7 s.123 / G
203 Hurraslått	S	GDAH	Ivar Ringestad	HF 4 s.127 / B
204 Ljosblått	S	GDAH	Ola Okshovd	HF 4 s.132 / B
205 Spr. e. Per Haugset 562	S	GDAH	Ola Bøe	HF 7 s. 125/ N

Sogn, id.nr. 206 – 215

206 Halling 26	g2	ADAE	Sjur Eldegard (1834)	HF 2 s.18 / B
207 Muraren	g2	ADAE	Anders Sagen (1829)	HF 2 s.17 / B
208 Halling 27	g2	GDAE	Sjur Eldegard	HF 2 s.19 / B
209 Huldreslått	g2	GDAD	Peder Straumen (1853)	HF 2 s.5 / B
210 Byggjar-Jens	US	ADAE	Anders Sagen	HF 4 s.26 / B

211 Langedansen	S	ADAE	Peder Straumen	HF 4 s.42 / B
212 Springar 51	S	ADAE	Per Sandnes (1858)	HF 4 s.40 / B
213 Storlien	S	ADAE	Sjur Berge (1848)	HF 4 s.39 / B
214 Ost og brød	S	GDAE	Ola N. Kvamme (1859)	HF 4 s.18 / B
215 Springar 37	S	GDAE	Lars Sande (1854)	HF 4 s.29 / B

Sunnfjord, id.nr. 216 – 225

216 Bruraslått	g2	ADAE	Nils Furnes (1901)	HF 2 s.46 / B
217 Da Fan for inn Marifjøra	g2	ADAE	Johannes Holsen (1910)	HF 2 s.58 / B
218 Halling 9	g2	AEAE	Ola Lundekvam (1850)	HF 2 s.6 / B
219 Eldgamal slått	g2	GDAD	Johannes Nedrebø (1854)	HF 2 s.43 / B
220 Halling 51	g3	GDAE	Johannes Nedrebø	HF 1 s.51 / B
221 Springar 21	S	ADAE	Nils Furnes	HF 4 s.16 / B
222 Springar 310	S	ADAE	Johannes Holsen	HF 5 s.20 / B
223 Springar 8	S	GDAE	Edvard Brøndehaug (1873)	HF 4 s.6 / B
224 Springar 12	US	ADAE	Johannes Nedrebø	HF 4 s.9 / B
225 Springar 20	US	ADAE	Alf Melvær (1887)	HF 4 s.15 / B

Nordfjord, id.nr. 226 – 260

”Rys.” = Ola Ryssdal

226 Blinde-Kari-hallingen	g2	ADAE	Jon Rosenlid (1891)	VF 3 s.78 / S
227 Halling	g2	ADAE	Oddmund Holmøyvik (1913)	VF 3 s.84 / S
228 Halling 13a	g2	ADAE	Jens Maurseth (1863)	VF 3 s.88 / S
229 Halling 14	g2	ADAE	Paul Berstad (1908)	VF 3 s.90 / S
230 Kvernahallingen	g2	ADF#E	Leif Thomasgaard (1896)	VF 3 s.90 / S
231 Halling 1b	g3	ADAE	Anders Reed (1849)	VF 3 s.77/Rys.
232 Berstadhaugen	S	ADAE	Paul Berstad	VF 3 s.213 / S
233 Springar 1b	S	ADAE	Samuel Bergset (1888)	VF 3 s.125 / S
234 Springar 2b	S	ADAE	Leif Thomasgaard	VF 3 s.127 / S
235 Springar 6a	S	ADAE	Per P. Bolstad (1875)	VF 3 s.136 / S
236 Springar 10a	S	ADAE	Einar Espe (1896)	VF 3 s.143 / S
237 Springar 36b	S	ADAE	Adolf Paulen (1912)	VF 3 s.166 / S
238 Springar 40a	S	ADAE	Per Støyva (1896)	VF 3 s.171 / S

239 Springar 53	S	ADAE	Lars Hjellbakk (1889)	VF 3 s.187 / S
240 Springar 61b	S	ADAE	Anders Reed	VF 3 s.196 / B
241 Springar 62a	S	ADAE	Lars Hjellbakk	VF 3 s.197 / S
242 Springar 64a	S	ADAE	Andreas Hjellbakk (1894)	VF 3 s.199 / S
243 Springar 107a	S	ADAE	Per P. Bolstad	VF 3 s.235 / S
244 Springar 110	S	ADAE	Peder Råd (1915)	VF 3 s.238 / S
245 Springar 63a	S	GDAE	Per Støyva	VF 3 s.198 / S
246 Springar 97b	S	GDAE	Leif Thomasgaard	VF 3 s.223 / S
247 Springar 104a	S	GDAE	Ragnvald Lunde (1914)	VF 3 s.231 / S
248 Springar 123d	S	GDAE	Leif Thomasgaard	VF 3 s.248 / S
249 Springar 111a	S	AEAE	Per Støyva	VF 3 s.238 / S
250 Springar 120	S	AEAC#	Ingebrikt Bruland (1885)	VF 3 s.245 / S
251 Kolagutane	S	FCAE	Samuel Bergset	VF 3 s.254 / S
252 Kolagutspringar 132a	S	FCAE	Jens Maurseth	VF 3 s.256 / S
253 Taterslått	S	FCAE	Arne M. Sølvsberg (1950)	VF 3 s.258 / S
254 Gamal 1b	US	ADAE	Per Støyva	VF 3 s.96 / S
255 Jølstring	US	ADAE	Jon Rosenlid	VF 3 s.102 / S
256 Jølstraspringar	US	ADAE	Petter Paulen (1902)	VF 3 s.116 / S
257 Springar 5c	US	ADAE	Samuel Bergset	VF 3 s.101 / S
258 Springar 18	US	ADAE	Sigfred Øvrebø (1914)	VF 3 s.110. / S
259 Springar 23	US	ADAE	Sigfred Øvrebø	VF 3 s.114 / S
260 Gamaldans	US	AEAC#	Kristen Mardal (1895)	VF 3 s.105 / S

Gudbrandsdal, id.nr. 261 – 310

261 Gamel-Eirik-halling 23b	g2	ADAE	Pål Skogum(1921)	VF 1 s.77 / S
262 Halling 12a	g2	ADAE	Erling Kjøk (1913)	VF 1 s.68 / S
263 Halling 14a	g2	ADAE	Hans Neset (1909)	VF 1 s.69 / S
264 Halling 62	g2	ADAE	Erik Bjørke (1965)	VF 1 s.104 / S
265 Heringstad-hallingen	g2	ADAE	Peder Skavrusten (1904)	VF 1 s.79 / S
266 Prillar-Guri 9a	g2	ADAE	Ola Opheim (1920)	VF 1 s.66 / S
267 Prillar-Guri-halling 2c	g2	ADAE	Pål Angard (1901)	VF 1 s.58 / S
268 Halling 3c	g2	ADAE	Emil Bruheim (1903)	VF 1 s.60 / S
269 Skålhalling 21b	g2	ADAE	Hans W. Brimi (1917)	VF 1 s.76 / S
270 Skålhalling 28a	g2	ADAE	Hans W. Brimi	VF 1 s.82 / S
271 Gamel-Erik-hallingen	g2	GDAE	Redvald Fjellhammer (1915)	VF 1 s.102 / S
272 Halling 22	g2	GDAE	Alfred Bismo (1918)	VF 1 s.77 / S
273 Skålhalling 53a	g2	GDAE	Ola Moløkken (1871)	VF 1 s.99 / S
274 Storhallingen hass Jokup Lom	g2	GDAE	Erling Kjøk	VF 1 s.96 / S

275 Gjermundhallingen	g2	ADF#E	Ola Eide (1901)	VF 1 s.72 / S
276 Beret Hellekveen	S	ADAE	Ola Aasen (1905)	VF 1 s.133 / S
277 Gamel-Husin	S	ADAE	Hans W. Brimi	VF 1 s.165/ S
278 Gamel-Sjugur	S	ADAE	Johannes Langøygard (1901)	VF 1 s.127 / S
279 Jo Krøkje (Sjåken)	S	ADAE	Hans Wiker (1889)	VF 1 s.156 / S
280 Melovitt e. Sletmoa	S	ADAE	Per Brenden (1886)	VF 1 s.162 / S
281 Musicus	S	ADAE	Erling Kjøk	VF 1 s.244 / S
282 Per Spelmann	S	ADAE	Erling Kjøk	VF 1 s.220 / S
283 Springar e. Hans Sletmo	S	ADAE	Peder Skavrusten	VF 1 s.276 / S
284 Springleik 9a	S	ADAE	Kristen Vang (1902)	VF 1 s.121 / S
285 Springleik 12c	S	ADAE	Alfred Bismo	VF 1 s.125 / S
286 Springleik 16i	S	ADAE	Pål Angard	VF 1 s.138 / S
287 Springleik 39c	S	ADAE	Arnfinn Uppheim (1908)	VF 1 s.196 / S
288 Springleik 46f	S	ADAE	Magnus Holshagen (1917)	VF 1 s.215 / S
289 Vigstadmoen	S	ADAE	Rikard Skjelkvåle (1890)	VF 1 s.171 / S
290 Bessleiken	S	GDAE	Hans W. Brimi	VF 1 s.176 / S
291 Gammel-Håmåren	S	GDAE	Sigurd Eggen (1883)	VF 2 s.314 / S
292 Gardsleiken	S	GDAE	Alfred Bismo	VF 1 s.114 / S
293 Springdans 44e	S	GDAE	Redvald Fjellhammer	VF 1 s.211 / S
294 Springdans 251	S	GDAE	Hjalmar Fjellhammer (1922)	VF 2 s.458 / S
295 Springleik 14d	S	GDAE	Per Brenden	VF 1 s.131 / B
296 Springleik 126 c	S	GDAE	Redvald Fjellhammer	VF 1 s.283 / S
297 Springleik 191c	S	GDAE	Per Brenden	VF 2 s.367 / S
298 Springleik 199c	S	GDAE	Pål Angard	VF 2 s.381/ S
299 Springleik 248e	S	GDAE	Tor Wigenstad (1911)	VF 2 s.457 / S
300 Springleik 231a	S	AEAE	Hans W. Brimi	VF 2 s.430 / S
301 Stor i stugun	S	AEAE	Ola Aasen	VF 2 s.423/ S
302 Springleik 223b	S	AEAC#	Pål Skogum	VF 2 s.416 / S
303 Springleik e. Loms-Jakup	S	AEAC#	Sigurd Eggen	VF 2 s.402 / S
304 Finn-Marte	S	GDAD	Jakob Skogum (1923)	VF 2 s.346 / S
305 Åttande leiken	S	GDAD	Petter Eide (1911)	VF 2 s.350 / S
306 Gamel-Holin	S	FDAE	Erling Kjøk	VF 2 s.399 / S
307 Kristen Nakje	US	FDAE	Magnus Holshagen	VF 2 s.388/ S
308 Tjorhælspringleik	S	FDAE	Erling Kjøk	VF 2 s.386 / S
309 Gammel-Skrinden	S	DDAE	Reidar Skjelkvåle (1940)	VF 2 s.337 / S
310 Kari Kluften	S	DDAE	Ola Opheim	VF 1 s.147 / S

Trysil / Engerdal, id.nr. 311 – 345 (alle Sæta)

