

På jakt etter folkemusikkskalaen

-et overblikk

Per Åsmund Omholt

Per Åsmund Omholt har vært tilsatt ved folkemusikkstudiet på Rauland siden 1993, der han underviser i bl.a. musikkteori og hørelære samt i praktiske disipliner. Han er etnomusikolog med norsk slåttemusikk som spesialfelt, og arbeider med en doktorgradsavhandling som tar for seg den geografiske og typologiske distribusjonen av ulike formmessige, tonale og rytmiske trekk i slåttemusikken. Han er aktiv utøver på hardingfele, sjøfløyte og i kveding.

Abstract

In theories dealing with tonality in Norwegian and Scandinavian folk music, there has been a special focus on the assumed “old-agey” non-diatonic intervals, also referred to as *floating* or *neutral* intervals or *blue notes*. In the first part of the 20th century, the search for typical Norwegian scales came into focus. Explanations of the origin of non-diatonic intervals differ. Catharinus Elling and O.M. Sandvik refers to cultural processes, while others, like Erik Eggen and Eivind Groven finds the origin of the tonal preferences in physical, nature-given conditions and theories about acoustics. Thus, until recently, there seem to be an agreement regarding a seven note octave-equivalent scale system. Some scientists have been describing the tonality in terms of formulas and *modes*, like Liv Greni’s article about the lullaby tradition in Setesdal. The Swedish scholars Sven Ahlbäck and Johan Westman focus on how intonation of intervals is close connected to melodic formulas. This concerns an important point; do an assumed scale or mode represent anything autonomous by traditional players or singers, or is this only something scholars / educated musicians make theories and abstractions about?

There have been only a few attempts of quantitative approaches on the field. Hampus Huldt-Nystrøm’s effort to describe diversity between Norwegian and Swedish tonal languages is one example, and later Bjørn Aksdal, with the support of a computer-aided method, have tried to describe historical layers within fiddle music, where tonal matters were among the variables. With a few exceptions, idiomatic features of the fiddle instruments do not seem to be focused on in discussions about tonality.

Tonalitet - et sentralt tema

Tonalitetsproblematikken har hele tiden stått i sentrum av forskningen på norsk folkemusikk, og er nok ved siden av det litterære aspektet ved balladeforskningen, det temaet som har fått mest oppmerksomhet.¹ I denne artikkelen skal jeg forsøke å gi en oversikt over en del av aktørene som har vært på banen, og teorier og hypoteser knyttet til disse. Riktig nok vil presentasjonen ha en viss slagside i mot slåttespel og instrumentalmusikk, siden forfatteren nok har konsentrert seg mest om denne delen av tradisjonen. De fleste navnene vi skal konsentrere oss om er norske, men det er også naturlig å trekke inn noen svenske arbeider. Tonalitetsbegrepet vil måtte være nokså vidt, og omfatter her både toneforråd og tonerelasjoner. Litt banalt sagt handler det om 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 Universitetet i Bergen:

”Tonalitet är ett mönster eller system av signifikante tonhöjdsrelationer som kan läras, reproduceras, uppfattas och användas till att konstruera musikaliska förlopp”²

Hovedfokus i forskningen har utvilsomt vært på et spesielt aspekt ved tonalitet, nemlig de såkalte ”svevende” eller ”halvhøye” intervall / ”skeive” toner, altså trinn og intonasjoner som ikke hører hjemme i det vanlige diatoniske systemet. Reidar Sevåg har en grundig gjennomgang av dette i *Fanitullen*. I kapitlet med tittelen ”Toneartsspørsmålet 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.”³

Historien om de for mange noe eksotiske intervallene som ikke lar seg spille på piano, har således i stor grad formet teorier og beskrivelser av hvordan tonene i folkemusikken vår henger sammen. Dermed har andre sider ved tonaliteten nok kommet mindre i søkelyset.

¹ Også i Sverige har tonalitetsforskning stått i sentrum. Se Ternhag 1994: 29. Gunnar Ternhag gir her også en forklaring på dette.

² Westman 1998a: 11

³ Sevåg i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 342

Elling og kunstsynet

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.⁴ 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 rhytmiske Feil, som kan klæbe ved den Form, hvori de fremføres”⁵

Dette betydde bl.a. at de skeive / halvhøye tonene måtte omskrives og ”tilbakeføres” til den vanlige, ”riktige”, diatoniske skalaen av samleren. Med denne holdningen kom han i en skarp disputt med andre som ville ta de irregulære intervallene mer på alvor. Tonen var ikke spesielt forsonende:

”Jeg ser nok, at D’Hrr. Eggen og Sandvik frisktvæk 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.”⁶

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- / mollsystemet med funksjonsharmonikk og de vanlige toneartene. Han peker på at utviklingen av ledetonefølelsen var et en styrende faktor i prosessen. Melodikk og skaladannelse hører sammen med et harmonisk grunnlag. Dette synet på harmonienes lover

⁴ Se for eksempel Aksdal / Nyhus 1993: 317ff, Herresthal 1993, Havåg 1997 eller Hodne 2002

⁵ Elling 1920: 16

⁶ Op.cit.: 14 og 17

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 1952.⁷ 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”⁸

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 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”.⁹ 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.¹⁰ 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).

Catharinus 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.

⁷ Buvarp 1952: 147

⁸ Elling 1920: 7

⁹ Elling 1915: 17

¹⁰ 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.)

Sandvik og kirketonene

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.¹¹

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.¹² Med denne bakgrunnen behøver heller ikke treklangsbyrting i melodien nødvendigvis ha noe med akkord-tankegang 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.”¹³

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 såpass grundig rede for (og kritisert) av for eksempel Sevåg i *Fanitullen* og av Buarv¹⁴, at jeg kun tar med noen hovedpunkter i teoribeskrivelsen her.

