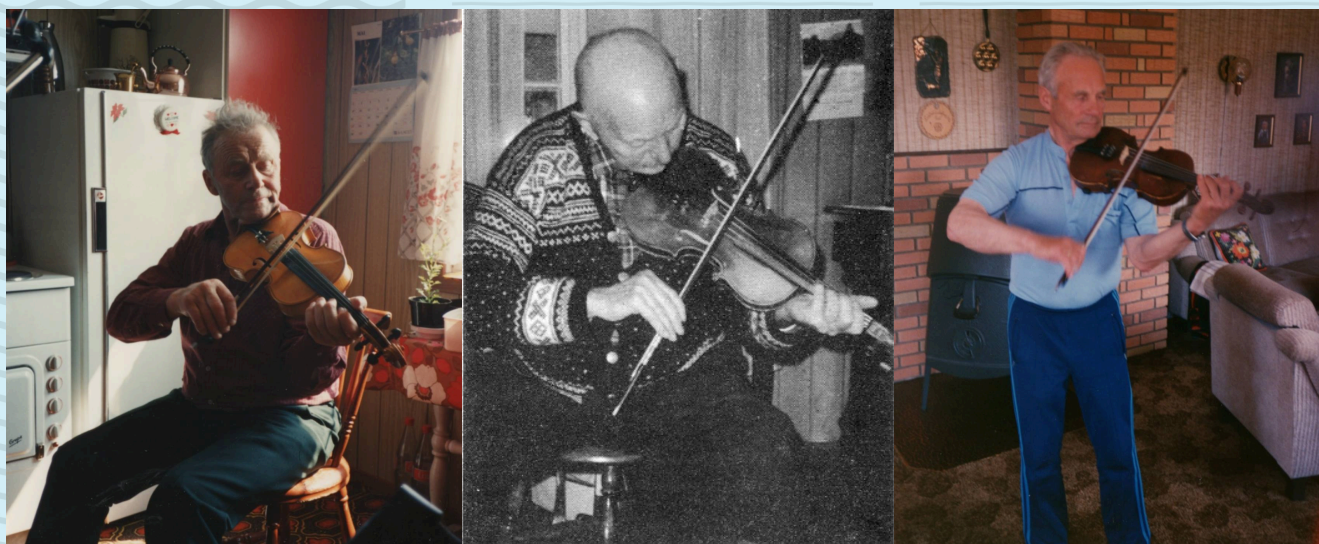


Mads Kuraas

## Tri spellmenn, tri grena

En systematisk undersøkelse og sammenligning av tre stilbærende spellmenn i Brekkentradisjonen.



Høgskolen i Sørøst-Norge  
Fakultet for estetiske fag  
Institutt for folkekultur  
Neslandsvegen 402  
3864 Rauland

<http://www.usn.no>

© 2016 Mads Kuraas

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

# Sammendrag

Denne oppgaven er en systematisk undersøkelse og sammenligning av tre spellemenn fra Brekkenområdet. Folkemusikktradisjonen i Brekken består av flere grener som blir forankret til områdene Brekken, Tamneset og Feragen. Spellemennene som er valgt ut er Anders Sjøvold, Jørgen Tamnes og Annar Sundt, som står som sterke representanter for hver av disse områdenes stil. Målet er å finne forskjeller og likheter mellom hver av de tre grenene i Brekkentradisjonen, og elementene som er vurdert, og ligger til grunn for diskusjonen rundt stilforskjeller, er strøk, flerstrengsbruk, rytmiske figurer, takt, tempo, ornamentikk og tonalitet. Resultatene innen hvert element er tilnærmet i oppgaven ved hjelp av analyser, faglitteratur, muntlige utsagn, egen utøving og diskusjoner. Det vil bli diskutert rundt temaet stilforskjeller. Hvilke forskjeller som blir tillagt en verdi og hvilke som kan observeres, er noe av det som blir diskutert. Lydmaterialet som er analysert består utelukkende av polser, og blir presentert gjennom transkripsjoner og lydopptak. Oppgaven har som hensikt å skape bevissthet og interesse rundt forskjellige stiler i et tradisjonsområdet som Brekken.

# Abstract

This thesis is a systematic research and comparison of three fiddle players from the Brekken area. The folk music tradition in Brekken consists of several branches, which are rooted to the villages of Brekken, Tamneset and Feragen. The fiddlers that are chosen from each area are: Anders Sjøvold, Jørgen Tamnes and Annar Sundt. They are strong representatives from each of the areas style of playing. The purpose of the thesis is to find differences and similarities between each of the branches in the Brekken tradition. The elements that are compared and used for this discussion are bowing, multistring use, rhythmical figures, speed, tempo, ornamentation and tonality. The results in each area of research are approached with analyses, literature, oral dialog, own practice and discussion. The concept of style is an important part of the discussion in this thesis. The audio material that is used in the analyses consists only of *pols*, and is presented in recordings and sheet music. The target of this project is to create awareness and interest in different styles of playing in a folk music heavy areas like Brekken.