311 Halling 12	g2	GDAE	Ole Bæk (1899)	VF 4 s.131
312 Halling 15	g2	AEAC#	Johan Hollseter (1908)	VF 4 s.134
313 Halling 14	g2	GDAD	Johan Hollseter	VF 4 s. 133
314 Høssø-Jo	S	ADAE	Embret Lund (1903)	VF 4 s.231
315 Mine strenger	S	ADAE	Embret Lund	VF 4 s.208
316 Pols 48	S	ADAE	Jakop Elgåen (1904)	VF 4 s.182
317 Pols 57b	S	ADAE	Jakob Elgåen	VF 4 s.201
318 Polsk 51d	S	ADAE	Helmer Kjølvang (1899)	VF 4 s.186
319 Polsk 71c	S	ADAE	Olav Sundet (1909)	VF 4 s.225
320 Polsk 81b	S	ADAE	Helmer Kjølvang	VF 4 s.246
321 Polska 1d	S	ADAE	Olmorts Olof Svensson (1855)	VF 4 s.138
322 Polsken hass Puss Jo	S	ADAE	Per Solvang (1878)	VF 4 s.270
323 Runnom 54a	S	ADAE	Kaspar Jota (1895)	VF 4 s.191
324 Runnom 55a	S	ADAE	Johan Elgshøen (1853)	VF 4 s.195
325 Runnom 56a	S	ADAE	Johan Elgshøen	VF 4 s.199
326 Runnom 68c	S	ADAE	Embret Lund	VF 4 s.221
327 Runnom 75a	S	ADAE	Kaspar Jota	VF 4 s.235
328 Runnom (polsk) 82b	S	ADAE	Helmer Kjølvang	VF 4 s.248
329 Runnom 83	S	ADAE	Hans Kveen (1919)	VF 4 s.251
330 Runnom 90d	S	ADAE	Johan Hollseter	VF 4 s.264
331 Runnom 94g	S	ADAE	Hans Kveen	VF 4 s.277
332 Runnom 176f	S	ADAE	Embret Lund	VF 4 s.355
333 Runnom 178b	S	ADAE	Embret Lund	VF 4 s.359
334 Storhurven	S	ADAE	Helmer Kjølvang	VF 4 s.255
335 Søtrall	S	ADAE	Per Solvang	VF 4 s.229
336 Vestiguten	S	ADAE	Helmer Kjølvang	VF 4 s.242
337 Pols 45	S	GDAE	Eilif Enersen (1924)	VF 4 s.180
338 Pols 47b	S	GDAE	Ingeborg Neby (1912)	VF 4 s.182
339 Pols 163d	S	GDAE	Eilif Enersen	VF 4 s.336
340 Redan	S	AEAE	Johan Sletmoen (1898)	VF 4 s.360
341 Klunkleken	S	AEAC#	Johan Elgshøen	VF 4 s.369
342 Runnom 134	S	GDAD	Johan Hollseter	VF 4 s.304
343 Polsk 63b	S	DDAE	John Nysted (1907)	VF 4 s.217
344 Polsk 65	S	DDAE	Per Solvang	VF 4 s.218
345 Trefot-Kari-lek	S	DDAE	Erling Sundet (1907)	VF 4 s.219

Sør-Hedmark, id.nr. 346 – 352

346 Halling 9a	g2	GDAE	Gustav Kåterud (1882)	VF 4 s.128
----------------	----	------	-----------------------	------------

347 Jenta i nese'	S	ADAE	Laurits Tangen (1886)	VF 4 s.287
348 Polsdans 98	S	GDAE	Gudor Nyborg (1891)	VF 4 s.279
349 Polsdans 107	S	GDAE	Magne Halberget (1904)	VF 4 s.286
350 Polsdans 144a	S	GDAE	Jon Østhaug (1886)	VF 4 s.316
351 Puken i kjerketårnet	S	GDAE	Magne Halberget	VF 4 s.259
352 Trollfuglen	S	GDAE	Gustav Kåterud	VF 4 s.284

Rendal / Åmot / Stor-Elvdal, id.nr. 353 – 358

353 Polsk 93d	S	ADAE	Johannes Kletten (1912)	VF 4 s.273
354 Polk 43	S	GDAE	Bjarne Millehaugen (1909)	VF 4 s.179
355 Polsdans 128	S	GDAE	Martinus Helgesen (1849)	VF 4 s.301
356 Pols 138	S	GDAE	Julius Glesaaen (1882)	VF 4 s.311
357 Polsk 184	S	AEAE	Ivar Lutnæs (1914)	VF 4 s.365
358 Polsdans 189	S	AEAC#	Martinus Helgesen	VF 4 s.369

Nord-Østerdal, id.nr. 359 – 365

359 Grøthallingen	g2	ADAE	Martin Strøm (1903)	VF 4 s.125
360 Halling 2c	g2	ADAE	Melvin Trondsgård (1912)	VF 4 s.119
361 Bom-bom-leiken	S	ADAE	Thorvald Trondsgård (1892)	VF 4 s.155
362 Pols 16	S	ADAE	Marius Nytrøen (1896)	VF 4 s.147
363 Pols 7	S	GDAE	Petter Østvang (1882)	VF 4 s.142
364 Pols 174	S	AEAE	Hågen Ligård (1875)	VF 4 s.349
365 Polsdans 162b	S	AEAE	Marius Nytrøen	VF 4 s.333

Røros, id.nr. 366 – 400

Alle slåttene er hentet fra *Pols i Rørostraktom*, Nyhus 1973

366 Bortover all vei	S	ADAE	Peder Nyhus (1905)	s.135
367 Brurleken hass E. Holm	S	ADAE	Peder Nyhus	s.114
368 Etter Henning Trøen 74	S	ADAE	Peder Nyhus	s.142
369 Etter Jørgen Kverneng 66	S	ADAE	Peder Nyhus	s.133
370 Etter Post-Anders 75	S	ADAE	Anders Sjøvold (1883)	s.143
371 Etter Post Anders 93	S	ADAE	Anders Sjøvold	s.164
372 Finnleken i Brekken	S	ADAE	Peder Nyhus	s.123
373 Leken hass K. Trøen	S	ADAE	Johannes Ingebriktsvold (1899)	s.192
374 Leken hass Nils Toresa	S	ADAE	Peder Nyhus	s.134
375 Når ponsen kjem	S	ADAE	Peder Nyhus	s.175

376 Pols 69	S	ADAE	Peder Nyhus	s.136
377 Pols 81a	S	ADAE	Johannes Ingebriktsvold	s.149
378 Pols 83	S	ADAE	Peder Nyhus	s.152
379 Pols 89	S	ADAE	Peder Nyhus	s.159
380 Rivaren åt Trøa	S	ADAE	Peder Nyhus	s.163
381 Rømgraupolsen	S	ADAE	Peder Nyhus	s.119
382 Sjøggeloppe	S	ADAE	Peder Nyhus	s.151
383 Sofia Råen-leken	S	ADAE	Peder Nyhus	s.121
384 Sulhuslek	S	ADAE	Peder Nyhus	s.115
385 Torvald-Olsa-lek II	S	ADAE	Peder Nyhus	s.117
386 Etter Hans Elven 2	S	GDAE	Anders Sjøvold / Ola Skott (1893)	s.69
387 Etter Marta-Johannes 4	S	GDAE	Johannes Ingebriktsvold	s.71
388 Etter Ola Elven11	S	GDAE	Anders Sjøvold	s.78
389 Leken hass G. Møller	S	GDAE	Peder Nyhus	s.91
390 Møllerleken	S	GDAE	Peder Nyhus	s.76
391 Når mainn og kjerringa..	S	GDAE	Peder Nyhus	s.89
392 Avskjedsleken	S	AEAE	Peder Nyhus	s.217
393 Etter Henning Trøen 145	S	AEAE	Sjøvold / Skott	s.220
394 Etter Ola Elven148	S	AEAE	Anders Sjøvold	s.223
395 Etter Post-Anders 152	S	AEAE	Anders Sjøvold	s.227
396 Mårråsllek III	S	AEAE	Peder Nyhus	s.215
397 Mårråsllek IV	S	AEAE	Peder Nyhus	s.216
398 Pols frå Aursund	S	AEAE	Johannes Ingebriktsvold	s.230
399 Hjulmakerlek II	S	AEAC#	Anders Sjøvold	s.241
400 Kjostadlek III	S	AEAC#	Henrik Mølmann (1883)	s.244

Sunnmøre, id.nr. 401 – 414

401 Halling e. Knut Støle	g2	ADAE	Jens Synnes (1910)	Sæta u.å. a)
402 Når gamlekaran....	S	ADAE	Trygve Straume (1903)	Sæta u.å. a)
403 Sløkkjaren	S	ADAE	Karl Eidem (1894)	Sæta u.å. a)
404 Springar 134a	S	ADAE	Per P. Bolstad (1875)	VF 3 s.258/ S
405 Springar 136a	S	ADAE	Per.P. Bolstad	VF 3 s.261 / S
406 Spr. E. Karl Tandstad	US	ADAE	Trygve Straume	Sæta u.å. a)
407 Spr. e. K. Støle 1	S	ADAE	Jens Synnes	Sæta u.å. a)

408 Spr e. K. Støle 2	S	ADAE	Jens Synnes	Sæta u.å. a)
409 Spr. e. Rime-karane	S	ADAE	Trygve Straume	Sæta u.å. a)
410 Spr. e. Vika Petter	S	ADAE	Jens Synnes	Sæta u.å. a)
411 Syngjaren	S	ADAE	Karl Eidem	Sæta u.å. a)
412 Synndalen e. H. J. N.	S	ADAE	Karl Eidem	Sæta u.å. a)
413 Melset-Johan	S	GDAE	Karl Eidem	Sæta u.å. a)
414 Springdans. e. Knut Støle	S	GDAE	Jens Synnes	Sæta u.å. a)

Romsdal, id.nr. 415 – 424

415 Halling	g2	(A)DAE	Petter L. Rypdal (1909)	Sæta u.å. a)
416 Halling	g2	GDAE	Andreas Nerbøstrand (1913)	Sæta u.å. a)
417 Spr. frå Rødven	S	ADAE	Peder K. Staurset (1907)	Sæta u.å. a)
418 Spr. e. Petter Rypdal	US	ADAE	Peder K. Staurset	Sæta u.å. a)
419 Spr. e. Tosten på Hauå	S	(A)DAE	Andreas Nerbøstrsand	Sæta u.å. a)
420 Springdans	S	ADAE	Petter L. Rypdal	Sæta u.å. a)
421 Springar (e. Innjer-Hans)	US	GDAE	Nils L. Rakvåg (1887)	Sæta u.å. a)
422 Springdans	S	GDAE	Nils L. Rakvåg	Sæta u.å. a)
423 Springdans	S	GDAE	Petter L. Rypdal	Sæta u.å. a)
424 Knepparen	S	AEAC#	Petter L. Rypdal	Sæta u.å. a)

Nordmøre, id.nr. 425 – 445

425 Halling fra Todalen	g2	ADAE	Olaf Smiset (1907)	Sæta u.å. a)
426 Halling e. H. Ørsal	g2	ADAE	Trygve Ørsal (1911)	Sæta u.å. a)
427 Halling e. Ola Ikle	g2	ADAE	Erik Almhjell (1881)	Sæta u.å. a)
428 Bestefarslåtten	S	ADAE	Leif Halse (1896)	Sæta u.å. a)
429 Gammel-Halsinn	S	ADAE	Trygve Ørsal	Sæta u.å. a)
430 Gammel-Sagjin	S	ADAE	Trygve Ørsal	Sæta u.å. a)
431 Grølislått	S	ADAE	Olaf Smiset	Sæta u.å. a)
432 Polsdans e. J. Halle	S	ADAE	Leif Halse	Sæta u.å. a)
433 Polsdans frå Aure	S	ADAE	Leif Halse	Sæta u.å. a)
434 Rarinn	S	ADAE	Trygve Ørsal	Sæta u.å. a)
435 Springar 988	S	ADAE	Erik Almhjell	Sæta u.å. a)
436 Springar 1039	S	ADAE	Erik Almhjell	Sæta u.å. a)
437 Springar 918	S	ADAE	Erik Almhjell	Sæta u.å. a)

438 Springdans frå Todalen	S	ADAE	Leif Halse	Sæta u.å. a)
439 Pols e. H. Ørsal	S	GDAE	Olaf Smiset	Sæta u.å. a)
440 Pols e.Ørsal II	S	GDAE	Olaf Smiset	Sæta u.å. a)
441 Polsdans frå N-Møre	S	GDAE	Leif Halse	Sæta u.å. a)
442 Springar 987	S	GDAE	Erik Almhjell	Sæta u.å. a)
443 Springar 1040	S	GDAE	Erik Almhjell	Sæta u.å. a)
444 Tesahjellin (?)	S	GDAE	Erik Almhjell	Sæta u.å. a)
445 Fandens polsdans ⁴⁹⁹	S	AEAC#	Trygve Ørsal	Sæta u.å. a)

Oppdal, id.nr. 446 – 460

OIR = Olav Ivar Rise (Rise 1978). En del av slåttene har han notert selv, andre er hans egne versjoner av andres oppskrifter fra denne tradisjonen: Torleif Skjøtskift, Erik Sverre Viken og Bjarne Rise.