¹¹ Sandvik 1921: 32f

¹² Op.cit.: 84

¹³ Op.cit.: 88

¹⁴ Buarv 1952

Eggen og langeleiken

Erik Eggen ville definere et norsk / norrønt skalasystem som et alternativ til det systemet ”moderne kunstsong” var basert på. Han var opptatt av at en moderne tonefølelse så ut til å ta over for en eldre:

”...at gamle folk med eldre syngemåte meir og meir tagnar og tegjer overfor den yngre ætt når den køyrer op med sine halvtonar og sin notesong.”¹⁵

Metoden Eggen brukte innebar et forsøk på å gå direkte på de klingende tonene, og ikke via notert materiale, med den usikkerheten som ligger i å måtte forholde seg til en tolkning gjort av en nedtegner. Han var godt orientert i internasjonal litteratur om musikkforskning, tonalitet og skalatyper, og kom til at langeleiken med sine fastlagte trinn i form av tverrbånd (noter) under melodistrengen, egnet seg for sitt formål. I sin doktoravhandling fra 1923 baserte han seg således på målinger av intervallforholdene på 35 langeleiker av gammel type. Gjennom avhandlingen forsøker Eggen å sannsynliggjøre eksistensen av eldre skalatyper som bygger på de to beslektede rekkene av intervall vi finner i overtonerekka og i det han kaller prydtone, eller den ”dekorative” skala, med trinn som avviker fra den vanlige, diatoniske bruksskalaen.

Fenomenet prydtoneskala kan forklares slik: Dersom man spenner en streng over en ressonanskasse, og setter på tverrbånd / sk. ”noter” a la langeleik under strengen slik at strengen blir delt inn i 12 like lange deler, vil den tonerekken som kan spilles fra den dypeste tonen (løs streng) og oppover bestå av stadig større trinn. Målt i cent vil dette rent matematisk være en slags speilvending av naturtonerekka fra 8. til 12. partialtone. Den vil starte med to trinn på ca. trekvart størrelse, så to på ca. en hel tone. Disse fire trinnene utgjør da en ren kvint, og dette utsnittet mente Eggen å finne på gamle langeleiker. Videre mente han at rekken kunne gjentas med å tenke kvinten som ny grunntone. Han mente altså at grupper eller utsnitt av notene på leikene var plassert like langt i fra hverandre. I tillegg mente han at man kunne finne tilsvarende utsnitt av naturtoneskala (”lurtonar”), eller overtonerekka. Reidar Sevåg påpeker riktignok hvordan Eggen hadde problemer med å forsvare teorien:

”Langeleikskalaene tvang ham imidlertid til mange slags manipulasjoner og krumspring under tolkingen av intervallrekkene...”¹⁶

¹⁵ Eggen 1923: 92

¹⁶ Sevåg i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 353

Reidar Sevåg referer her til Eggens hypotese om ”oppløysing og nylaging”, der han bl.a. for å forklare den halvhøye tersen, hevder at trinnene kan rive seg løs i fra de faste rekkene og bytte plass. Dog poengterer Sevåg at Eggens beskrivelse av to typer trinn, det trekvarte og det hele, var en viktig erkjennelse. Som vi skal se, går da også Sevåg videre med dette.

Eivind Groven og naturtonene

Mens det er et spørsmål i hvilken grad Eggens arbeider har hatt noen særlig effekt i forhold til ettertida, skulle Eivind Grovens tonalitetsteorier etter hvert få aksept hos både lek og lærd, og kanskje særlig innen folkemusikkmiljøet. Noe av hans gjennomslagskraft kan antagelig 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 av 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 legger til grunn en forutsetning om at de rene intervall er en medfødt, menneskelig preferanse.¹⁷ Her støtter han seg bl.a. på den tyske fysikeren Helmholtz, som allerede i 1863 hadde karakterisert den tempererte skala som en nødløsning.¹⁸ Videre var det Grovens oppfatning at naturtoneinstrument - og især seljefløyta - gjennom årtusener har påvirket og befestet en tonefølelse med utgangspunkt i naturtonene (overtone rekke).¹⁹ 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 eksempelvis 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

¹⁷ Groven 2002: 116f og 1948: 5. Se også Buvarp 1952: 166

¹⁸ Se Michelsen (red.) 1979: 347. Dette teorigrunnlaget er også fundamentet i Grovens arbeid med renstemte instrumenter.

¹⁹ Bemerk Sevågs innvendinger mot seljefløyta som naturtoneinstrument (s. 355), med referanse til Ledang (se Ledang 1971)

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.

En tredje hypotese går ut på at avstanden mellom de to tonene i toneparene psykologisk virker nærmere hverandre enn de i virkeligheten er. Dette har da bl.a. medført at oppskrivere har tolket tonemateriale slik at eksempelvis naturtonekvart har blitt notert som høy (forstørret) og den noe lave naturtoneseksten som høy (stor). Slik hevder Groven naturtonalitet også lar seg oppspore i eldre notemateriale, og selv finner han svært mye.²⁰ 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 forhold til tung og lett tid i det rytmiske forløpet²¹. Disse forholdene har i ettertid fått mye mindre oppmerksomhet enn det som handler om trinnstørrelser.

Grovens teorier ble, slik Sevåg påpeker, ikke gjenstand for så mye debatt i den første tiden.²² I artikkelen fra 1952 kommer Buvarp med en vitenskaplig vurdering av Grovens arbeider om naturtonalitet. Mens han er positiv til Eggens langleikforskning, 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 ”Naturskalaen” 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 form av forkynnelse.”²³

En vesentlig innvending mot hele grunnlaget i 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. Dessuten viser det seg at fløytene i praksis har individuelle avvik.²⁴

²⁰ Groven 2002, ev. Aksdal / Nyhus (red.) 1993: 355f

²¹ Groven 2002, 2.kap.”Specielle naturskalalover”

²² Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 347

²³ Buvarp 1952: 169

²⁴ Ledang 1971

Sevåg på sin side poengterer det problematiske i at de to karakteristiske og svært vanlige halvhøye intervallene i vokal og instrumental norsk folkemusikk, dvs. halvhøy septim og ters, ikke finnes i naturtonerekka. Septimene i overtonerekka er enten ”lavere enn lav” (partialtone 7 og 14) eller helt høy (partialtone 15). Naturtonetersen er altfor høy til at den kan oppfattes som nøytral, og Sevåg avviser også at ”loven om sammendraging og frastøting” kan være forklaring her.²⁵

I sin hovedoppgave viser Johan Westman med et enkelt regnestykke hvordan en kan sette et stort spørsmålstegn ved Grovens teorier om formelmelodikk. Eksempelet er basert på Huldt-Nystrøms observasjoner i *Det nasjonale tonefall* (se nedenfor) som går ut på at om lag 90 % av alle intervall i slåttemusikken består av enten prim, sekund- eller tersintervall²⁶. Enkel sannsynlighetsberegning viser da at det er mer enn 65 % sjanse for formelmelodikk i utgangspunktet, og dessuten peker Westman på Huldt-Nystrøms tallmateriale som viser at sekundbevegelsene som bryter formelbevegelsene (eks. ters til kvart), ikke viser seg å være mindre vanlig enn ”riktige” sekundbevegelser.

Reidar Sevåg og den anhemitone heptatonikk

Reidar Sevåg går altså videre med Eggens postulat om de to (ca.) intervallstørrelsene $\frac{3}{4}$ og helt tone, og kobler dette opp mot en rammeintervall-tankegang i sine konklusjoner om tonespråket i eldre norsk folkemusikk i læreboka *Fanitullen*.²⁷ Kapitlet Sevåg har skrevet i *Fanitullen* er basert på et manuskript fra 1971 som ble skrevet med utgangspunkt i et omfattende registreringsarbeid Sevåg gjorde av norske folkemusikkinstrumenter. Sevåg har dermed et bredt empirisk materiale å støtte seg på. I likhet med Eggen måler Sevåg avstanden mellom notene på eldre langeleiker, men har atskillig flere leiker (omtrent 100) 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:

²⁵ For å få etablert disse intervallene med utgangspunkt i naturtonerekka må man i så fall gjøre som hos Eggen: Intervallene må kunne løsrives fra sin faste plass i en rekke, og komme på nytt andre steder. I forhold til halvhøy ters og septim må dette i så fall handle om intervallene mellom naturtone 10 og 11 eller 11 og 12 (ev. 12-13), som er på ca. $\frac{3}{4}$ størrelse. Jeg kan ikke se at Groven argumenterer for at dette kan skje, selv om jeg har hørt hans teorier tolket slik. Et sted snakker han riktignok om at de forskjellige intervaller i rekken blir frigjort (Groven 1948: 5), men her handler det om framveksten av harmonikk, og intervallene nevnt ovenfor er i den sammenhengen ikke aktuelle.

²⁶ Huldt-Nystrøm 1966

²⁷ Sevåg i Aksdal og Nyhus (red.) 1993

”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.”²⁸

Når da samtidig sekunden opp fra grunntonen som regel er høy, får vi et system med en syvtoneskala der ters, kvart, sekst og sekund 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 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. Slik sett bør vi se på Sevågs system som en mulig beskrivelse, og ikke som et konsept som styrer en utøvers valg av intonasjon i praktisk musisering.

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”.²⁹ I forhold til slåttemusikken antyder Sevåg ulike geografiske resultat av denne prosessen. Et moment som blir trukket fram, er at på Vestlandet har det Sevåg kaller ”tonearten” blitt så ”lys” som mulig, dvs. dur med høy (”lydisk”) kvart.³⁰

Kapitlet i *Fanitullen* kan leses som en oppsummering av tidligere tonalitetsforskning her til lands, og danner sammen med hans egen forskning og registreringsarbeid et solid og bredt grunnlag for beskrivelser av et tonalt system. Imidlertid kunne vi kanskje sette et lite spørsmålstegn ved at Sevåg velger å låse seg ved en sju-tonig (heptaton) modell. I og med at visse instrumenter samt både en del instrumental- og vokalstoff forholder seg til et snevrere omfang, kunne en kanskje ha forventet i det minste en antydning av muligheten av alternative strukturer som ikke nødvendigvis må bestå av sju trinn.

²⁸ Sevåg i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 367-368.

²⁹ Op.cit.: 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 1998a: 49f

³⁰ Se også Aksdal 1991: 265f

Dur og moll

En side av problematikken rundt skalaer og intonasjon, er dur/moll-konseptet. Det er vel grunn til å anta at noe av fokuset på ”to tonekjønn” og en polarisering av dur – moll hos de tidlige forskerne henger sammen med et ståsted i kunstmusikkens teori og i funksjonsharmonisk tankegang. Likevel er det ingen tvil om at distribusjonen av det vi oppfatter som dur og moll er ulik med tanke på både geografi og sjanger.

Noen forskere har vært opptatte av slike skiller, siden dette har blitt oppfattet som uttrykk for ulikt opphav eller forskjellige epoker i musikkhistorien. Vi har bl.a. sett at Sandvik mener durpreget i slåttemusikken har utgangspunkt i ”lursignalet” (i partialtonerekka), mens vokalmusikken, som oftere har mollpreg, er influert av kirkesang og de modale skalaer. I debatten omkring de ”skeive” tonene 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 grunnlag³¹. Sevåg bygger, som vi har sett, 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 til en diffusjonistisk tradisjon innen kulturforskningen.³² Jeg viser forøvrig til Johan Westmans kritiske gjennomgang av Moberg i sin hovedoppgave,³³ 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.