# Innholdsfortegnelse

<b>Sammendrag</b> .....	<b>3</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>4</b>
<b>Innholdsfortegnelse</b> .....	<b>5</b>
<b>Forord</b> .....	<b>7</b>
<b>1 Innledning</b> .....	<b>9</b>
<b>1.1 Bakgrunn og formål</b> .....	<b>10</b>
<b>1.2 Problemformulering</b> .....	<b>11</b>
<b>1.3 Avgrensning og utvelgelse av materiale</b> .....	<b>11</b>
1.3.2 Analyseparametere og stilmarkører.....	12
<b>1.4 Sentrale begrep og perspektiver</b> .....	<b>15</b>
1.4.1 Stil.....	15
1.4.2 Pols .....	18
1.4.3 Fingregrep og tonehøyder .....	18
<b>1.5 Disposisjon</b> .....	<b>20</b>
<b>2 Historikk</b> .....	<b>21</b>
2.1 Bakgrunnshistorikk for Rørosområdet.....	21
2.2 Spellemenn i og rundt Brekken.....	22
2.3 De tre utøverne .....	26
<b>3 Metoder</b> .....	<b>31</b>
<b>3.1 Material og datainnsamling</b> .....	<b>32</b>
3.1.1 Hjelpemidler .....	33
3.1.2 Beskrivelse og diskusjon av undersøkelsene.....	33
3.1.3 Intervjuer .....	35
<b>3.2 Transkripsjonene</b> .....	<b>35</b>
3.2.1 Note og tegnvalg .....	36
3.2.2 Strøk .....	41
<b>3.3 Metodekritikk og refleksjon</b> .....	<b>42</b>
<b>4 Resultater</b> .....	<b>44</b>
<b>4.1 Asymmetri og tempo</b> .....	<b>44</b>
4.1.1 Sofia Råen .....	45
4.1.2 Rivaren åt Trøa, Post-Anders .....	50

4.1.3	Bortover all vei, Jørgen Tamnes .....	50
4.1.4	Storhurven, Annar Sundt.....	51
4.1.5	Pols i F, Jørgen Tamnes.....	52
4.1.6	Oppsummering av hver utøver.....	53
4.1.7	Generell oppsummering .....	57
4.2	Tonalitet.....	58
4.2.1	Tonalitetsspørsmålet i norsk folkemusikk.....	59
4.2.2	Tonaliteten i Rørosdistriktet .....	61
4.2.3	Tonalitetsanalyser .....	64
4.2.3.1	Sofia Råen .....	65
4.2.3.2	Pols i F, Jørgen Tamnes .....	76
4.2.3.3	Bortover all vei, Jørgen Tamnes .....	79
4.2.3.4	Rivaren åt Trøa, Post-Anders .....	82
4.2.3.5	Storhurven, Annar Sundt .....	85
4.3	Ornamentikk.....	89
4.4	Strøk/flerstrengsbruk/rytmiske figurer.....	91
<b>5</b>	<b>Sammenfattende analyse og diskusjon .....</b>	<b>97</b>
5.1	Strøk/Flerstrengsbruk/ Rytmske figurer .....	97
5.2	Takt og rytme.....	99
5.3	Ornamentikk.....	102
5.4	Tonalitet.....	103
<b>6</b>	<b>Oppsummering og sluttord .....</b>	<b>112</b>
6.1	Oppsummering av hver utøver .....	112
6.2	Avsluttende refleksjon.....	114
<b>7</b>	<b>Referanser/litteraturliste .....</b>	<b>120</b>
<b>8</b>	<b>Oversikt over tabeller og figurer .....</b>	<b>122</b>
<b>9</b>	<b>Vedlegg .....</b>	<b>126</b>