446 Halling 1	g2	GDAE	T. Skjøtskift (1881)	Skjøtskift/OIR s.124
447 Rånnåsæterhallingen	g2	GDAE	Hilmar Alexandersen (1903)	Nyhus 2003 s.130
448 Sprengar 2	S	ADAE	Ola Nerlo (1888)	Nyhus u.å.
449 Sprengar 10	S	ADAE	Ola Nerlo	Nyhus u.å.
450 Sprenglek 10	S	ADAE	Ola J. Rise (1877)	OIR s.21
451 Sprenglek 29	S	ADAE	Halvard Bjørndalseter (1909)	E.Viken/OIR s.40
452 Sprengar 7	S	GDAE	Ola Nerlo	Nyhus u.å.
453 Sprengar 8	S	GDAE	Ola Nerlo	Nyhus u.å.
454 Sprenglek 6	S	GDAE	Svein Stuen (1884)	OIR s.17
455 Sprenglek 15	S	GDAE	Ola Nerlo	OIR s.26
456 Sprenglek 16	S	GDAE	Ola J. Rise	OIR s.27
457 Sprenglek 22	S	GDAE	Ola J. Rise	B. Rise/ OIR s.33
458 Sprenglek 23	S	GDAE	Ola J. Rise	B. Rise/ OIR s.34
459 Sprenglek 30	S	GDAE	Halvard Bjørndalseter	E.Viken/ OIR s.41
460 Sprenglek 31	S	GDAE	Halvard Bjørndalseter	E.Viken/ OIR s.42

Inn-Trøndelag, id.nr. 461 – 480

Alle er hentet frå Nyhus 2003, alle går på felestillet GDAE.

461 Pols 125,e. Karl Fant

s.147

⁴⁹⁹ Som antydnet i kapittel 3, er neppe denne slåttene fra Todalen. Sæta har notert at den kanskje er lært i Røros / Nord-Østerdal- området.

462	Pols 130, (pols etter Andreas Haltug, Beitstad)	s.149
463	Pols 131, e. F. Løvsjøli. Lierne	s.150
464	Pols 133, e. Johan Fornes	s.151
465	Pols 137, fra Innherred e. Ingar Sæhter, Namdalseid	s.153
466	Pols 140, e. Thomas Fosnæs	s.154
467	Pols 141, e. Oddmund Røli, Sparbu	s.155
468	Pols 142, e. Blind-Anton, Beitstad	s.155
469	Pols 145, e. Anton Skard, Malm	s.158
470	Pols 146, e. Konrad Grøttum, Kvam	s.158
471	Pols 147, e. Mathæus Velde, Beitstad	s.159
472	Pols 148, e. Karl P. Alexandersen	s.159
473	Pols 149, e. Petter O. Ulstad, Beitstad	s.160
474	Pols 155, e. Olaf Næss	s.165
475	Pols 157, e. Blind-Ola ⁵⁰⁰	s.167
476	Pols 162, fra Innherred	s.169
477	Pols 163, fra Innherred	s.170
478	Pols 166, fra Innherred	s.173
479	Pols 167, e. Johan Fornæs	s.174
480	Åfjord-slått (164), trolig e. Ludvik Bårdli	s.171

Drevja / Helgeland, id.nr. 481 – 500

L = Larsen 2001, S = Olav Sæta

481 Fangstmannshallingen	g2	GDAE	Hans Haugen (1900)	S (upubl.)
482 Polsdans e. T.H. 1	S	ADAE	Hans Haugen	S (upubl.)
483 Polsdane e. T.H. 2	S	ADAE	Hans Haugen	S (upubl.)
484 Polsdans e. T.H.3	US	ADAE	Hans Haugen	S (upubl.)
485 Polsdans e. T. H.4	S	ADAE	Hans Haugen	S (upubl.)
486 Huldreslått	US	GDAE	Nils Rognrygg (1898)	S (upubl.)
487 Polsdans 4	US	GDAE	Nils Rognrygg	L s.178
488 Polsdans 5	US	GDAE	Nils Rognrygg	L s.179
489 Polsdans 6	US	GDAE	Nils Rognrygg	L s.180
490 Polsdans 8	US	GDAE	Nils Rognrygg	L s.182
491 Polsdans 15	S	GDAE	Nils Rognrygg	L s.189
492 Polsdans e. I. R.	US	GDAE	Nils Rognrygg	S (upubl.)

⁵⁰⁰ Blind-Ola (1789 – 1841), het Ola Torsteinsen Trøitesbakken og var fra Hegra. Mange av polsene i Nyhus' samling er oppgitt å være etter Blind-Ola.

493 Polsdans e. T.H.5	US	GDAE	Hans Haugen	S (upubl.)
494 Polsdans e. T.H.6	US	GDAE	Hans Haugen	S (upubl.)
495 Polsdans e. T.H.8	S	GDAE	Hans Haugen	S (upubl.)
496 Knepparen	S	AEAE	Hans Haugen	S (upubl.)
497 Polsdans 14	US	AEAE	Nils Rognrygg	L s.188
498 Polsdans 1	US	AEAC#	Nils Rognrygg	L s.175
499 Polsdans 2	US	AEAC#	Nils Rognrygg	L s.176
500 Tussepolsdans	US	ADF#E	Hans Haugen	S (upubl.)

Appendiks til kapittel 4

Omregning av toner og intervall ved grepsnotasjon og scordatura

De ulike fingerplasseringene (100, 110 osv.) står i tabellen for ulike klingende toner etter som hvilket felestille som gjelder, og dermed etter som hvordan hver enkelt streng er stemt. Tabell A4-1 viser de aktuelle omregningene til klingende toner streng for streng.⁵⁰¹ Kolonnene med uthevet skrift viser GDAE, som er utgangspunktet for grepsnotasjonen. Omregningen er basert på en tallrekke der løs G-bass er 0, og dernest på at halvtoner er 0.5, hele trinn 1 og trekvarte trinn 0.75.

Tabell A4-1: Omregning til klingende toner ved scordatura

S1=g	S1=a	S1=f	S1=d	S2=d'	S2=e'	S2=c'	S3=a'	S3=f#'	S4=e''	S4=d''	S4=c#''	S4=h'
100=0=g	+1=a	-1=f	-2.5=d	200=3.5=d'	+1=e'	-1=c'	300=7=a'	-1.5=f#'	400=10.5=e''	-1=d''	-1.5=c#''	-2.5=h'
110=0.5=ab	+1=b	-1=gb	-2.5=eb	210=4=eb'	+1=f'	-1=db'	310=7.5=b'	-1.5=g'	410=11=f''	-1=eb''	-1.5=d''	-2.5=c''
111=0.75=ab+	+1=b+	-1=gb+	-2.5=eb+	211=4.25=eb'+	+1=f'+	-1=db'+	311=7.75=b'+	-1.5=g'+	411=11.25=f''+	-1=eb''+	-1.5=d''+	-2.5=c''+
112=1=a	+1=h	-1=g	-2.5=e	212=4.5=e'	+1=f#'	-1=d'	312=8=h'	-1.5=g#'	412=11.5=f#''	-1=e''	-1.5=d#''	-2.5=c#''
120=1.5=b	+1=c'	-1=ab	-2.5=f	220=5=f'	+1=g'	-1=eb'	320=8.5=c''	-1.5=a'	420=12=g''	-1=f''	-1.5=e''	-2.5=d''
121=1.75=b+	+1=c'+	-1=ab+	-2.5=f+	221=5.25=f'+	+1=g'+	-1=eb'+	321=8.75=c''+	-1.5=a'+	421=12.25=g''+	-1=f''+	-1.5=e''+	-2.5=d''+
122=2=h	+1=c#+	-1=a	-2.5=f#	222=5.5=f#'	+1=g#'	-1=e'	322=9=c#''	-1.5=a#'	422=12.5=g#''	-1=f#''	-1.5=e#''	-2.5=d#''
130=2.5=c'	+1=d'	-1=b	-2.5=g	230=6=g'	+1=a'	-1=f'	330=9.5=d''	-1.5=h'	430=13=a''	-1=g''	-1.5=gb''	-2.5=e''
131=2.75=c'+	+1=d'+	-1=b+	-2.5=g+	231=6.25=g'+	+1=a'+	-1=f'+	331=9.75=d''+	-1.5=h'+	431=13.25=a''+	-1=g''+	-1.5=gb''+	-2.5=e''+
132=3=c#'	+1=d#+	-1=h	-2.5=g#	232=6.5=g#'	+1=a#'	-1=f#'	332=10=d#''	-1.5=h#'	432=13.5=a#''	-1=g#''	-1.5=g''	-2.5=e#''
140=3=db'	+1=eb'	-1=cb'	-2.5=ab	240=6.5=ab'	+1=b'	-1=gb'	340=10=eb''	-1.5=c''	440=13.5=b''	-1=ab''	-1.5=g''	-2.5=f''
141=3.25=db'+	+1=eb'+	-1=cb'+	-2.5=ab+	241=6.75=ab'+	+1=b'+	-1=gb'+	341=10.25=eb''+	-1.5=c''+	441=13.75=b''+	-1=ab''+	-1.5=g''+	-2.5=f''+
142=3.5=d'	+1=e'	-1=c'	-2.5=a	242=7=a'	+1=h'	-1=g'	342=10.5=e''	-1.5=c#''	442=14=h''	-1=a''	-1.5=g#''	-2.5=f#''

⁵⁰¹ Vi ser her bort i fra at hardingfeleer som regel er stemt fra en liten sekund til en stor ters over kammertonen.

Appendiks til kapittel 5

Tabell A5-1: Slåttene fordelt etter område, slåttetype og formtype (1-5)

	3/8-gangar					2/8-gangar					Tredelt springar					Udelt springar					Totalt
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	
A/S	14	1	1			10	2				2	3	4	2	1						40
T	10					6	5				10	12	6		1						50
H	7	2	1			7	1				2	2	2	4		2	1	6	3		40
Num	2					2					1	5	1	1							12
Sig	1												3	2	2						8
Hal	1	1				2		1			3	3		1							12
Kr	2					1							3		2						8
V	4	1				3	1				8	13	4	1							35
Sun						2	1	1			2		2	1			1				10
So	1					2	2				1	1		1		1		1			10
N				1		3	1			1			2	2	18	2		4	1		35
G						2	1	4	4	4			1	8	25					1	50
T/E							2		1				3	4	25						35
SH								1						2	4						7
RÅS													2	1	3						6
NØ										2				1	4						7
R														10	25						35
SM								1						1	11					1	14
Rom									2					1	5					2	10
NM							1	1		1			1	2	15						21
O								1		1			1	1	11						15
IH														3	17						20
Hel								1					1		5				2	11	20
Totalt	42	5	2	1		40	17	11	7	9	29	39	36	49	174	5	2	11	6	15	500

Tabell A5-2: Jfr. figur 5.3, fordeling av slåttene på ADAE, GDAE og de andre stillene på formtype og feleområde

	Formtype 1	Formtype 2	Formtype 3	Formtype 4	Formtype 5	Totalt
ADAE HF	61 (42 %)	40 (28 %)	27 (19 %)	11 (8 %)	5 (4 %)	144 (100 %)
ADAE VF	4 (3 %)	3 (2 %)	11 (8 %)	14 (10 %)	104 (77 %)	136 (100 %)
GDAE HF	15 (44 %)	8 (24 %)	6 (18 %)	4 (12 %)	1 (3 %)	34 (100 %)
GDAE VF	1 (1 %)	0 (0 %)	5 (5 %)	20 (22 %)	66 (72 %)	92 (100 %)
Andre HF	33 (70 %)	10 (21 %)	3 (6 %)	1 (2 %)	0 (0 %)	47 (100 %)
Andre VF	2 (4 %)	2 (4 %)	8 (17 %)	13 (28 %)	22 (47 %)	47 (100 %)
Totalt	116	63	60	63	198	500

Tabell A5-3: Jfr. figur 5.5, fordeling av motivtyper i 2/8-gangar og springar i de to feleområdene