Også Reidar Sevåg er inne på dur-/moll-problematikken når han diskuterer en utvikling av den eldre, halvtoneløse strukturen han definerer med basis i langeleiksmaterialet. Den eldre, anhemitone tonefølelsen ser ut til å ha utviklet seg i den ene eller andre retning,

³¹ I europeisk perspektiv var ikke dette noen ny erkjennelse, Moberg bygger nok her på bl.a. Hornbostel

³² 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*

³³ Westman 1998a: 42-48. Se også Jernberg og Ahlbäck 1986: 57

mot dur eller moll, og således fulgt eventuelle toneartsmessige ”moteretninger” på sin måte.³⁴ Han beskriver med dette en konseptualiseringsprosess, men som kan ha slått noe ulikt ut med tanke på sjanger og / eller geografi. Eksempelvis sier han:

”Det er kanskje ingen urimelig tanke at det allmenne durherredømmet i populærmusikken i hundreåret etter 1750 kan ha ført til en nokså omfattende toneartsmessig ”løfting” av hardingfelemusikken”.³⁵

Sevåg baserer dette på en antagelse om at felas gjennombrudd i disse områdene (”oppe i dalene og inne i fjordene”) først kom etter ca. 1750. Sven Nyhus antyder også en lignende prosess i Rørosregionen.³⁶

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*.³⁷ 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.

Bånsull-formler

Så langt har dette handlet mye om skalabruk, om ulike årsaker til eventuelle skalaer og utvikling mellom stadier. Men forskere har hatt fokus også på andre sider ved det tonale. I 1960 får vi en kvinnelig aktør på banen. Da kommer Liv Greni med sin artikkel ”Bånsuller i Setesdal”, publisert i skriftet *Norveg*.³⁸ Artikkelen er basert på innsamling hun gjorde i Setesdal i 1950, 1952 og 1956, og materialet hun analyserer består av til sammen 120 opptak med bånsuller sunget av 23 ulike utøvere. På tross av at artikkelen er begrenset både i forhold til volum, sjanger og geografi, har den sider både ved metode og tematikk som er like aktuelle i dag.

Greni dokumenterer her den sterke formelmelodikken dette spesielle vokalmaterialet er preget av. Gjennom å dokumentere samme utøvere på ulikt tidspunkt, fikk Greni også påvist variabiliteten i bruken av materialet. Hun kommer fram til tre grunnformler som danner grunnlaget for et større melodimateriale brukt som bånsuller i Hylestad, Setedal (81 melodier). Formlene er preget av et svært lite melodiske omfang, og strekker seg fra

³⁴ Sevåg i Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 371

³⁵ Op. cit.

³⁶ Nyhus 1973

³⁷ Aksdal 1991: 267f

³⁸ Greni 1960

underseptimen til kvarten over grunntonen. Med intervallsymboler ser grunnformlene slik ut: I) 3-2-1, II) 3-4-3-1, III) 2-7-1. Materialet beskrives så som variasjon over disse grunnformlene.

Artikkelen har tilsynelatende ingen ambisjoner om å si noe generelt om tonale systemer, men aktualiserer likevel et viktig poeng i så måte, nemlig at en utøver sitter inne med et repertoar av melodisk-rytmiske formler som kan realiseres i klingende musikk på ulike måter. En slik tenkemåte kan danne grunnlag for et alternativ til skalakonseptet som en bakenforliggende struktur eller representasjon i vår musikalske bevissthet. I så måte kan Grenis artikkel ses på som et paradigmeskifte i forhold til tidligere forskning på tonaliteten i norsk folkemusikk.

Det nasjonale tonefall – en kvantitativ tilnærming

Det Nasjonale Tonefall er tittelen på Hampus Huldt-Nystrøms doktorgradsavhandling som kom i 1966.³⁹ Huldt-Nystrøm forsøker her å kartlegge melodisk-rytmiske strukturer gjennom en kvantitativ tilnærming. Avhandlingen har som undertittel: ”Studier av motiv og motivkombinasjoner, særlig i norsk springar og svensk polska”. Siktemålet til Huldt-Nystrøm var å beskrive konkrete 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 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”⁴⁰. Her vises det spesielt til franske Abraham Moles⁴¹, men Huldt-Nystrøm referer ellers til samtidige tyske musikkanalytikere og teoretikere. Den nye informasjonsteorien på 1950-tallet får en viss påvirkning på humanistiske fag, og her kobles den med musikalsk persepsjon, der fokuset settes på de enkelte, isolerte lydobjekter som det essensielle.⁴²

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

³⁹ Huldt-Nystrøm 1966

⁴⁰ Op.cit.: 13

⁴¹ Moles 1958

⁴² Se også Bengtsson 1977: 16ff og 173 f

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. Ved å regne ut antall mulige intervall- og taktslagsmotiv-kombinasjoner ut i fra noen gitte begrensinger og sette disse opp i mot det som faktisk blir brukt, forsøker han å få fram stiltrekk i materialet. Han sammenligner med språk, der for eksempel enkelte bokstavkombinasjoner i norsk er svært vanlig, mens andre aldri blir brukt.⁴³ Det er i denne delen av undersøkelsen han kommer fram til at ca. 90 % av intervallene som blir brukt består av primer, sekunder og terser, noe jeg allerede har nevnt i forbindelse med Grovens teorier.

Materialet han tar utgangspunkt i består av springar- og pols(ka)-typer i Norge og Sverige. Det svenske materialet er hentet fra én stor samling, nemlig *Svenske låtar*⁴⁴, med i alt 4626 polskar, mens det norske er hentet fra en lang rekke samlinger som er utgitt over et tidsrom på mer enn hundre år, til sammen 968 slåtter. Det første bindet med springarslåtter i hardingfeleverket var på dette tidspunktet kommet ut (1963), og er innlemmet i undersøkelsen. På tross av at Huldt-Nystrøm argumenterer for at han er ute etter grove strukturer innen melodikk og rytmikk som ikke påvirkes av misforståelser og omtolkninger gjort av nedtegner, er det et tankekors hvor lite kritisk han er til disse samlingene. Undersøkelsen blir gjennomført ved at han først tar ut ”stikkprøver” i fra en av de norske samlingene, nemlig Sandviks *Folke-musik i Gudbrandsdalen*, og ett av bindene i *Svenska Låtar* med stoff i fra Dalarna, for deretter å forfølge enkelte poeng i resten av materialet dersom ”det hersker forskjellige utformingsprinsipp”⁴⁵. Mye av det metodiske er ikke gjort rede for i avhandlingen, som for eksempel på hvilken måte han har definert grunntone og tonearter i melodiene som blir analysert. Vi får heller ikke informasjon om på hvilken måte han har talt opp; om dette har skjedd helt manuelt eller om han har hatt noen form for maskinell hjelp.