# Forord

Jeg begynte å spille fele i syvårsalderen på Røros kulturskole. Samtidig med meg startet et knippe andre barn, som også ville lære å spille fele. Etter en kort stund ble vi med i noe som kaltes Glåmos juniorspellmannslag. Herfra gikk vi i gradene helt til vi fikk bli med i det voksne laget. I løpet av disse årene ble det klart at også andre områder i Rørostraktene hadde spellmannslag og folkemusikk. Det fantes spellemenn både i Brekken og Ålen. Men hva var forskjellene på de og oss? Etter hvert som årene gikk, har spørsmål om forskjeller i måtene å spille slåttemusikk stadig opptatt meg mer. Jeg oppdaget at det ikke bare fantes forskjeller mellom spellmannslag og bygder, men også mellom ulike spellemenn. Som en følge av min egen nysgjerrighet og iver etter å lære nytt, meldte jeg meg i 2009 inn i Brekken spell- og danselag. Her møtte jeg spellemenn jeg nesten ikke visste hvem var, og slåtter som var helt ukjente for meg. Etter hvert, i gode samtaler med flere av spellemennene i Brekken spellmannslag og ellers i Rørosområdet, kom det fram at Brekkentradisjonen besto av, ikke bare én, men flere stiler. I løpet av de siste årene har disse stilene opptatt meg mer og mer. Interessen for ulike personlige uttrykk i spillestilen hos flere spellemenn har steget til stadig nye høyder. Det er i dag et stort fokus på at alle som spiller i et spellmannslag skal spille likt. Dette har vært mye av inspirasjonen for å skrive en slik oppgave. Jeg mener at forskjellige stiler og måter å framføre folkemusikk på, er noe av det som gjør denne musikk sjangeren nettopp så interessant som jeg synes den er. Forskjellige elementer hos forskjellige utøvere mener jeg er med på å krydre denne musikken, og skaper det engasjementet som finnes rundt den.

Oppgaven hadde ikke vært mulig å gjennomføre, om ikke det var for en del personer. Først og fremst vil jeg takke veilederne mine, Mats Johansson og Tellef Kvifte, for konstruktive kommentarer, raske svar og hjelpen til å utfordre meg selv gjennom et slikt prosjekt. Jeg vil også takke Lars Erik Øygarden for fantastisk hjelp, motivasjon og gode samtaler gjennom prosjektet. Ole Jørgen Tamnes, for hyggelige samtaler og stunder, bilder, opptak og opplysninger. John Ole Morken for hjelp med opptak og historikk. Bjørn Aksdal for bilder og intervjuer. Rørosmuseet, ved Randi Borgos, for bilder. Tron Westberg og Magne Eggen Haugom som villig har gitt av sin kunnskap og stilt opp til intervjuer. Per Åsmund Omholt for gode samtaler og råd. Lars Erik Sundt for opplysninger. Folkemusikkarkivet for Rørosområdet for lydmateriale og bilder. Rådet for folkemusikk, ved Sjur Viken, for videomateriale av Jørgen Tamnes. Ragna Gaustad for hjelp og illustrasjon. Rebecca

Egeland for godt vennskap og hjelp gjennom prosjektet. Robbie Bankes for hjelp med sammendrag på engelsk. Mattias Cyvin Storås for stor hjelp med dataproblemer.

En særdeles stor takk til all familie og venner for utrolig støtte, inspirasjon og motivasjon gjennom to år med masterstudier.

Til slutt ønsker jeg å takke Glåmos spellmannslag, Brekken spell- og danselag og alle folkemusikkinteresserte i Rørostraktene. Takk for at dere holder på med denne musikken, og vier den tid og interesse. Uten dere hadde det aldri vært mulig å skrive en slik oppgave.

Rauland, 07.05.2016

Mads Kuraas

# 1 Innledning

I denne oppgaven vil jeg ta for meg tre felespellemenn fra Brekkenområdet, og se på forskjellene dem imellom. Det har blitt meg fortalt at Brekkentradisjonen består av flere grener, og at man gjerne deler tradisjonen i tre hovedgrener, Brekken, Feragen og Tamneset. I denne oppgaven har én spellmann fra hver gren blitt valgt ut, Anders Sjøvold fra Brekken, Annar Sundt fra Feragen og Jørgen Tamnes fra Tamneset. Disse har blitt valgt ut på bakgrunn av muntlige utsagn fra personer jeg har vært i kontakt i folkemusikkmiljøet i Brekken, og står etter min mening som gode representanter for hver sin gren.



*Kart over Brekkenområdet*

## 1.1 Bakgrunn og formål

Jeg ønsker gjennom dette prosjektet å tilegne meg ny kunnskap om hver enkelt av disse spellemennenes spillestil, og på denne måten også utvikle mitt eget felespill. Jeg ønsker å visualisere særtrekk og stilmarkører hos de enkelte. Dette ønsker jeg å oppnå ved hjelp av analyser, i form av notetranskripsjoner, figurer, diagrammer og diskusjon. Det at jeg selv spiller fele har i stor grad vært med på å forme innfallsvinkelen i denne oppgaven.