	2/8-gangar HF	2/8-gangar VF	Springar HF	Springar VF	Totalt
	1-motiv	92 (11 %)	15 (5 %)	68 (4 %)	
1-per	48 (6 %)	18 (5 %)	14 (1 %)	22 (1 %)	102 (2 %)
2-motiv	629 (74 %)	154 (46 %)	1111 (62 %)	185 (10 %)	2079 (43 %)
3-motiv	63 (7 %)	95 (28 %)	556 (31 %)	1466 (80 %)	2180 (45 %)
3r-motiv	19 (2 %)	47 (14 %)	34 (2 %)	88 (5 %)	188 (4 %)
4-motiv	0 (0 %)	1 (0 %)	0 (0 %)	52 (3 %)	53 (1 %)
Annet	5 (1 %)	5 (2 %)	6 (0 %)	2 (0 %)	18 (0 %)
Totalt	856 (100 %)	335 (100 %)	1789 (100 %)	1825 (100 %)	4805 (100 %)

Tabell A5-4: Jfr. tabell5.7, formene for flertydighet fordelt på formtype

	Formtype 1	Formtype 2	Formtype 3	Formtype 4	Formtype 5	Totalt
Kjede	194 (69 %)	67 (24 %)	15 (5 %)	2 (1 %)	4 (1 %)	282 (100 %)
RKS	0 (0 %)	117 (34 %)	112 (32 %)	118 (34 %)	0 (0 %)	347 (100 %)
Nivåskifte 1-2	39 (78 %)	9 (18 %)	2 (4 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	50 (100 %)
Nivåskifte 2-3	17 (13 %)	52 (39 %)	37 (27 %)	29 (22 %)	0 (0 %)	135 (100 %)
Nivåskifte 3-2	5 (12 %)	15 (36 %)	13 (31 %)	9 (7 %)	0 (0 %)	42 (100 %)
Nivåskifte 2-1	42 (82 %)	6 (12 %)	1 (2 %)	2 (4 %)	0 (0 %)	51 (100 %)
Annet nivåskifte	5 (33 %)	2 (13 %)	2 (13 %)	4 (27 %)	2 (13 %)	15 (100 %)
Totalt	302 (33 %)	268 (29 %)	182 (20 %)	164 (18 %)	6 (1 %)	922 *) (100 %)

*) At det totale antall i tabellen er noe høyere enn de 814 motivene som nevnes i 5.3.1, skyldes at en del motiv inngår i flere ulike former for flertydighet, og har derfor blitt talt to ganger.

Tabell A5-5: Jfr. figur5.9, flertydighet fordelt på slåttetype

	Kjede- motiv	RKS	Nivå- skifte 1-2	Nivå- skifte 2-3	Nivå- skifte 3-2	Nivå- skifte 2-1	Annet nivå- skifte	Totalt
3/8- gangar	111 (74 %)	0 (0 %)	9 (6 %)	8 (5 %)	3 (2 %)	14 (9 %)	5 (3 %)	150 (100 %)
2/8- gangar	81 (34 %)	85 (35 %)	25 (10 %)	18 (8 %)	6 (3 %)	25 (10 %)	1 (0%)	241 (100 %)
Tredelt springar	75 (16 %)	243 (50 %)	15 (3 %)	101 (21 %)	31 (6 %)	12 (3 %)	8 (2 %)	485 (100 %)
Udelt springar	15 (33 %)	19 (41 %)	1 (2 %)	8 (17 %)	2 (4 %)	0 (0 %)	1 (2 %)	46 (100 %)
Totalt	282 (31 %)	347 (38 %)	50 (5 %)	135 (15 %)	42 (5 %)	51 (6%)	15 (2 %)	922 (100 %)

Tabell A5-6: Jfr. figur 5.10, fordeling av typer flertydighet på hovedområdene

	Agder/ Setedal	Tele- mark	Horda- land	Valdres	Nord- fjord	Gudbr.- dal	Trysil / Engerdal	Røros	Totalt
Kjede- motiv	83 (48 %)	99 (50 %)	30 (48 %)	24 (23 %)	3 (7 %)	5 (8 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	244 (34 %)
RKS	22 (13 %)	30 (15 %)	14 (23 %)	46 (45 %)	29 (67 %)	48 (80 %)	20 (83 %)	44 (75 %)	253 (35 %)
Nivå- skifte 1-2	22 (13 %)	11 (6 %)	2 (3 %)	5 (5 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	40 (6 %)
Nivå- skifte 2-3	9 (5 %)	34 (17 %)	11 (18 %)	23 (22 %)	7 (16 %)	3 (5 %)	3 (13 %)	10 (17 %)	100 (14 %)
Nivå- skifte 3-2	4 (2 %)	9 (5 %)	1 (2 %)	3 (3 %)	4 (9 %)	3 (5 %)	1 (4 %)	3 (5 %)	28 (4 %)
Nivå- skifte 2-1	31 (18 %)	10 (5 %)	1 (2 %)	2 (2 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	2 (3 %)	46 (6 %)
Annet nivå- skifte	1 (1 %)	3 (1 %)	3 (5 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	1 (2 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	8 (1 %)
Totalt	172 (100 %)	196 (100 %)	62 (100 %)	103 (100 %)	43 (100 %)	60 (100 %)	24 (100 %)	59 (100 %)	719 (100 %)

Tabell A5-7: Jfr. figur 5.11, de forskjellige formene for flertydighet fordelt på gangar og springar i hovedområdene

	Kjedemotiv	RKS	1-2	2-3	3-2	2-1	Annet	Totalt
A/S gangar (28)	76	1	20	6	3	30	1	137
A/S springar (12)	7	21	2	3	1	1	0	35
T gangar (21)	61	6	6	6	1	6	2	88
T springar (29)	38	24	5	28	8	4	1	108
H gangar (18)	14	0	1	0	0	1	2	18
H springar (22)	16	14	1	11	1	0	1	44
V gangar (9)	13	6	4	0	0	1	0	24
V springar (26)	11	40	1	23	3	1	0	79
N gangar (6)	1	9	0	0	0	0	0	10
N springar (29)	2	20	0	7	4	0	0	33
G gangar (15)	5	30	0	0	0	0	0	35
G springar (35)	0	18	0	3	3	0	1	25
T/E gangar (3)	0	9	0	0	0	0	0	9
T/E springar (32)	0	11	0	3	1	0	0	15
R gangar (0)	0	0	0	0	0	0	0	0
R springar (35)	0	44	0	10	3	2	0	59
Totalt	244	253	40	100	28	46	8	719

Tabell A5-8: Jfr. figur 5.13, typene av transponering fordelt på formtype

	Formtype 1	Formtype 2	Formtype 3	Formtype 4	Formtype 5	Totalt
Kvinttransponering	141 (63 %)	42 (19 %)	22 (10 %)	4 (2 %)	14 (6 %)	223 (100 %)
Oktavtransponering	27 (19 %)	71 (51 %)	15 (11 %)	14 (10 %)	12 (9 %)	139 (100 %)
Annet	7 (64 %)	3 (27 %)	1 (9 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	11 (100 %)
Totalt	175 (47 %)	116 (31 %)	38 (10 %)	18 (5 %)	26 (7 %)	373 (100 %)

Tabell A5-9: Jfr. figur 5.14, typene av transponering fordelt på motivtype

	1-motiv	1-per	2-motiv	3-motiv	3r-motiv	4-motiv	Annet	Totalt
Kvinttransponering	21 (10 %)	4 (2 %)	148 (67 %)	37 (17 %)	10 (5 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	220 (100 %)
Oktavtransponering	4 (3 %)	1 (1 %)	76 (54 %)	52 (37 %)	9 (6.3 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	142 (100 %)
Annet	3 (27 %)	0 (0 %)	6 (55 %)	2 (18 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	11 (100 %)
Totalt	28 (8 %)	5 (1 %)	230 (62 %)	91 (24 %)	19 (5 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	373 (100 %)

Tabell A5-10: Jfr. figur 5.15, typene transponering fordelt på hovedområdene

	A/S	T	H	V	N	G	T/E	R	Totalt
Kvinttransponering	98 (55 %)	40 (22 %)	15 (8 %)	14 (8 %)	0 (0 %)	8 (4 %)	4 (2 %)	0 (0 %)	179 (100 %)
Oktavtransponering	14 (16 %)	52 (59 %)	17 (19 %)	2 (2 %)	0 (0 %)	2 (2 %)	1 (1 %)	0 (0 %)	88 (100 %)
Annet	0 (0 %)	0 (0 %)	2 (50 %)	2 (50 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	4 (100 %)
Totalt	112 (41 %)	92 (34 %)	34 (13 %)	18 (7 %)	0 (0 %)	10 (4 %)	5 (2 %)	0 (0 %)	271 (100 %)

Tabell A5-11: Jfr. figur 5.17, prosentvis andel transponerte motiv fordelt på felestillinger

	ADAE	GDAE	AEAE	AEAC#	Øvrige stiller	Totalt
Kvinttransponering	120 (54 %)	84 (38 %)	4 (2 %)	5 (2 %)	10 (4 %)	223 (100 %)
Oktavtransponering	130 (93 %)	8 (6 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	1 (1 %)	139 (100 %)
Annet	4 (36 %)	3 (27 %)	2 (18 %)	2 (18 %)	0 (0 %)	11 (100 %)
Totalt	254 (68 %)	95 (25 %)	6 (2 %)	7 (2 %)	11 (3 %)	373 (100 %)

Appendiks til kapittel 6

Fingerplasseringer på de 11 felestillene

Tabellene nedenfor viser den prosentvise forekomstene av fingerplasseringer på hvert av de 11 felestillene. Hver tabell representerer en streng (S1-4). Tonen som representerer den løse strengen er markert med rødt, og aktuelle grunntoner står i cellen under hvert felestille. L1 = lav 1. finger, M1 = medium / halvhøy 1. finger, H1 = høy 1. finger osv.

Tabell A6-1: Fingring på S1

	ADAE	GDAE	AEAE	AEAC#	GDAD	ADF#E	GCAE	FCAE	FDAE	GDAH	DDAE
	D,A	G,C,D,A	A,E	A	G,D	D	G,C	F,C	D,F,A	G	D
Løs	1.1	0.5	0.4	1.4	1.6	5.0	3.3	0.4	0	0.2	0
L1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
M1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
H1	0.4	0.5	0.2	0.8	1.2	0.6	0.7	0	0	0.4	0
L2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
M2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
H2	2.7	0.9	0.7	1.0	2.3	6.9	2.9	0.4	0	0.5	0
L3	3.7	0.9	0.8	0.8	0.7	7.0	7.3	0	0	0.5	0
M3	0	0.1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
H3	0	0.3	0.1	0	0.2	0	0	0	0	0	0
L4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
M4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
H4	0.5	0.2	0.4	0.4	0.1	0.1	1.2	0.2	0	0	0
Totalt	8.4	3.4	2.6	4.4	6.1	19.6	15.4	1.0	0	1.6	0

Tabell A6-2: Fingring på S2

	ADAE	GDAE	AEAE	AEAC#	GDAE	ADF#E	GCAE	FCAE	FDAE	GDAH	DDAE
	D,A	G,C,D,A	A,E	A	G,D	D	G,C	F,C	D,F,A	G	D
Løs	2.8	2.5	3.0	5.6	4.3	11.6	1.2	1.6	1.7	.5.4	5.8
L1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
M1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
H1	6.6	2.5	1.1	1.8	2.2	14.3	4.7	0.3	3.6	10.9	5.1
L2	0.4	0.4	0	0	0	0	0	0	13.8	0	0.8
M2	0.1	0.3	0	0	0	0	0	0	0	0	0.4
H2	7.8	3.3	7.3	7.2	7.3	12.7	5.3	0.3	0	6.7	10.6
L3	4.0	7.6	8.1	6.1	13.6	2.2	1.9	9.5	12.6	22.6	8.6
M3	0.5	0.1	0	0	0	1.0	0	0	0	0	0
H3	1.1	0.6	0	0	0.6	0	0	0	0	0	0.6
L4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
M4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
H4	4.6	1.6	0.3	0.5	1.9	1.1	5.2	9.6	0.1	4.3	1.0
Totalt	27.9	18.9	19.8	21.2	29.9	42.9	18.3	21.3	31.8	49.9	32.9