Han retter mye oppmerksomhet mot tretonige taktslagsfigurer, det han kaller en daktylisk figurering. Videre undersøkes videreføringen av taktslagene, altså intervallforholdet mellom siste tone i et taktslag og første i det neste. Han kaller dette jamber, eller jambiske

⁴³ Huldt-Nystrøm 1966: 16

⁴⁴ Anderson 2000-2002

⁴⁵ Huldt-Nystrøm 1966: 33

intervall. Eksempelvis forekommer en tretonig figur (daktyl) med bevegelsen ters ned + ters opp mye oftere i det norske materialet enn i det svenske. Omsatt i et konkret noteeksempel (hvilket i stor grad mangler hos Huld-Nystrøm) vil dette kunne dreie seg om følgende typiske progresjon i springar / pols:



Eks. 1: Tretonige figurer med tersbevegelser

Likeledes vil figuren i eksempel 2, det Huldt-Nystrøm kaller ”brukken daktyl med sekundforløp”, være relativt vanlig på norsk side men svært sjelden i Sverige, mens tretonige figurer som inneholder et primintervall så og si aldri forekommer i norske springar og polsslåtter, slik som i eksempel 3.



Eks. 2: ”Brukken daktyl med sekundforløp”



Eks. 3: Tretonig figur med primintervall

Slike figurer er derimot vanlige i Sverige.⁴⁶ Merk at det her ikke behøver være snakk om triolfigurer, taktlagsmotivet på tre toner kan like gjerne bestå av en åttendel og to sekstendeler. Når det gjelder figuren prim + sekund, gjelder ikke dette alle områder i Sverige, og Huld-Nystrøm setter dette trekket i forbindelse med sekstendelspolskaen, en meloditype som ikke finnes i Norge. Dette svekker dermed også grunnlaget for konklusjoner i denne delen av undersøkelsen.⁴⁷

Huldt-Nystrøm lykkes i å sette ord på en del typisk mønsterbruk som er felles for hele materialet. Samtidig får han 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

⁴⁶ Primintervallet i daktylene forekommer nok også en del i Norge, særlig i Rørosregionen.

⁴⁷ Men det utgjør også et problem når han etter hvert oppsummerer; de mest typiske svenske trekkene synes å høre hjemme i en type slåtter som vi ikke har i Norge (altså i sekstendelspolskaen)

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.

Mange av de typiske vendingene Huldt-Nystrøm peker på, og særlig når det gjelder daktylene og videreføringene av disse i springar og pols, er det vi normalt gjenkjenner som kadensformler, normalt en tretonig figur etterfulgt av en lang tone på grunntonen eller kvinten⁴⁸.

Han sammenligner også det norske springarmaterialet med et utvalg av annet norsk stoff, bl.a. hallinger, og finner en del forskjeller i melodikken. Her finner han også en del forskjeller mellom de to typene halling (gangar), altså 2/4 og 6/8 (eller 2/8 og 3/8, som jeg foretrekker å kalle det). At noe av dette har relevans er for så vidt greit nok, men en kan også stille spørsmål om hvor fruktbart det er å betrakte eksempelvis daktyler, eller tre-tonige figurer på taktslaget, som sammenlignbare størrelser i de tre ulike typene metrum. Det samme gjelder også når han sammenligner norsk springar og pols og også halling med sekstendelspolska i Sverige. I tråd med det som var Huldt-Nystrøms målsetting, blir deler av resultatene brukt opp mot materiale hentet fra kunstmusikken (m.a. Chopins masurakaer og et utvalg av Griegs verker), og han viser hvordan Grieg o.a. anvender seg av enkelte ”norvagismer”, mens Chopin ikke gjør det. Det såkalte ”Griegske ledemotivet”, med en fallende kvart fra grunntonene via septim (1-7-5) som grunnform, får her en spesiell oppmerksomhet. Slik lykkes han for så vidt i å forklare hvorfor noen klassiske komposisjoner høres ”norske” ut.

En del valg Huldt-Nystrøm gjør viser vel at han sto kunstmusikken nærmere enn folkemusikken, og begrepsbruk, resultat og konklusjoner bærer preg av dette. Det er også et spørsmål om hvor godt orientert han egentlig var i forhold til den materien han undersøkte. Jeg har allerede nevnt betenkelighetene ved valg av kildemateriale i Norge. Et annet eksempel er den delen av undersøkelsen som angår mønster i hele takter. Her virker det ikke som han er familiær med den store variasjonen i metrum innen springar og pols og den problematikken som i den forbindelse er knyttet opp til plassering av taktstreken. Huldt-Nystrøm betrakter hele dette materialet ut i fra en standard ”tung-lett-lett”-rytme, og tar tilsynelatende alle oppskriftene for god fisk på dette punktet.

⁴⁸ Huldt-Nystrøm kommer for så vidt også fram til dette etter hvert. Se ellers Omholt 2007.

I dag vil vi kanskje si at 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.