Analysene vil nok være formet av mine egne oppfatninger og sanseintrykk, og jeg vil på ingen måte påstå at det som blir presentert i denne oppgaven er noen fasit. Kanskje kan andre som dykker ned i emnet få helt andre resultater enn hva jeg har fått. Uansett håper jeg at denne oppgaven kan være til inspirasjon for andre som ønsker å gjøre et dypdykk ned i et slikt materiale, og at mine metoder kanskje kan være til hjelp og/eller inspirasjon for de som ønsker å foreta analyser av spellemenn og et innspilt tradisjonsmateriale. Et lite ønske, særlig for meg personlig, er at denne oppgaven skal kunne inspirere til verdsettelse av ulike lokale og personlige spillestiler, i Rørosdistriktet så vel som i andre distrikt. Det ser ut for meg som at folkemusikken mange steder blir mer standardisert i én form, og at mange stiler og tradisjoner blir forlatt til glemselen. Jeg håper derfor at denne oppgaven skal kunne inspirere, gamle så vel som unge, spellemenn til å lytte til innspillinger og opptak, og oppdage verdien i mangfoldet og variasjonen innen et folkemusikkmiljø, som for eksempel i Brekken. I tillegg håper jeg å kunne kaste lys over en del tema generelt, både i forhold til folkemusikkmiljøet på Røros, men også ellers i landet. Særlig i forhold til tonalitet og asymmetri. Litt av bakgrunnen for å skrive en slik oppgave ligger nok mye i mine egne interesser hva stil angår. Jeg har i mange år vært opptatt av forskjeller i folkemusikken mellom steder og spellemenn. I tillegg ga dette prosjektet meg en mulighet til å se nøyere på en tradisjon jeg tidligere ikke har dykket særlig dypt ned i. En annen motivasjon for en slik oppgave er nettopp på grunn av spellmannslagsvirksomheten som drives i Rørosdistriktet. I spellmannslag i dag, er målet for mange å spille likt, og få et likt uttrykk. Dette mener jeg kan føre til at en del lokale og personlige stiler kan bli borte. Derfor kunne det være interessant å se på alle grenene i denne tradisjonen, for så å kunne skape en visshet om deres eksistens og verdi. Jeg håper at denne oppgaven kan skape engasjement om at en tradisjon, som i Brekken, ikke bare består av én enkelt tradisjon, med én måte å spille slåttene på. Den består av flere grener som skiller seg fra hverandre, med hver sine spesielle særtrekk, selv om låtmaterialet mye godt er felles. Jeg håper også analysene kan illustrere den individuelle friheten i tradisjonen, og at dette også kan være til

inspirasjon.

Når jeg i denne oppgaven har lagt vekt på å finne forskjeller har analysene vært prosessen for å skaffe resultater. For å finne og definere forskjellene mellom hver stil, har jeg valgt å se på noen elementer, som jeg selv oppfatter som viktige stilmarkører. Jeg har også tatt utgangspunkt i folks meninger og oppfatninger av hvilke elementer som skiller de tre spellemennene. Dette er oppfatninger jeg har fått ved intervju og samtaler med personer tilknyttet folkemusikken i Brekken. Elementene jeg har fokusert på har vært strøk, flerstrengsbruk, tempo, grad av asymmetri, utvalgte rytmiske figurer, ornamentikk og tonalitet. Jeg har valgt å ta et særlig dypdykk i emnet tonalitet.

## 1.2 Problemformulering

Målet med foreliggende prosjekt er å systematisk undersøke og sammenligne tre stilbærende spellemenn fra Brekkenområdet gjennom analyser av innspillinger, intervjuer og egen utøving. I dette arbeidet aktualiseres spesielt følgende spørsmål:

- Hvilke tonale, rytmiske og spillestilmessige særtrekk kjennetegner de utvalgte innspillingene?
- Hvordan kan de observerte særtrekkene relateres til påstanden om at de tre spellemennene representerer tre ulike stiler?
- Hvordan omtales disse spellemennene og deres spillestil av nåtidens Rørosspellmenn?
- Hvordan kan resultatene fra undersøkelsene belyse spørsmål rundt stilformende prosesser mer generelt.

## 1.3 Avgrensning og utvelgelse av materiale

Analysene omfatter en utøver fra hver av de tre grenene i Brekkentradisjonen. I tillegg er materialet begrenset til slåttetyper pols, spilt på fele. Sammenlagt sju innspillinger har blitt analysert. Et bredere utvalg hadde sannsynligvis kunnet belyse flere nærliggende problemstillinger, slik som lokale og individuelle forskjeller i en større del av Rørosdistriktet, og stilforskjeller knyttet til ulike instrument og slåttetyper. I tillegg kunne

fler innspillinger med de aktuelle utøverne blitt analysert for å få et bedre grunnlag for generaliseringer. Foreliggende utvalg er gjort med mål om å gå i dybden i analysene, og at materialet er informasjonsrikt i forhold til å kunne belyse prosjektets problemstillinger. I den forbindelse er det vesentlig å notere felas sentrale posisjon i folkemusikken på Røros og at nettopp polsen har stått i en særstilling blant spellemennene her (Nyhus, 1973). Polsen er også den mest interessante og innholdsrike slåtteformen for meg personlig som utøver, hvilket i seg selv er en viktig motivasjon.