Tabell A6-3: Fingring på S3

	ADAE	GDAE	AEAE	AEAC#	GDAD	ADF#E	GCAE	FCAE	FDAE	GDAH	DDAE
	D,A	G,C,D,A	A,E	A	G,D	D	G,C	F,C	D,F,A	G	D
Løs	4.1	7.9	8.2	13.4	14.3	1.0	3.9	13.4	11.4	11.6	10.6
L1	0.1	0.2	0	0	0.1	0	0	1.8	2.7	0	0
M1	0	0	0	0	0	0	0	0.7	1.4	0	0
H1	4.9	9.5	14.1	16.1	15.0	0	8.7	8.1	3.4	22.7	8.6
L2	0.3	5.3	1.0	0	2.3	0	12.1	14.1	8.5	7.2	0.3
M2	0.3	1.0	0.4	0.1	0.4	0	0	0	1.3	0	2.0
H2	7.5	4.6	14.6	16.7	7.1	0	0	0.1	1.2	1.6	4.1
L3	9.6	11.4	8.3	3.2	15.1	0	13.7	4.5	5.7	2.2	9.3
M3	0.1	0.1	0.5	0.2	0	0	0	0	0	0	0
H3	0.2	0.2	1.6	0.1	0	0	0	0	0	0	0
L4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
M4	0	0	0	0	0	0	0	0	0.2	0	0
H4	2.3	1.5	2.9	0.7	2.4	0	5.5	0.2	0.5	3.2	0
Totalt	29.4	41.7	51.6	50.5	56.7	1.0	43.9	42.9	36.3	48.5	34.9

Tabell A6-4: Fingring på S4

	ADAE	GDAE	AEAE	AEAC#	GDAD	ADF#E	GCAE	FCAE	FDAE	GDAH	DDAE
	D,A	G,C,D,A	A,E	A	G,D	D	G,C	F,C	D,F,A	G	D
Løs	8.3	9.9	9.3	6.6	1.9	6.3	2.9	6.6	8.9	0	9.9
L1	1.2	2.3	0.1	0.8	0	0	1.3	5.7	6.3	0	1.0
M1	0.3	0.7	0.1	0.8	0	0	0	2.7	1.6	0	1.0
H1	9.3	7.1	6.9	4.2	2.8	12.0	3.6	0.6	1.2	0	10.0
L2	3.3	6.6	0.6	7.2	0.3	1.9	5.1	9.6	5.4	0	2.0
M2	1.9	1.0	0.1	0.3	0.4	1.6	0	0.1	1.1	0	2.7
H2	2.1	1.2	5.3	0.2	1.4	5.0	0.9	0	0.4	0	0.1
L3	5.8	5.5	2.8	3.5	0.2	6.7	6.2	7.6	6.4	0	4.8
M3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
H3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
L4	0	0.1	0	0	0	0	0	0.4	0.2	0	0
M4	0.1	0.1	0	0	0	0	0	1.2	0.4	0	0.6
H4	1.9	1.7	0.9	0.8	0.5	3.1	2.4	0.4	0.2	0	0.3
Totalt	34.2	36.2	26.1	23.9	7.5	36.3	22.4	34.8	32.1	0	32.4

Tabell A6-5: (Jfr. figur 6.1), frekvens av fingerplasseringer på de fire strengene i hovedområdene, ADAE

	S1	S2	S3	S4	Totalt
Agder/Setesdal	615 (11 %)	2119 (39 %)	1332 (25 %)	1354 (25 %)	5420 (100 %)
Telemark	1215 (12 %)	3748 (37 %)	2822 (28 %)	2331 (23 %)	10116 (100 %)
Hordaland	700 (13 %)	1947 (36 %)	1482 (28 %)	1264 (23 %)	5393 (100 %)
Valdres	289 (6 %)	1371 (30 %)	1419 (30 %)	1563 (34 %)	4642 (100 %)
Nordfjord	211 (5 %)	767 (18 %)	1065 (26 %)	2162 (51 %)	4205 (100 %)
Gudbrandsdalen	252 (5 %)	804 (17 %)	1471 (31 %)	2182 (46 %)	4709 (100 %)
Trysil/Engerdal	48 (2 %)	336 (12 %)	871 (31 %)	1530 (55 %)	2785 (100 %)
Røros	186 (5.5 %)	576 (17.5 %)	1275 (38 %)	1276 (39 %)	3313 (100 %)
Totalt	3516 (9 %)	11668 (29 %)	11737 (29 %)	13662 (34 %)	40583 (100 %)

Tabell A6-6: Frekvensen av fingerplasseringer på de fire strengene i området for hardingfele og vanlig fele, fordelt på slåttetype, ADAE

	Hardingfele				Totalt	Vanlig fele				Totalt
	S1	S2	S3	S4	HF	S1	S2	S3	S4	VF
3/8-gangar	902 (12.8 %)	2693 (38.2 %)	1835 (26.1 %)	1613 (22.9 %)	7043 (100 %)	6 (7 %)	34 (39 %)	32 (37 %)	15 (17 %)	87 (100 %)
2/8-gangar	928 (12.4 %)	2651 (35.3 %)	2169 (29.0 %)	1755 (23.4 %)	7503 (100 %)	305 (7.5 %)	1023 (25.2 %)	977 (24.1 %)	1749 (43.1 %)	4054 (100 %)
Tredelt springar	1629 (9.9 %)	5532 (33.7 %)	4551 (27.7 %)	4703 (28.7 %)	16415 (100 %)	600 (3.3 %)	2835 (15.8 %)	6245 (34.7 %)	8297 (46.2 %)	17977 (100 %)
Udelt springar	381 (13.2 %)	1058 (36.6 %)	769 (26.6 %)	681 (23.6 %)	2889 (100 %)	78 (5.0 %)	264 (17.0 %)	436 (28.1 %)	771 (49.8 %)	1549 (100 %)
Totalt	3840 (11.3 %)	11934 (35.3 %)	9324 (27.5 %)	8752 (25.9 %)	33850 (100 %)	989 (4.1 %)	4156 (17.6 %)	7690 (32.5 %)	10832 (45.8 %)	23667 (100 %)

Tabell A6-7: Frekvensen av fingerplasseringer på de fire strengene i området for hardingfele og vanlig fele, fordelt på formtype 1-5, ADAE

	Hardingfele				Totalt	Vanlig fele				Totalt
	S1	S2	S3	S4	HF	S1	S2	S3	S4	VF
FT 1	1537 (11.3 %)	5111 (37.5 %)	3633 (26.6 %)	3360 (24.6 %)	13641 (100 %)	40 (10.0 %)	109 (27.3 %)	106 (26.6 %)	144 (36.1 %)	399 (100 %)
FT 2	1217 (11.0 %)	3618 (32.6 %)	3281 (29.6 %)	2974 (26.8 %)	11090 (100 %)	70 (8.8 %)	297 (37.3 %)	185 (23.2 %)	244 (30.7 %)	796 (100 %)
FT 3	689 (11.2 %)	2241 (36.4 %)	1619 (26.3 %)	1607 (26.1 %)	6156 (100 %)	43 (2.2 %)	328 (16.9 %)	460 (23.7 %)	1109 (57.2 %)	1940 (100 %)
FT 4	281 (13.1 %)	708 (33.0 %)	544 (25.4 %)	611 (28.5 %)	2144 (100 %)	146 (7.5 %)	331 (16.9 %)	766 (39.1 %)	714 (36.5 %)	1957 (100 %)
FT 5	116 (14.2 %)	256 (31.3 %)	247 (30.2 %)	200 (24.4 %)	819 (100 %)	690 (3,7 %)	3091 (16.6 %)	6173 (33.2 %)	8621 (46.4 %)	18575 (100 %)
Totalt	3840 (11.3 %)	11934 (35.3 %)	9324 (27.5 %)	8752 (25.9 %)	33850 (100 %)	989 (4.2 %)	4156 (17.6 %)	7690 (32.5 %)	10832 (45.8 %)	23667 (100 %)

Tabell A6-9: Jfr. figur 6.3, prosentvis andel skalatrinn på ADAE, grunntone D kontra A

	Grunntone D	Grunntone A
Grunntone	9491 (17 %)	8980 (16 %)
Sekund	10159 (18 %)	4308 (7 %)
Ters	10965 (19 %)	6231 (11 %)
Kvart	7383 (13 %)	9491 (17 %)
Kvint	8980 (16 %)	10159 (18 %)
Sekst	4308 (8 %)	10965 (19 %)
Septim	6231 (11 %)	7383 (13 %)
Totalt	57517 (100 %)	57517 (100 %)

Tabell A6-10: Jfr. figur 6.4, prosentvis frekvens av skalatrinn hos Huldt-Nystrøm kontra mitt materiale (Huldt-Nystrøm oppgir sine tall i halve prosenter)

	Huldt-Nystrøm SG	Huldt-Nystrøm SL	ADAE m/grunntone D	Totalen fra "de seks entydige"
Grunntone	20.0	19.0	17	20
Sekund	14.0	14.0	18	17
Ters	18.0	18.0	19	22
Kvart	13.0	11.5	13	11
Kvint	15.0	18.0	16	14
Sekst	9.0	9.0	7	7
Septim	10.0	10.0	11	9

Tabell A6-11: Jfr. figur 6.5, frekvens av skalatrinn i formtype 1 og 5, ADAE

	Formtype 1	Formtype 5
Grunntone	2317 (17 %)	3155 (16 %)
Sekund	2482 (18 %)	3465 (18 %)
Ters	2702 (19 %)	3660 (19 %)
Kvart	1813 (13 %)	2611 (13 %)
Kvint	2048 (15 %)	3198 (17 %)
Sekst	1062 (8 %)	1252 (7 %)
Septim	1616 (12 %)	2053 (11 %)
Totalt	14040 (100 %)	19394 (100 %)

Tabell A6-12: Intonasjon av ters i fem utvalg fra området for vanlig fele, ADAE

		Nordfjord	Gudbrandsdalen	Trysil / Engerdal	Røros	Møre og Romsdal
Toneplass 6	Lav intonasjon	0 (0 %)	114 (2.4 %)	23 (0.8 %)	0 (0 %)	38 (0.7 %)
	Medium intonasjon	0 (0%)	31 (0.7 %)	12 (0.4 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
	Høy intonasjon	209 (5.0 %)	79 (1.7 %)	80 (2.9 %)	174 (5.3 %)	238 (4.1 %)
Toneplass 10	Lav intonasjon	0 (0 %)	49 (1.0 %)	2 (0.1 %)	0 (0 %)	84 (1.4 %)
	Medium intonasjon	4 (0.3 %)	71 (1.5 %)	34 (1.2 %)	0 (0 %)	10 (0.2 %)
	Høy intonasjon	287 (6.8 %)	317 (6.7 %)	178 (6.4 %)	323 (9.7 %)	482 (8.3 %)
Toneplass 13	Lav intonasjon	0 (0 %)	249 (5.3 %)	112 (4.0 %)	0 (0 %)	229 (3.9 %)
	Medium intonasjon	0 (0 %)	60 (1.3 %)	47 (1.7 %)	0 (0 %)	21 (0.4 %)
	Høy intonasjon	647 (15.4 %)	310 (6.6 %)	262 (9.4 %)	388 (11.7 %)	542 (9.3 %)
Totalt alle toneplasser		4205 (100 %)	4709 (100 %)	2785 (100 %)	3313 (100 %)	5823 (100 %)

Tabell A6-13: Intonasjon av kvart i et utvalg av områder

		Agder / Setesdal	Valdres	Hordaland	Sogn og Sunnfjord	Nordfjord
Toneplass 7	Lav intonasjon	413 (7.6 %)	168 (3.6 %)	257 (4.8 %)	40 (2.1 %)	87 (2.1 %)
	Medium intonasjon	12 (0.2 %)	48 (1.0 %)	8 (0.1 %)	69 (3.5 %)	5 (0.1 %)
	Høy intonasjon	11 (0.2 %)	73 (1.6 %)	117 (2.2 %)	130 (6.7 %)	36 (0.9 %)
Toneplass 14	Lav intonasjon	53 (1.0 %)	74 (1.6 %)	72 (1.3 %)	7 (0.4 %)	219 (5.2 %)
	Medium intonasjon	133 (2.5 %)	93 (2.0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	86 (2.0 %)
	Høy intonasjon	92 (1.7 %)	147 (3.2 %)	144 (2.7 %)	87 (4.5 %)	182 (4.3 %)
Totalt alle toneplasser		5420 (100 %)	4642 (100 %)	5393 (100 %)	1945 (100 %)	4205 (100 %)