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. Særlig gjelder dette det rytmiske. Studiene er publisert i *Minder fra Forfædrene*⁴⁹, 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 1992.⁵⁰ 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 danseforsker Egil Bakka samt Erling Flem, som hadde rollen som vitenskaplig assistent. Aksdal hadde ansvaret for musikkdelen. Hypotesen det arbeides ut i fra i dette prosjektet, er at ny musikk og dans har kommet som moteimpulser opp igjennom tidene, og at disse kan gjenfinnes som ”lag” i tradisjonsmaterialet. Når det gjelder musikken kan disse lagene avdekkes gjennom komparative studier der flere forhold studeres samtidig, slik 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 der tonene som del av et toneforråd er meningsfulle gjennom sitt forhold til en grunntone (modalitet), og melodier som er basert på et funksjonsharmonisk grunnlag, altså at meloditonene er logiske i forhold til en akkord som igjen er logisk i forhold til et tonalt sentrum (harmonisk tonalitet). De siste antas da å tilhøre et yngre lag i tradisjonen. Videre kategoriseres slåttene etter toneart

⁴⁹ Aarset og Flem (red.) 1991

⁵⁰ Bakka, Aksdal og Flem 1992

(G-dur, D-dur, d-moll osv.), med henvisning til en del litteratur som knytter ulike tonearters popularitet til visse epoker.⁵¹ Tonearten blir i undersøkelsen registrert på vek-nivå. Den tredje hovedkategoriseringen gjelder felestille, eller scordatura, som Aksdal kaller det, og han anser dette for å kunne være en indikasjon på alder. Toneartsbegrepet blir her noe problematisk, særlig satt opp mot skillet 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. Uten at jeg har gått dette grundig etter i sømmene, virker det som det særlig er 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. Det kan virke som om 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.⁵² Kommer vi lenger sør og vest, altså til områdene der hardingfela er i bruk, er heller 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.

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 ser ut til å henge sammen. Tilsvarende ser det ut til å være sammenheng mellom asymmetrisk oppbygging (avvik fra toveksform), bruk av moll-tonearter og modalitet.

⁵¹ Bakka, Aksdal og Flem 1992: 30, G-dur skal eksempelvis ha vært svært populært rundt 1750.

⁵² Olav Sæta, personlig meddelelse februar -07.

Sven Ahlbäck og modalitet

Sven Ahlbäck skriver om modal og harmonisk musikk i *Järnbergslåtar*:

”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.”⁵³

Jeg har ingen problemer med å se poenget til Ahlbäck her, men når vi forholder oss til vokal- og instrumentalmusikk som historisk materiale, byr disse begrepene på noen klare problemer, noe Ahlbäck også er klar over. Vi skal rette litt ekstra oppmerksomhet mot dette. Ahlbäck selv diskuterer problematikken i *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*.⁵⁴

Er det virkelig mulig å avgjøre ut i fra en noteoppskrift om en konkret vise eller 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 sangeren eller spelemannen som viderefører en melodien 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 høres modal ut i fingrene på den ”ikke-harmoniske” spelemannen, 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”

⁵³ Jernberg og Ahlbäck 1986: 53f

⁵⁴ Ahlbäck u.å.: 12f

epoke, like umiddelbart vil kunne høres ut som ”harmonisk tenkt ” i fingrene på en mer moderne spelemann. Begge disse transformerende prosessene vil etter min mening ligge som et potensial innenfor en tradisjonell ramme av variasjonsmuligheter.

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. For å ta slåttemusikken: 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 arrangeringssammenheng), har jeg ikke problemer med å tenke disse melodiene som modale, ”bordun-baserte”, 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 Finnskororna” som eksempel⁵⁵), men slike skoleeksempler hører til sjeldenhetene. Blar vi i de to standardverkene for fele og hardingfele⁵⁶, er det svært langt mellom melodier som eksplisitt uttaler funksjonsharmonikk.

På tross av disse betenkelighetene, er likevel Ahlbäck's bruk av modalitetsbegrepet nyttige for beskrivelse av tonale forhold. Ikke minst gjelder dette i pedagogisk sammenheng, noe som nok også har vært en drivkraft for Ahlbäck. Et modus blir av Ahlbäck definert som ”funktionell tonförråd” som forholder til et tonalt sentrum, en grunntone⁵⁷. Et spesifikt modus har et visst omfang, altså ambitus, et definert sentrum og et visst forråd av toneplasser som kan intones med en fast tonehøyde eller være variable. 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 i sitt respektive modus, og er således to forskjellige toner. Slik framstår modusbegrepet som prinsipielt forskjellig fra normale, oktavekvivalente skalaer, altså at de samme tonene gjentas i hver oktave. I Ahlbäck's system opereres det med fem verdier, fem intonasjoner innenfor hver toneplass som benevnes *a*, *b*, *c*, *d* eller *e* alt etter hvor nært det er grunntonen. ”3a” er således

⁵⁵ Ahlbäck 1986: 54

⁵⁶ Gurvin m.fl. 1958-81, Sevåg og Sæta: 1992-1997

⁵⁷ 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.

en lav ters opp fra grunntonen, ”3c” halvhøy ters, mens ”3b” ligger mellom lav og halvhøy intonasjon. ”-2a” er høy septim under grunntonen.⁵⁸

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. Et av disse er -4 – 6 (uten -3), med variabel -2 og 4, m.a.o. et toneforråd, et tonalt ”felt”, som går fra kvinten under grunntonen til seksten over med variabel underseptim og kvart. 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. Dette siste påpeker han er mer vanlig i Norge enn i Sverige.⁵⁹ I likhet med Sevågs konklusjon, varieres toneplass 2, altså sekunden over grunntonen, i svært liten grad i det svenske materialet. Et av Ahlbäck's poeng er ellers at melodibevegelsen vil påvirke hvilke av intonasjonene som velges på de variable toneplassene. Ahlbäck er videre opptatt av formler, og viser bl.a. til bevegelsen 4 3 1, med variasjoner som 5 4 2 eller 1 -2 -4 som svært vanlig i svensk og norsk folkemusikk. Han leter etter motivet i ulikt europeisk materiale, både geografisk og historisk, og konkluderer med at den nedadgående bevegelsen med de omtrentlige intervallene liten sekund + stor ters ser ut til å være en skandinavisk særegenhet.⁶⁰ (Vi kjenner umiddelbart igjen ”Det Griegske ledemotiv”, noe som av flere har blitt karakterisert som ”typisk norsk”.⁶¹)

Han 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.⁶² 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.⁶³

Arnfinn Stølen og pentatonikken

Et av den senere tids mest originale bidrag til norsk tonalitätsdebatt kommer fra Arnfinn Stølen. Hans teorier er først og fremst presentert i *Grunnlagsteori for tonalitet i vokal*

⁵⁸ Se Ahlbäck u.å., Ahlbäck 1986: 54f, eller Westman 1998a: 20ff, 52-60.