Når det gjelder å finne innspillinger som er mest mulig representative for utøvernes spillestil, har det blitt foretatt et grundig utvalg fra ett stort material innspillinger. Her har jeg også fått viktige innspill fra personer med inngående kunnskap om spellmannsmusikken i Brekken. Sentrale kriterier har vært at utøverne er i god spillemessig form, at slåtten har hatt en solid forankring i tradisjonen og fått et lokalt særpreg i Brekkentradisjonen, og at spellemannen i følge muntlige kilder hadde et slags eierskap til, og likte slåtten. En av slåttene er felles for de tre spellemennene, hvilket har vært en fordel i den sammenlignende analysen.

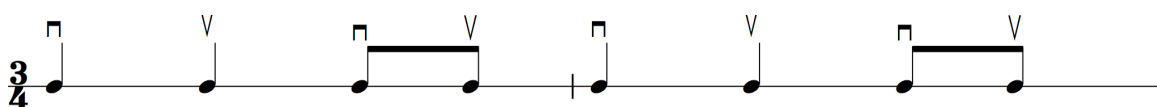
### 1.3.2 Analyseparametere og stilmarkører

I framgangsmåten for å finne forskjeller har jeg, som tidligere nevnt, valgt ut noen elementer som har ligget til grunn for analysene. Elementene som har vært vektlagt har vært strøk, takt, rytmiske figurer og tonalitet. Disse elementene har blitt valgt ut med tanke på hvor forskjeller mellom utøverne kan tenkes å oppstå. Hvilke detaljer som i sin tur utgjør meningsbærende forskjeller – det man kan kalle *stilmarkører* – blir i neste ledd formål for en diskusjon der et mer helhetlig perspektiv på stilbegrepet ligger til grunn. Selvfølgelig kan ikke hvert enkelt moment være med på å fortelle om den faktiske opplevelsen av musikken, og jeg vil, i tillegg til disse faktorene som har vært med på å forme analysene, også ta en generell betraktning av stilene slik jeg oppfatter de.

Når jeg har valgt å ta for meg emnet strøk, har jeg ikke sett på alt som har med strøk å gjøre. Helt enkelt kan man kanskje si at strøket enten går opp eller ned. Men det er også mange andre aspekter ved strøket. Hvordan det låter avgjøres ikke bare av opp- og nedstrøket, det er også andre faktorer som er med på å avgjøre dette, for eksempel farten på strøket, trykk ned mot strengen, harpiks, buen i seg selv har en tone, plassering av buen på



strengen, vinkelen hårene treffer strengen, typen hår. Mye av dette er vanskelig å si noe om i hver enkeltes tilfelle, fordi data på mye av dette er utilgjengelig. Dette er ikke noe jeg har valgt å ta med i analysene, men det spiller helt klart inn på egen oppfattelse av hver spellmann, og de vil være med på å avgjøre et generelt inntrykk av den enkeltes ”sound”. Man kan tenke på dette som den enkeltes egenproduserte lyd. Det som faktisk er målbart, og et skillemerket, er strøket i forhold til melodien. Dette innebærer blant annet sammenbinding av toner med buen, enkeltmarkeringer og personlige strøkmodeller satt i sammenheng med standardiserte, normative strøkmodeller. Den standard strøkformen i Rørospolsen regner man at ser slik ut:



*Figur 1*

Her begynner takta på nedstrøk og slutter på oppstrøk. Dette kan man godt si er grunnformelen for strøket i Rørospolsen. Det er veldig vanlig at ei takt består av fire strøk. Det finnes flere unntak og varianter av akkurat denne, for eksempel er alltid sluttfrasene i vendinga<sup>1</sup> annerledes. Men har jeg valgt å ikke gå videre inn på varianter av standardstrøk i denne teksten.