Tabell A6-14: Jfr. figur 6.8-6.11, hyppighet, varighet og betoning, ADAE og GDAE, fordelt på hardingfeleområdet og området for vanlig fele

Tone- plass	ADAE HF			ADAE VF			GDAE HF			GDAE VF		
	H	V	B	H	V	B	H	V	B	H	V	B
1	454	95	228	181	75	131	81	8	12	38	8	19
2	204	0	101	9	0	2	49	0	28	68	4	56
3	1161	6	196	392	12	96	153	8	53	62	2	20
4	2822	460	1405	965	273	552	162	6	55	138	18	74
5	3138	134	1296	946	76	461	326	24	117	317	75	186
6	3543	196	1480	1205	83	584	248	15	142	348	46	179
7	2323	82	763	919	34	311	382	13	105	571	32	213
8	3056	467	1569	1970	547	1155	866	182	444	1092	188	577
9	1871	42	699	1063	13	330	741	39	284	1528	264	821
10	2571	75	784	2107	50	699	758	23	338	1556	93	583
11	2830	364	1375	2874	899	1599	577	80	260	1996	161	805
12	2815	143	1201	3260	216	1390	590	77	277	2192	370	1252
13	2991	169	1180	3226	132	1372	499	58	219	2219	198	963
14	1880	114	790	2261	69	926	412	24	171	1987	105	868
15	1450	285	817	1869	338	956	467	66	252	1618	146	804
16	741	0	188	420	5	110	260	23	107	1047	151	529
17	-	-	-	-	-	-	153	0	41	285	20	96
N=	33850	33850	14072	23667	23667	10674	6724	6724	2905	17062	17062	8045

Kolonnen til venstre angir toneklassene, kolonnen H viser *hyppigheten*, den generelle frekvensen av toner (fingerplasseringer) på den respektive toneklass, V står for *varighet*, eg. ”lange varigheter”, her i betydningen frekvensen av toner lik eller lengre enn 1 (TS), B står for *betoning*, dvs. frekvensen av fingerplasseringer som kommer på betont tid på den respektive toneklass. N er summen av fingerplasseringer som utgjør prosentueringsgrunnlaget for tallene og der igjennom kurvene i figurene.

Tabell A6-15: Jfr. figur 6.6-6.7 og 6.12-6.13, hyppighet, varighet og betoning, AEAE, AEAC#, GDAD og ADF#E

Tone- plass	AEAE			AEAC#			GDAD			ADF#E		
	H	V	B	H	V	B	H	V	B	H	V	B
1	14	4	6	55	21	37	36	1	4	98	20	56
2	8	0	2	29	2	14	27	0	21	12	1	8
3	28	6	16	39	2	25	51	0	4	134	0	34
4	35	15	22	31	0	14	19	0	8	362	41	169
5	133	24	72	227	59	114	97	3	41	282	2	10
6	43	0	18	67	6	27	49	0	18	267	33	120
7	284	0	75	276	8	74	162	0	39	61	0	10
8	633	141	347	740	147	426	314	65	175	21	0	6
9	561	22	257	628	17	263	358	19	132	0	0	0
10	618	54	255	889	166	484	334	7	126	0	0	0
11	407	20	177	334	8	92	216	2	81	123	1	42
12	473	80	235	317	57	173	375	61	184	234	28	118
13	272	7	94	134	5	59	117	6	47	167	5	36
14	232	11	101	31	0	6	46	6	22	131	19	70
15	108	44	77	-	-	-	5	0	1	60	0	19
16	33	0	12	-	-	-	10	0	1	-	-	-
N=	3882	3882	1766	3797	3797	1808	2216	2216	904	1952	1952	792

Tabell A6-16: Jfr. figur 6.14-6.17, hyppighet, varighet og betoning, GCAE, FCAE, GDAH og DDAE

Tone- plass	GCAE			FCAE			GDAH			DDAE		
	H	V	B	H	V	B	H	V	B	H	V	B
1	32	7	18	5	0	1	2	0	2	0	0	0
2	7	0	7	0	0	0	3	1	0	0	0	0
3	28	2	10	5	0	4	4	0	2	0	0	0
4	83	26	45	0	0	0	4	2	3	0	0	0
5	58	9	25	20	5	10	44	22	38	0	0	0
6	52	0	30	3	0	1	88	9	27	41	22	35
7	18	4	14	3	0	0	54	5	33	36	0	15
8	89	4	43	107	33	56	183	59	122	84	4	39
9	85	10	40	109	0	52	129	11	78	65	0	12
10	118	53	93	151	12	56	184	38	76	82	18	52
11	133	8	56	120	0	41	71	8	31	61	0	27
12	81	7	40	161	31	100	18	2	9	45	2	14
13	46	0	12	51	6	15	26	0	5	66	11	26
14	59	28	44	75	0	15	0	0	0	70	1	33
15	60	27	49	102	5	50	-	-	-	85	6	40
16	23	0	2	110	1	69	-	-	-	34	2	14
17	-	-	-	86	4	28	-	-	-	34	7	14
18	-	-	-	23	0	10	-	-	-	6	0	6
N=	972	972	528	1131	1131	518	810	810	426	709	709	328

Tabell A6-17: Jfr. figur 6.18-6.19, hyppighet, varighet og betoning FDAE i Setesdal og Gudbrandsdalen

Tone- plass	FDAE Setesdal			FDAE Gudbrandsdalen		
	H	V	B	H	V	B
1	0	0	0	0	0	0
2	0	0	0	0	0	0
3	0	0	0	0	0	0
4	0	0	0	0	0	0
5	0	0	0	0	0	0
6	15	0	2	4	0	4
7	21	0	4	18	0	0
8	92	15	42	58	19	50
9	87	2	22	50	0	5
10	55	0	27	70	19	41
11	28	0	18	53	0	23
12	34	0	9	86	20	54
13	24	0	11	38	0	10
14	26	0	8	78	0	18
15	29	0	10	70	9	48
16	10	0	6	65	2	28
17	20	0	5	50	8	24
18	2	0	0	6	0	4
N=	443	443	164	646	646	311

Tabell A6-18: Jfr. tabell 6.14, melodiske intervall og retningsfaktor i hele materiale

Intervall		Rf
Primer	7934 (8.5 %)	0
Sekunder	Små stigende: 7216 (7.8 %)	-1.5
	Små synkende: 6676 (7.2 %)	
	Halvhøye stigende: 1207 (1.3 %)	
	Halvhøye synkende: 1884 (2.0 %)	
	Store stigende: 13081 (14.1 %)	
	Store synkende: 14244 (15.3 %)	
Sum sekunder	44308 (47.7 %)	
Terser	Små stigende: 7090 (7.6 %)	-9.4
	Små synkende: 9192 (9.9 %)	
	Halvhøye stigende: 830 (0.9 %)	
	Halvhøye synkende: 1032 (1.1 %)	
	Store stigende: 5853 (6.3 %)	
	Store synkende: 8450 (9.1 %)	
Sum terser	32447 (35.0 %)	
Kvarter	Rene stigende: 1949 (2.1 %)	1.5
	Rene synkende: 1557 (1.7 %)	
	Halvhøye stigende: 82 (0.1 %)	
	Halvhøye synkende: 20 (0 %)	
	Forstørrede stigende: 68 (0.1 %)	
	Forstørrede synkende: 31 (0 %)	
Sum kvarter	3707 (4.0 %)	
Kvinter	Rene stigende: 301 (0.3 %)	0.1
	Rene synkende: 284 (0.3 %)	

Sum kvinter	585 (0.6 %)	
Sekster	Små stigende: 87 (0.1 %)	-0.9
	Små synkende: 310 (0.3 %)	
	Halvhøye stigende: 7 (0 %)	
	Halvhøye synkende: 12 (0 %)	
	Store stigende: 316 (0.3 %)	
	Store synkende: 310 (0.3 %)	
Sum sekster	1042 (1.1 %)	
Septimer	Små stigende: 149 (0.2 %)	0.4
	Små synkende: 150 (0.2 %)	
	Halvhøye stigende: 15 (0 %)	
	Halvhøye synkende: 4 (0 %)	
	Store stigende: 121 (0.1 %)	
	Store synkende: 54 (0.1 %)	
Sum septimer	493 (0.5 %)	
Oktaver	Rene stigende: 277 (0.3 %)	0.8
	Rene synkende: 156 (0.2 %)	
Sum oktav	433 (0.5 %)	
Andre intervall	1872 (2.0 %)	3.04
Totalt	92821 (100 %)	Gjennomsnittlig bevegelse pr. motiv: -1.0

Tabell A6-19: Frekvens melodiske intervall, retningsfaktor og gjennomsnittlig bevegelse pr. motiv i hovedområdene, springar/pols, ADAE

	Frekvens intervall				Retningsfaktor			GBM
	Prim	Sekund	Ters	Kvart	Sekund	Ters	Kvart	
A/S (N = 1677)	175 (10 %)	782 (47 %)	592 (35 %)	51 (3 %)	-8.5	2.7	-2.5	-0.8
T (N = 5138)	405 (8 %)	2281 (44 %)	2013 (39 %)	231 (5 %)	-3.6	-6.2	1.4	-1.3
H (N = 3464)	345 (10 %)	1404 (41 %)	1429 (41 %)	138 (4 %)	-5.7	-8.6	3.0	-1.6
V (N = 2858)	206 (7 %)	1328 (47 %)	992 (35 %)	120 (4 %)	-0.3	-23.8	2.9	-1.7
N (N = 3426)	157 (5 %)	1801 (53 %)	1178 (35 %)	87 (3 %)	-3.4	-5.6	-0.2	-1.3
G (N = 2575)	112 (4 %)	1439 (56 %)	898 (35 %)	58 (2 %)	-1.4	-3.9	1.6	0.5
T/E (N = 2664)	270 (10 %)	1454 (55 %)	828 (31 %)	49 (2 %)	3.7	-10.6	1.1	1.1
R (N = 3168)	488 (15 %)	1489 (47 %)	954 (30 %)	154 (5 %)	3.4	-13.5	-0.6	-0.4

-både prosentverdiene under "frekvens intervall" og retningsfaktor i A6-19 og A6-20 er regnet ut i fra det totale antall for hvert enkelt område, som står i parentes under forkortelsen for hvert område i kolonnen helt til venstre (N).