⁵⁹ Ahlbäck u.å.: 29-30. Vi husker ellers hvordan for eksempel Sandvik grupperte i forhold til til dur og moll.

⁶⁰ Op.cit.: 43

⁶¹ Se Huldt-Nystrøm 1966: 195f. Se også Westmans kritikk av Ahlbäck på dette punktet i Westman 1998a: 57ff

⁶² Ahlbäck 1986: 55

⁶³ Ahlbäck u.å., se også Westman 1998a: 55f. Disse beskrivelsene av sentraltoner og rammehandlinger minner svært om Levys ”stasjons-”begrep i forhold til de gorrlause slåttene, se Levy 1989: 19

folkemusikk, utgitt ved Høgskolen i Oslo i 2000.⁶⁴ Hans studium retter seg, som tittelen tilsier, primært mot vokalmusikk.

Stølen velger å se bort i fra det meste som er sagt og skrevet om tonalitet i norsk folkemusikk i det 20. århundre i sin teoriutvikling, og baserer seg i stedet på forskjellige -noen av dem svært tidlige- utenlandske arbeider. En viktig basis ser ut til å være E.M. von Hornbostel, som mente å påvise ”en grunnleggende toneramme” som et universelt fenomen⁶⁵. Den fallende kvarten er her helt sentral og grunnleggende, og dette tangerer for så vidt omfanget av (og ”resultatet” av) den formelbevegelsen både Huldt-Nystrøm og Ahlbäck har fokusert en del på (”det griegske ledemotiv”). Stølen diskuterer til en viss grad den norske tonalitätsdebatten, og stiller seg ikke bak Sevågs beskrivelse av et eldre, halvtoneløst system. Han er særlig opptatt av pentatonikken som et viktig stadium i et slikt utviklingsperspektiv, og bruker eksempler fra ulike steder på kloden for å vise nærmest lovmessige sammenhenger og stadier i utviklingen. En del eksempler er hentet fra norsk tradisjon, der gamle nedtegnelser av både Lindemann, Elling og Olav Sande er brukt. Problemene med å bruke for eksempel Elling som sannhetsvitne i forhold til tonalitet er ikke drøftet. Måten Stølen bruker eksempler på, med veksling mellom stoff i fra Ildlandet, Grønland, Sentral-Afrika, Kina, Kautokeino og Setesdal løsrevet fra enhver kontekst, er etter mitt syn svært problematisk. Det som innledningsvis kalles hypoteser, ser ut til å være allerede vedtatte sannheter om utviklingslinjer som forsøkes begrunnet gjennom en helt ukritisk bruk av melodieksempler som til enhver tid passer teorien.

Scordatura

Bruk av ulike felestiller, eller *scordatura*, som mange kaller det å stemme fela annerledes enn den vanlige fiolinstemmingen GDAE, 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 uavhengige av felestille.

I artikkelen ”Om felestiller i feleverket” fra 2007⁶⁶ tar Olav Sæta for seg historikk og tradisjoner rundt ulike felestiller, og han konkluderer med at omstilling av strengene må knyttes til felas tidlige historie. Sætas skriver forholdsvis kort om de tonale / klanglige

⁶⁴ Stølen 2000

⁶⁵ Op.cit.: 13

⁶⁶ Sæta 2007

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.

Bjørn Anmarkrud har gått relativt grundig inn i de tonale sidene av felestiller norsk slåttemusikk gjennom sin hovedoppgave fra 1976.⁶⁷ Studiet begrenser seg til stiller brukt på hardingfele, men arbeidet har likevel generell relevans i forhold til omstemming på fele. 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 (dobbeltegning, 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 slåttenes) 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.⁶⁸ Andre stiller, som GDAE og ADAE har ofte lengre fraser (”4-takts-perioder”), og han gjør et skille mellom slåtter med fallende og buformet 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 durtreklagen, og framhever særlig tersen som et tyngdepunkt (GDAH, ADF#E, AEAC#). I sine analyser av samklanger, poengterer han hvor viktig oktav- og primintervallet ser ut til å være, siden disse opptrer oftest. Deretter er (dur-)tersen det viktigste.

Svenske Johan Westman vier felestiller en del oppmerksomhet i sin hovedoppgave fra Universitetet i Bergen i 1998⁶⁹, og denne delen av arbeidet er også publisert som egen artikkel i Norsk Folkemusikkklags skrift nr. 11.⁷⁰ 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

⁶⁷ Anmarkrud 1976

⁶⁸ Se også Aksdal og Nyhus (red.) 1993: 197 og Aksdal 1991: 263f

⁶⁹ Westman 1998a

⁷⁰ Westman 1998b

akustiske lover basert på overtonerekka, viser Westman hvordan toneplasser / fingerplasseringer / intonasjoner kan defineres som klangrike eller klangfattige. Fela vil m.a.o. ”svare” bedre med en viss intonasjon på bestemte toneplasser. 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 sitt typiske fingermønster.

Melodi - klang - intonasjon

I det foregående har jeg allerede nevnt Johan Westmans hovedoppgave fra Griegakademiet ved UiB, *Melodi – Klang – Intonation*, flere ganger. Arbeidet 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. Materialet 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 støttet 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 modus-begrep, 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. Dette handler om å ikke studere en slått der det er innforstått at hele slåtten eller hele vek har en bestemt grunntone, men at motivene bør studeres hver for seg i så måte. 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.