Når det gjelder takt, har jeg valgt å fokusere på tempoet og graden av asymmetri hos hver utøver. Med asymmetri mener jeg hvor mye hvert taktslag innad en takt varierer i forhold til hverandre. Jeg har valgt å se på disse som målbare referansepunkt i forhold til å diskutere stilforskjeller. Jeg har ofte hørt folk snakke om at enkelte spellemenn har spilt jevnere enn andre, og at noen har spilt raskt og noen langsomt. I dag er det fortsatt en evig diskusjon hos spellemenn og dansere på Røros om hva som er bra takt og riktig rytme i polsen, ved siden av diskusjonen om godt tempo. Dette er også en av motivasjonene bak en slik analyse. Så vidt jeg vet, har aldri en analyse på graden av asymmetri blitt gjennomført på Røros, noe som gjør dette ekstra spennende å se på. Det finnes teorier på at tempo og grad av asymmetri er avhengig av hverandre. Jan Petter Blom skriver i et avsnitt, *Rytme og*

---

<sup>1</sup> Polsene er som oftest delt inn i to deler, og hver del kalles for ei vending.

frasering, i boka *Fanitullen*; ”Et høyt tempo tenderer til å gjøre takten mer symmetrisk enn et lavt tempo.” (Blom, 1993, s. 177). Dette håper jeg også å kunne belyse i løpet av oppgaven. Jeg har valgt å legge særlig stor vekt på temaet tonalitet. Jeg mener at en slik analyse er viktig, ikke bare for å finne forskjeller og likheter mellom disse utøverne, men også for folkemusikkmiljøet på Røros generelt. Dette fordi jeg mener tonalitet er et tema som er viet liten oppmerksomhet i folkemusikksammenhengen på Røros. Det er i dette området gjort relativt lite arbeidet på feltet tidligere, og det synes interessant å prøve å belyse emnet litt nærmere. Her har jeg valgt å basere observasjonene på teorier om ulik intonasjon innen norsk folkemusikk. Jeg har også valgt å bruke ren skala som referanse når jeg skriver om toner som avviker fra denne. Av litteratur om tonaliteten i polser Rørosdistriktet har Sven Nyhus et kapittel i boka ”Pols i Rørostraktom” (Nyhus, 1973). Jeg har også valgt å bruke dette som et referansepunkt i forhold til mine egne observasjoner og analyser. Så vidt jeg vet, har det ikke blitt gjort noen transkripsjoner hvor såkalt skeiv tonalitet er notert. Jeg håper at analysene på tonalitet kan bli til opplysning og inspirasjon for andre utøvere av tradisjonsmusikken på Røros, og at dette for framtiden kan bli viet en viss interesse av de som lærer slårter etter opptak. En særlig motivasjon for et kapittel om tonalitet er dagens situasjon, hvor såkalt skeive intervaller er så godt som borte, og den rene skalaen er blitt enerådende. Dette er nok en grunn til at jeg mener det er viktig å kaste lys over dette fenomenet.

Data og informasjon som er hentet inn til denne oppgaven, og brukt som begrunnelsesmateriale, består av lydopptak, videoopptak, notesamlinger, faglitteratur, intervjuer og samtaler. Lydopptakene som er gjennomgått og brukt er hentet fra arkiver, CD-er og gitt av privatpersoner. Disse har vært gjort av flere forskjellige innsamlere, og det eldste er gjort så tidlig som i 1938. Antall opptak som er gjennomgått er på flere hundre lydfiler, hvor noen er på noen få sekunder, mens andre er på nesten to timer i varighet. En del av opptakene har vært av ymse kvalitet, og utvelgelsen av hva som skulle brukes som materiale i denne oppgaven har delvis gått på grunnlag av det. I denne oppgaven har det kun latt seg oppdrive ett videoopptak. Dette var et videoopptak av Jørgen Tamnes, og ble filmet og utlånt av *Rådet for folkemusikk*. Opptaket har vært til stor hjelp hva visuelle særtrekk angår, som for eksempel strøk. Notesamlingene har for det meste bestått av boka, *Pols i Rørostraktom* (Nyhus, 1973), av Sven Nyhus. Men også bøkene *Spelemann og smed – Smed-Jens fra Røros og hans notebok* (Aksdal & Smed, 1988), av Bjørn Aksdal, *Fel’klang på rørosmål* (Nyhus, 1983), av Sven Nyhus og *Rørosmusikken i polstakt* (Galaaen, 1988), av Einar Galaaen har vært til hjelp. Disse bøkene har også vært viktige

som faglitteratur i tillegg til en rekke andre bøker og artikler. Ei fullstendig litteraturliste finnes bakerst i oppgaven. Intervjuene som er blitt gjort, er med personer knyttet til folkemusikkmiljøet på Røros, og særlig til Brekken. Mer om dette kommer i kapittel 3, under intervjuer. I tillegg har de personlige erfaringene som utøver på fele kommet godt med. Mye av resonnementet i oppgaven vil være basert på skriftlige og muntlige kilder som er satt i sammenheng med hva analyser og egen forskning har vist.