Tabell A6-20: Frekvens melodiske intervall, retningsfaktor og gjennomsnittlig bevegelse pr. motiv i et utvalg av områder, gangar, ADAE

		Frekvens intervall				Retningsfaktor			GBM
		Prim	Sekund	Ters	Kvart	Sekund	Ters	Kvart	
2/8- gangar	A/S	95	522	499	28	6.1	-29.1	5.9	-1.4
	(N = 1179)	(8 %)	(44 %)	(42 %)	(2 %)				
	T	148	1319	940	151	1.6	-12.0	5.3	-0.4
	(N = 2637)	(6 %)	(50 %)	(36 %)	(6 %)				
H	51	382	316	35	-5.1	-21.4	6.3	-1.7	
	(N = 828)	(6 %)	(46 %)	(38 %)	(4 %)				
G	216	1221	419	52	2.6	-11.3	0.3	-1.1	
	(N = 1944)	(11 %)	(63 %)	(22 %)	(3 %)				
3/8- gangar	A/S	171	802	987	80	0.5	-15.6	3.7	-1.1
	(N = 2128)	(8 %)	(38 %)	(46 %)	(4 %)				
	T	111	681	677	119	-5.0	-19.3	8.5	-1.6
H	82	268	343	54	0.7	-28.6	9.8	-1.1	
	(N = 820)	(10 %)	(33 %)	(42 %)	(7 %)				

Appendiks til kapittel 7

Tabell A7-1: jfr. figur 7.1, fordeling av varigheter på slåttetype

	3/8-gangar	2/8-gangar	Tredelt springar	Udelt springar	Totalt
1+ (Varighet lik eller lengre enn TS)	13 (0 %)	38 (0 %)	1970 (3 %)	238 (3 %)	2259 (2 %)
1 (varighet lik TS)	308 (3 %)	835 (5 %)	5460 (9 %)	683 (9 %)	7286 (8 %)
0.75 (punktert åttendel)	0 (0 %)	460 (3 %)	5676 (9 %)	303 (4 %)	6439 (7 %)
0.67 (triolpunktering)	1222 (12 %)	4 (0 %)	3541 (6 %)	674 (9 %)	5441 (6 %)
0.5 (åttendel)	214 (2 %)	3347 (19 %)	17440 (28 %)	2037 (26 %)	23038 (24 %)
0.33 (en tredjedel av TS)	7686 (76 %)	493 (3 %)	16773 (30 %)	3163 (41 %)	27985 (31 %)
0.25 (en sekstendel)	127 (1 %)	11619 (64 %)	9391 (15 %)	618 (8 %)	21755 (22 %)
0.17 (en tredjedel av 0.5)	385 (4 %)	646 (4 %)	297 (1 %)	93 (1 %)	1421 (2 %)
Annet	157 (2 %)	585 (3 %)	2036 (3 %)	42 (1 %)	2950 (3 %)
Totalt	10112 (100 %)	18027 (100 %)	62584 (100 %)	7851 (100 %)	98574 (100 %)

Tabell A7-2: Jfr. figur 7.2, varigheter i de to springartypene i Nordfjord, Sogn / Sunnfjord og Hordaland

	Nordfjord		Sogn og Sunnfjord		Hordaland	
	Tredelt	Udelt	Tredelt	Udelt	Tredelt	Udelt
1+	116 (2.7 %)	19 (1.8 %)	27 (2.9 %)	15 (3.2 %)	43 (2.6 %)	70 (2.6 %)
1	347 (8.0 %)	164 (15.3 %)	140 (14.8 %)	75 (16.0 %)	71 (4.3 %)	222 (8.1 %)
0.75	236 (5.4 %)	68 (6.4 %)	55 (5.8 %)	15 (3.2 %)	114 (6.9 %)	121 (4.4 %)
0.67	487 (11.2 %)	114 (10.7 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	24 (0.9 %)
0.5	588 (13.5 %)	272 (25.4 %)	458 (48.6 %)	220 (46.9 %)	680 (41.0 %)	1197 (43.9 %)
0.42	124 (2.8 %)	8 (0.7 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
0.33	1720 (39.4 %)	224 (20.9 %)	189 (20.0 %)	122 (26.0 %)	601 (36.2 %)	930 (34.1 %)
0.29	256 (5.9 %)	16 (1.5 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
0.25	448 (10.3 %)	109 (10.2 %)	69 (7.3 %)	20 (4.3 %)	150 (9.0 %)	158 (5.8 %)
0.17	24 (0.6 %)	42 (3.9 %)	4 (0.4 %)	2 (0.4 %)	0 (0 %)	4 (0.1 %)
Annet	14 (0.3 %)	34 (3.2 %)	1 (0.1 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)
Totalt	4360 (100 %)	1070 (100 %)	943 (100 %)	469 (100 %)	1659 (100 %)	2726 (100 %)

Tabell A7-3: Jfr. figur 7.3-7.5, rytmiske taktslagsmotiv i springar og pols

		TS+	Todelt	Tredelt	Firedelt+	Totalt
Udelt springar totalt		1087 (27 %)	1883 (47 %)	988 (25 %)	24 (1 %)	3982 (100 %)
Tredelt springar totalt		8519 (26 %)	17194 (53 %)	6503 (20 %)	207 (1 %)	32423 (100 %)
Udelt springar	Nordfjord	186 (32 %)	305 (53 %)	70 (12 %)	16 (3 %)	577 (100 %)
	Hordaland	327 (24 %)	722 (53 %)	316 (23 %)	4 (0 %)	1369 (100 %)
	Helgeland	328 (25 %)	549 (42 %)	425 (33 %)	2 (0 %)	1304 (100 %)
Tredelt springar	Agder / Setesdal	566 (37 %)	829 (54 %)	134 (9 %)	4 (0 %)	1533 (100 %)
	Telemark	887 (22 %)	2588 (63 %)	605 (15 %)	33 (1 %)	4113 (100 %)
	Hordaland	135 (17 %)	438 (55 %)	219 (28 %)	2 (0 %)	794 (100 %)
	Valdres	735 (24 %)	1919 (62 %)	411 (13 %)	8 (0 %)	3073 (100 %)
	Nordfjord	531 (25 %)	1024 (48 %)	591 (27 %)	10 (1 %)	2156 (100 %)
	Gudbrandsdalen	828 (25 %)	1538 (46 %)	964 (29 %)	18 (1 %)	3348 (100 %)
	Trysil / Engerdal	608 (29 %)	1006 (48 %)	414 (20 %)	56 (3 %)	2084 (100 %)
	Røros	884 (28 %)	1750 (55 %)	533 (17 %)	20 (1 %)	3187 (100 %)

Tabell A 7-4: Jfr. figur 7.6, rytmiske taktslagsmotiv i springar fordelt etter formtype

	TS+	Todelt	Tredelt	Firedelt+	Totalt
Formtype 1	963 (28.9 %)	1981 (59.5 %)	371 (11.1 %)	15 (0.5 %)	3330 (100 %)
Formtype 2	1277 (22.7 %)	3451 (61.4 %)	854 (15.2 %)	37 (0.7 %)	5619 (100 %)
Formtype 3	1268 (25.9 %)	2705 (55.2 %)	888 (18.1 %)	35 (0.7 %)	4896 (100 %)
Formtype 4	1461 (28.7 %)	2563 (50.4 %)	1042 (20.5 %)	20 (0.4 %)	5086 (100 %)
Formtype 5	4637 (26.5 %)	8377 (47.9 %)	4336 (24.8 %)	124 (0.7 %)	17474 (100 %)
Totalt	9606	19077	7491	231	36405

Tabell A7-5: Jfr. figur 7.8-7.10, frekvens av taktslagsmotiv fordelt på de tre taktdelene i springar og pols i hovedområdene

		A/S	T	H	V	N	G	T/E	R	Totalt
1.slag	TS+	204 (13.3)	413 (10.1)	29 (3.7)	327 (10.7)	137 (6.4)	214 (6.4)	147 (7.2)	205 (6.5)	1676 (8.3)
	todelt	232 (15.2)	676 (16.6)	90 (11.4)	476 (15.5)	353 (16.4)	571 (17.1)	378 (18.6)	635 (20.1)	3411 (16.9)
	tredelt	85 (5.6)	287 (7.0)	148 (18.7)	240 (7.8)	235 (11.0)	335 (10.1)	151 (7.4)	148 (4.7)	1629 (8.1)
2.slag	TS+	234 (15.3)	350 (8.6)	65 (8.2)	253 (8.3)	212 (9.9)	321 (9.6)	268 (13.2)	429 (13.5)	2132 (10.6)
	todelt	236 (15.4)	852 (20.9)	155 (19.6)	661 (21.6)	319 (14.9)	497 (14.9)	308 (15.2)	565 (17.8)	3593 (17.8)
	tredelt	19 (1.2)	167 (4.1)	50 (6.3)	93 (3.0)	188 (8.8)	299 (9.0)	106 (5.2)	101 (3.2)	1023 (5.1)
3.slag	TS+	128 (8.4)	124 (3.0)	41 (5.2)	155 (5.1)	182 (8.5)	293 (8.8)	193 (9.5)	250 (7.9)	1366 (6.8)
	todelt	361 (23.6)	1060 (26.0)	193 (24.4)	782 (25.5)	352 (16.4)	470 (14.1)	320 (15.8)	550 (17.4)	4088 (20.3)
	tredelt	30 (2.0)	151 (3.7)	21 (2.7)	78 (2.5)	168 (7.8)	330 (9.9)	157 (7.7)	284 (9.0)	1219 (6.1)
Totalt		1529 (100)	4080 (100)	792 (100)	3065 (100)	2146 (100)	3330 (100)	2028 (100)	3167 (100)	20137 (100)

Prosentandelen er angitt med tallet i parentes. Prosenttegnet er sløyfet av plasshensyn. For å gjøre tabellen enklere å lese, har de forskjellige underdelingstypene fått hver sin farge.

Tabell A7-6: Jfr. figur 7.11, grad av anvendelse av toneklassene i hovedområdene, 1.slag, ADAE

	A/S	T	H	V	N	G	T/E	R	Totalt
Plass 1	12 (2 %)	41 (2 %)	19 (4 %)	8 (1 %)	9 (1 %)	16 (2 %)	20 (2 %)	8 (1 %)	133 (2 %)
Plass 2	3 (1 %)	8 (0 %)	5 (1 %)	1 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	6 (1 %)	23 (0 %)
Plass 3	26 (4 %)	76 (4 %)	34 (7 %)	20 (2 %)	6 (1 %)	18 (2 %)	4 (0 %)	22 (2 %)	206 (3 %)
Plass 4	51 (8 %)	139 (8 %)	23 (5 %)	41 (4 %)	14 (2 %)	34 (4 %)	16 (2 %)	40 (3 %)	358 (4 %)
Plass 5	79 (12 %)	242 (13 %)	63 (13 %)	85 (8 %)	12 (1 %)	26 (3 %)	35 (3 %)	48 (4 %)	590 (7 %)
Plass 6	42 (7 %)	152 (8 %)	32 (6 %)	55 (5 %)	24 (3 %)	32 (3 %)	34 (3 %)	63 (5 %)	434 (5 %)
Plass 7	59 (9 %)	149 (8 %)	43 (9 %)	107 (10 %)	13 (1 %)	28 (3 %)	23 (2 %)	79 (7 %)	501 (6 %)
Plass 8	59 (9 %)	150 (8 %)	29 (6 %)	97 (9 %)	56 (6 %)	104 (11 %)	68 (7 %)	101 (8 %)	664 (8 %)
Plass 9	37 (6 %)	118 (6 %)	40 (8 %)	104 (10 %)	39 (4 %)	59 (6 %)	54 (5 %)	66 (6 %)	517 (6 %)
Plass 10	50 (8 %)	118 (6 %)	30 (6 %)	82 (8 %)	93 (10 %)	119 (13 %)	120 (12 %)	133 (11 %)	745 (9 %)
Plass 11	19 (3 %)	181 (10 %)	18 (4 %)	83 (8 %)	96 (10 %)	103 (11 %)	111 (11 %)	221 (18 %)	832 (10 %)
Plass 12	49 (8 %)	172 (9 %)	49 (10 %)	150 (14 %)	214 (23 %)	149 (16 %)	177 (17 %)	162 (13 %)	1122 (14 %)
Plass 13	60 (9 %)	154 (8 %)	24 (5 %)	99 (9 %)	151 (16 %)	135 (14 %)	123 (12 %)	107 (9 %)	853 (10 %)
Plass 14	50 (8 %)	71 (4 %)	34 (7 %)	95 (9 %)	102 (11 %)	72 (8 %)	114 (11 %)	78 (6 %)	616 (8 %)
Plass 15	28 (4 %)	43 (2 %)	19 (4 %)	28 (3 %)	70 (8 %)	56 (6 %)	97 (10 %)	57 (5 %)	398 (5 %)
Plass 16	13 (2 %)	33 (2 %)	37 (7 %)	22 (2 %)	28 (3 %)	1 (0 %)	22 (2 %)	20 (2 %)	176 (2 %)
Totalt	637 (100 %)	1847 (100 %)	499 (100 %)	1077 (100 %)	927 (100 %)	952 (100 %)	1018 (100 %)	1211 (100 %)	8168 (100 %)

Tabell A7-7: Jfr. figur 7.12, grad av anvendelse av toneklassene i hovedområdene, 2.slag ADAE