Kvintintervallet blir hos Westman fremhevet som sentralt. Han beskriver klangdeløet i den eldre felemusikken i skandinavia som:

”...en kvintbaserad modal tonstruktur, där melodierna förhåller sig till olika referenstoner.”⁷¹

Westman tar for seg formelbegrepet med henvisning til forskning internasjonalt, bl.a. i Russland, og argumenterer 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”.⁷²

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.

Hva styrer tonaliteten?

De forskjellige tilnærmingene som er beskrevet ovenfor kan til en viss grad systemiseres 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 det er en felles oppfatning om et sjutonig, oktavekvivalent system.

En kontrasterende oppfatning kan utledes i fra formelbegrepet (Greni, 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,

⁷¹ Westman 1998: 115

⁷² Op.cit.: 132

samtidig som et spesifikt modus vil være nært knyttet til den melodiske siden av en eller flere spesifikke formler. Dette berører et viktig poeng, nemlig om en antatt skala eller et modus utgjør en selvstendig, bevisst størrelse hos en utøver, eller om dette er noe vi forskere teoretiserer og abstraherer fram i etterkant.⁷³

Med noen unntak (som hos Westman), blir idiomatiske trekk ved instrumentet fele i nokså liten grad fokusert på som styrende faktor i forhold til tonaliteten i slåttespelet. Trekker vi eksempelvis inn fysiologiske forhold knyttet til tradisjonell spilleteknikk på dette mest sentrale instrumentet i tradisjonen, er det lite å finne i litteraturen. 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. Det er et faktum at instrumentalmusikk skiller seg tonalt i fra vokalmusikken i flere henseende, og dette burde være et tydelig signal om at det er mer som kunne ha vært avdekket rundt dette. Sevåg er inne på problematikken i en artikkel fra 1979⁷⁴, 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.⁷⁵ Steinar Ofsdal har dessuten et relevant poeng om at intonasjonsmønsteret på fela ser ut til å kunne styres av akustiske forhold ved instrumentet i sin artikkel i Norsk Folkemusikkklags skrift nr. 20⁷⁶, der referansen er renstemte klanger.

Litteratur:

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 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)

⁷³ Se Westman 1998a: 73

⁷⁴ Sevåg 1979: 75

⁷⁵ Nyhus 1973: 46

⁷⁶ Ofsdal 2007: 125f

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, 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

Buvarp, Hans 1952: ”Studiet av folkemusikken” i *Norveg, folkelivsgranskning nr. 2*, H.Aschehoug & Co, Oslo (s.133-236)

Eggen, Erik 1923: *Skalastudier*, E.B. Oppis Forlag, Oslo

Elling, Catharinus 1915: *Vore slaatter*, Kristiania

Elling, Catharinus 1920: *Tonefølelse*, Steenske, Kristiania

Greni, Liv 2000: ”Bånsuller i Setesdal”, Norsk Folkemusikklags skrift nr. 13, Oslo, først utgitt i *Norveg*, tidsskrift for folkelivsgranskning, nr. 7, Oslo 1960

Groven, Eivind 2002: *Naturskalaen*, Norsk Folkemusikklags skrift nr. 15, Oslo, originalutgave Norsk Folkekultur 1927, Skien (s.79-123)

Groven, Eivind 1948: *Temperering og renstemning*, Dreyers Forlag, Oslo

Gurvin, Olav m.fl. 1958 – 81: *Norsk folkemusikk - hardingfeleslåttar*, serie 1, bind 1–7, Universitetsforlaget, Oslo

Havåg, Eldar 1997: *For det er kunst vi vil have*, KULTs skriftserie nr. 85, Norsk Forskningsråd

Herresthal, Harald 1993: *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen*, Universitetsforlaget, Oslo

Hodne, Bjarne 2002: *Norsk nasjonalkultur*, Universitetsforlaget, Oslo

Huldt-Nystrøm, Hampus 1966: *Det nasjonale tonefall*, Universitetsforlaget, Oslo

Jernberg, Anton og Ahlbäck, Sven 1986: *Jernbergslåtar*, Länsmuseum i Gävleborgs län, Gävle

Ledang, Ola Kai 1971: "Seljefløyta – eit naturtoneinstrument?", i *Spelemannsbladet*, nr.3 1971 (s.8-11)

Levy, Morten 1989: *The World of the Gorrlaus Slåtts*, Acta Ethnomusicologica Danica No. 6, Forlaget Kragen, København

Michelsen, Kari (red.) 1979: *Cappelens Musikkleksikon*, bd. 3, Cappelen, Oslo

Moles, Abraham 1958: *Theorie de l'information et perception esthetique*, Paris

Nyhus, Sven 1973: *Pols i Rørostraktom*, Universitetsforlaget, Oslo

Ofsdal, Steinar 2007: "Tonaliteten i folkemusikken", i Norsk Folkemusikklags skrift nr. 20 (s.113-132)

Omholt, Per Åsmund 2007: "Om kadensformlene i springar og pols", i Norsk Folkemusikklags skrift nr. 21 (s.73-85)

Sandvik, Ole M. 1921: *Norsk Folkemusikk*, Kirstes Boktrykkeri, Kristiania

Sevåg, Reidar og Sæta, Olav 1992-97: *Norsk folkemusikk, slåtter for vanlig fele*, serie 2, bind 1-4, Norsk Folkemusikksamling / Universitetsforlaget, Oslo

Sevåg, Reidar 1979: "Die Hardingfele: Instrument – Spieltechnik – Musik", i *Studia Instrumentorum Musicae Popularis IV*, Stockholm

Stølen, Arnfinn 2000: *Grunnlagsteori for tonalitet i vokal folkemusikk*, Høgskolen i Oslo

Sæta, Olav 2007: "Om felestiller 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)

Westman, Johan 1998a: *Melodi – Klang – Intonation*, hovedfagoppgave i etnomusikologi, Griegakademiet, UiB

Westman, Johan 1998b: "Klang, resonans och tonalitet i felespel", i Norsk Folkemusikklags skrift nr. 11, Oslo (s.45-62)