## 1.4 Sentrale begrep og perspektiver

Noen ord og begreper er sentrale i denne oppgaven, og jeg mener det kan være viktig å forklare noen av de ytterligere. Jeg har gjort noen valg i forhold til betegnelser og ordvalg, og jeg vil gjerne gi en kort forklaring på noen av de valgene jeg har gjort.

Noen små valg som er tatt, er for eksempel at både kallenavnet og det virkelige navnet til en av utøverne er benyttet (Post-Anders og Anders Sjøvold). Også ordet pols og lek vil bli brukt om samme sak, dette kommer jeg tilbake til lengre ned. Kunnskap om folkemusikk og felespill ligger til grunn for denne oppgaven. Jeg kommer imidlertid ikke å gå alt for grundig inn på generell forklaring om hva folkemusikk er. Heller ikke har jeg valgt å ta med mye om felas ergonomi. Men en liten forklaring om fingerbruk og felas tonehøyder, føler jeg er såpass viktig i denne oppgaven, særlig som bakgrunn for tonalitätsanalysene, at jeg har valgt å omtale dette nedenfor. I tillegg ønsker jeg å belyse begrepet stil litt mer inngående. Dette mener jeg er av de mest sentrale begrepene i denne oppgaven. Og jeg føler det ligger som et premiss gjennom hele avhandlingen. Ved å kaste lys over dette begrepet håper jeg på å skape en viss forståelse av hvorfor forskjeller oppstår og hva som avgjør dette.

### 1.4.1 Stil

Et begrep som står sentralt i denne oppgaven, er stil. Dette brukes i høy grad om forskjellen mellom de tre utøverne, slik som at de spiller i hver sin stil også videre. Det synes kanskje innlysende for noen hva dette innebærer, men det er ikke alltid så enkelt og rett fram som man kanskje tror. Det virker derfor naturlig å prøve å kaste lys over hva som

ligger i dette begrepet. Jeg har her valgt å støtte meg til Mats Johanssons teorier om stilbegrepet (Johansson, 2004, 2009a, 2009b)

Stil er ikke nødvendigvis én konkret ting. Stil kan sees på som et rammeverk som omfatter skapende, utøvende, opplevelse og vurdering av musikk. Om noe for eksempel presenteres som Brekkenspill og lytterne forholder seg til dette som Brekkenspill, så er det Brekkenspill, nettopp av den grunn. Rammeverket handler om holdninger, forventninger og konvensjoner. Dette omfatter blant annet hva som er viktig og mindre viktig i stilen, i forhold til hvor den generelle interessen ligger.

Stil kan også forstås som en spesiell koding av musikken. Dette kan sees i likhet med språk. Om man ikke forstår bokstavens kombinasjoner i ulike ord, forstår man heller ikke ordene. Man ville heller ikke kunne oppfatte at ironiske poenger er ment ironiske også videre. Når det gjelder musikk, handler kodingen om hvordan noe som skjer i musikken oppfattes og tolkes, både av den som sprer musikken og den som mottar, altså musiker og publikum. Om en spellemann har et spesielt rykk i buehånden under en pols, og dette er tilsiktet, vil de som er innforstått med denne spellemannens måte å spille på, oppfatte dette som noe forståelig og passende for denne framføringen. Men om noen ikke kjenner, eller forstår, denne musikalske hendelsen, kan det tenkes at de oppfatter det som en feil, eller som uforståelig. Et annet eksempel kan man bl.a. finne om man ser på noen av de første folkemusikkinnsamlerne i Norge, som reiste rundt å tegnet ned musikken. Mange av de som reiste rundt var for eksempel ikke kjent med såkalt skjev tonalitet, og dette ble sett på som feil av spellemannen, og at det dermed var nedtegneren sitt ansvar å luke ut slike ”unoter”.

Man kan også forklare kodingen som at musikken i seg selv ikke forteller om hva den betyr eller hva den er, den kan kun kommunisere dette gjennom koder som sorterer hva som er vesentlig og uvesentlig informasjon. Som at for eksempel to pinner som slås mot hverandre for noen bare er lyd. Men straks man tillegger denne sammenslåingen av pinner verdi og skaper et formål, ved å for eksempel oppfatte takt, vil dette kunne oppfattes som musikk. Man kan også se på kodene som et brillepar man må se igjennom for å oppfatte musikken. Med henhold til disse perspektivene går det ikke an å observere hva som for eksempel er forskjellen mellom Feragen og Tamneset. Eksempel som skal vise en slik forskjell, inneholder nærmest uendelig med informasjon som må kodes og sorteres, før man kan se meningsgivende forskjeller. En analyse av stilforskjeller, og særtrekk ved en