	A/S	T	H	V	N	G	T/E	R	Totalt
Class 1	0 (0 %)	5 (0 %)	3 (1 %)	1 (0 %)	4 (1 %)	2 (0 %)	0 (0 %)	6 (1 %)	21 (0 %)
Class 2	9 (2 %)	11 (1 %)	3 (1 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	23 (0 %)
Class 3	16 (3 %)	39 (2 %)	7 (2 %)	12 (1 %)	4 (1 %)	8 (1 %)	4 (1 %)	10 (1 %)	100 (1 %)
Class 4	45 (7 %)	151 (8 %)	48 (13 %)	101 (10 %)	34 (4 %)	52 (6 %)	34 (4 %)	51 (5 %)	516 (7 %)
Class 5	34 (6 %)	137 (7 %)	29 (8 %)	85 (8 %)	18 (2 %)	16 (2 %)	16 (2 %)	50 (5 %)	385 (5 %)
Class 6	77 (13 %)	253 (14 %)	44 (12 %)	72 (7 %)	24 (3 %)	54 (6 %)	43 (5 %)	65 (6 %)	632 (8 %)
Class 7	50 (8 %)	125 (7 %)	22 (6 %)	50 (5 %)	24 (3 %)	22 (2 %)	25 (3 %)	50 (5 %)	368 (5 %)
Class 8	55 (9 %)	204 (11 %)	44 (12 %)	121 (12 %)	64 (7 %)	103 (11 %)	71 (8 %)	146 (14 %)	808 (11 %)
Class 9	18 (3 %)	91 (5 %)	15 (4 %)	46 (5 %)	12 (1 %)	30 (3 %)	25 (3 %)	18 (2 %)	255 (3 %)
Class 10	40 (7 %)	137 (7 %)	17 (4 %)	82 (8 %)	75 (9 %)	78 (9 %)	28 (3 %)	99 (9 %)	556 (7 %)
Class 11	71 (12 %)	180 (10 %)	28 (7 %)	111 (11 %)	127 (15 %)	153 (17 %)	144 (16 %)	192 (18 %)	1006 (13 %)
Class 12	41 (7 %)	93 (5 %)	30 (8 %)	90 (9 %)	89 (10 %)	95 (11 %)	96 (11 %)	129 (12 %)	663 (9 %)
Class 13	74 (12 %)	176 (10 %)	42 (11 %)	124 (12 %)	86 (10 %)	137 (15 %)	165 (19 %)	90 (8 %)	894 (12 %)
Class 14	33 (5 %)	121 (7 %)	9 (2 %)	47 (5 %)	183 (21 %)	66 (7 %)	117 (13 %)	87 (8 %)	663 (9 %)
Class 15	41 (7 %)	88 (5 %)	35 (9 %)	61 (6 %)	99 (11 %)	73 (8 %)	107 (12 %)	76 (7 %)	580 (8 %)
Class 16	2 (0 %)	33 (2 %)	8 (2 %)	21 (2 %)	28 (3 %)	16 (2 %)	10 (1 %)	8 (1 %)	126 (2 %)
Totalt	606 (100 %)	1844 (100 %)	384 (100 %)	1024 (100 %)	871 (100 %)	905 (100 %)	885 (100 %)	1077 (100 %)	7596 (100 %)

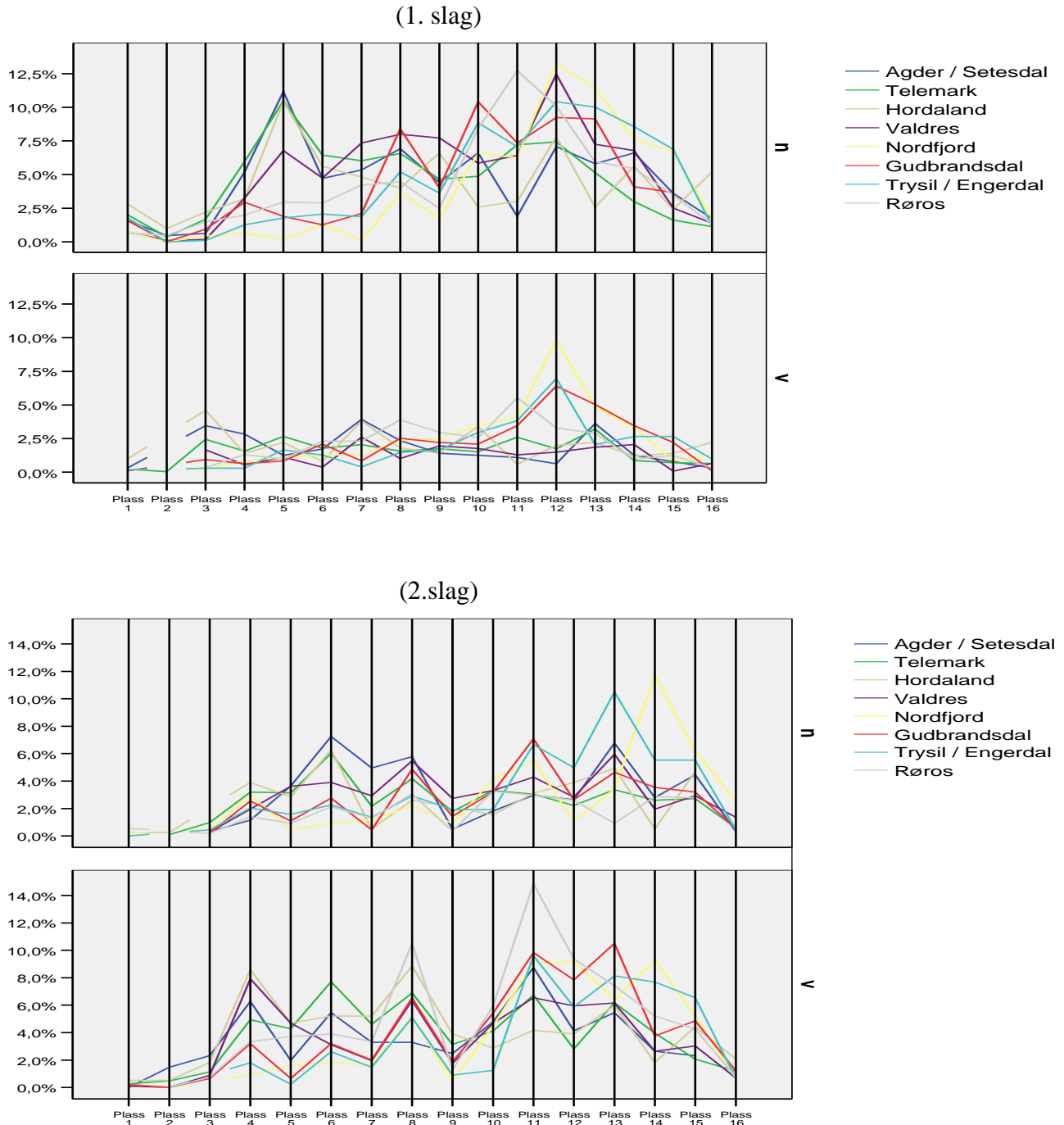
Tabell A7-8: Jfr. figur 7.13, grad av anvendelse av toneplassene i hovedområdene, 3.slag, ADAE

	A/S	T	H	V	N	G	T/E	R	Totalt
Plass 1	12 (2 %)	8 (0 %)	7 (2 %)	5 (1 %)	9 (1 %)	8 (1 %)	0 (0 %)	8 (1 %)	57 (1 %)
Plass 2	8 (1 %)	12 (1 %)	2 (1 %)	1 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	23 (0 %)
Plass 3	15 (2 %)	23 (3 %)	16 (4 %)	11 (1 %)	18 (2 %)	14 (2 %)	12 (1 %)	28 (2 %)	167 (2 %)
Plass 4	44 (7 %)	166 (9 %)	52 (14 %)	77 (7 %)	27 (3 %)	24 (3 %)	22 (2 %)	66 (5 %)	478 (6 %)
Plass 5	42 (6 %)	167 (9 %)	22 (6 %)	48 (5 %)	41 (5 %)	58 (6 %)	32 (3 %)	30 (2 %)	440 (5 %)
Plass 6	72 (11 %)	269 (14 %)	51 (13 %)	113 (11 %)	15 (2 %)	36 (4 %)	38 (4 %)	50 (4 %)	644 (88 %)
Plass 7	38 (6 %)	146 (8 %)	16 (4 %)	42 (4 %)	26 (3 %)	32 (4 %)	32 (3 %)	69 (5 %)	401 (5 %)
Plass 8	71 (11 %)	193 (10 %)	47 (12 %)	99 (10 %)	39 (4 %)	86 (9 %)	77 (8 %)	100 (8 %)	712 (9 %)
Plass 9	32 (5 %)	115 (6 %)	13 (3 %)	81 (8 %)	54 (6 %)	44 (5 %)	37 (4 %)	92 (7 %)	468 (6 %)
Plass 10	42 (6 %)	153 (8 %)	10 (3 %)	106 (10 %)	46 (5 %)	63 (7 %)	66 (7 %)	97 (8 %)	583 (7 %)
Plass 11	42 (6 %)	136 (7 %)	49 (13 %)	72 (7 %)	123 (14 %)	107 (12 %)	141 (14 %)	184 (14 %)	854 (11 %)
Plass 12	56 (9 %)	161 (8 %)	20 (5 %)	83 (8 %)	156 (17 %)	154 (17 %)	165 (17 %)	205 (16 %)	1000 (13 %)
Plass 13	63 (10 %)	169 (9 %)	41 (11 %)	141 (14 %)	212 (23 %)	119 (13 %)	138 (14 %)	191 (15 %)	1074 (13 %)
Plass 14	41 (6 %)	116 (6 %)	8 (2 %)	64 (6 %)	58 (6 %)	106 (12 %)	105 (11 %)	93 (7 %)	591 (7 %)
Plass 15	47 (7 %)	48 (3 %)	28 (7 %)	64 (6 %)	62 (7 %)	74 (8 %)	103 (10 %)	68 (5 %)	494 (6 %)
Plass 16	36 (5 %)	35 (2 %)	0 (0 %)	29 (3 %)	20 (2 %)	0 (0 %)	28 (3 %)	18 (1 %)	166 (2 %)
Totalt	661 (100 %)	1947 (100 %)	382 (100 %)	1036 (100 %)	906 (100 %)	925 (100 %)	996 (100 %)	1299 (100 %)	8152 (100 %)

Tabell A7-9: Jfr. figur 7.17, forholdet mellom ned- og oppstrøk på de tre taktdelene i springar og pols

	1.slag		2.slag		3.slag		Totalt
	Ned	Opp	Ned	Opp	Ned	opp	
A/S	727 (27 %)	195 (7 %)	378 (14 %)	456 (17 %)	209 (8 %)	731 (27 %)	2696 (100 %)
T	2049 (25 %)	650 (8 %)	1001 (12 %)	1623 (20 %)	919 (11 %)	1919 (24 %)	8161 (100 %)
H	472 (27 %)	197 (11 %)	177 (10 %)	352 (20 %)	210 (12 %)	315 (18 %)	1723 (100 %)
V	1619 (27 %)	391 (6 %)	812 (13 %)	1164 (19 %)	696 (12 %)	1340 (22 %)	6022 (100 %)
N	1094 (24 %)	517 (11 %)	604 (13 %)	850 (19 %)	540 (12 %)	913 (20 %)	4518 (100 %)
G	1607 (23 %)	782 (11 %)	902 (13 %)	1341 (19 %)	969 (14 %)	1334 (19 %)	6935 (100 %)
T/E	1010 (24 %)	447 (11 %)	631 (15 %)	653 (16 %)	449 (11 %)	934 (23 %)	4124 (100 %)
R	1474 (23 %)	651 (10 %)	427 (7 %)	1483 (23 %)	696 (11 %)	1586 (25 %)	6317 (100 %)
Totalt	10052 (25 %)	3830 (9 %)	4932 (12 %)	7922 (20 %)	4688 (12 %)	9072 (22 %)	40496 (100 %)

Ad. Figur A7-1, jfr. pkt. 7.5.3: Strøketningen er her separert i to del-diagram (n = nedstrøk, v = oppstrøk) og linjene representerer hovedområdene. I den øverste delen kan vi lese av nedstrøket og i den nedre delen oppstrøket. Jeg har satt inn hjelpelinjer opp fra X-aksen (toneplassene) for at det skal bli lettere å lese.



Figur A7-1: Prosentvis andel av ned- og oppstrøk på 1. og 2. slag i tredelt springar i hovedområdene fordelt på toneplassene, ADAE