stil, som denne oppgaven handler om, forutsetter kodekompetanse som er spesiell for en musikkultur. Dette betyr at man som forsker, påberoper seg innsidekunnskap og en spesialkompetanse som deltager i kulturen, i mitt tilfelle som aktiv utøver. Dette innebærer ikke at man på noen måte sitter på en fasit, og andre kan godt oppfatte musikken annerledes enn man selv gjør. Men i mitt tilfelle uttaler jeg meg om forskjeller mellom spellemenn, med utgangspunkt i en grunnleggende kunnskap om hva som utgjør meningsgivende forskjeller i den utvalgte musikkulturen. Her kommer også følge punkt med i bilde:

Rammen for en stil kan variere. Enigheten om stilen avgjøres, og kan forandres, i den daglige samtalen rundt musikken, hva som verdsettes av miljøet skaper rammene for eksekusjonen. For at avgrensningene i stilen skal settes, må noen krysse dem. Altså må noen gjøre noe som blir oppfattet som såpass annerledes fra det som er vanlig, at miljøet oppfatter det som noe annet. Dette vil så måtte skape en diskusjon i miljøet, rundt det som blir oppfattet som annerledes, før enighet om rammene skapes og det blir en avgrensning. Disse rammene vil det være miljøet rundt som hele tiden er kontrollører av. Miljøet bestemmer rammene for hva som er stilen. Disse grensene opprettholdes også ved at noen prøver å krysse de. Stilrammen kan også sies å bli forandret av enkelte spellemenn. Framholdte spellemenn, kan bli stilskapere, av den grunn av at de er verdsatt av et miljø.

Stil er et relasjonelt fenomen: *"det är det ständigt skiftande förhållandet mellan olika stilar som aktualiserar förhandlingar om gränser och som därigenom föder processen som skapar avgränsning"* (Johansson, 2009a, s. 36). En lignende formulering, er at stil *"konstitueras dialogiskt genom de relationer till angränsande genrer som gör sig gällande i olika historiska sammanhang."* (Johansson, 2009a, s. 45-46).

Om man tar nok en parallell til språklige dialekter, kan Jan Petter Bloms tekst *Språk og Grenser* (Blom, 1989), virke passende. I følge Blom, skapes ikke forskjeller i dialekter ved isolasjon, men snarere ved kontakt. Det er nettopp bevisstgjøringen om at noe er særegent og ulikt andre, samt ønske om noe eget, som skaper forskjellene. Dette sammen med følelse av tilhørighet og identitet (Blom, 1989).

De forskjellene som blir sett på som viktige for hver stil kan kalles stilmarkører. Dette kan være for eksempel strøkmodeller, tonalitet eller rytme. Disse kan skapes og forhandles nettopp ved hjelp av kontakt, eller ved kryssing av grenser slik som i eksemplene ovenfor. Slike stilmarkører kan også forsterkes ved kontakt og bevisstgjøring. Om for eksempel en

spellemann fra en tradisjon har kontakt med spellmenn fra en annen tradisjon, kan begge gruppene overdrive sine særtrekk, nettopp for å ekstra tydeliggjøre sine egne særegenheter i ens egen stil. For eksempel ville kanskje en Rørosing overdrive alle de elementene han selv la vekt på i sin tradisjon om han en gang spilte i Gudbrandsdalen. De særpregene som skapes, og blir stilmarkører, avgjøres også av hvilke andre miljøer man har kontakt med til en hver tid. I slike situasjoner av kontakt, er likheter ikke nødvendigvis det man vil fokusere mest på. For eksempel vil nok ikke spellemenn fra Brekken i sammenligning med spellemenn fra Glåmos vektlegge tostrengsspill som noe særegent for sin stil, i og med at det er nok så vanlig begge steder. Men kanskje ville en spellemann fra Brekken, i kontakt med en spellemann fra Gudbrandsdalen se på tostrengsspillet som en spesiell stilmarkør fra Rørosområdet i forhold til enstrengsspillet i deler av Gudbrandsdalen. På denne måten kan hva som er viktige stilmarkører avgjøres i forhold til hvem man har kontakt med. Og det kan ikke finnes forskjeller uten likheter.

Disse betraktningene og perspektivene utgjør bakgrunnen for mine undersøkelser og resonnement. Kanskje kan slike betraktninger hjelpe til med å gi en forståelse om hvorfor forskjeller oppstår, og hvorfor det er ulikheter i et felles musikalsk materiale, selv i bygder som ligger såpass tett som Brekken, Feragen og Tamneset.

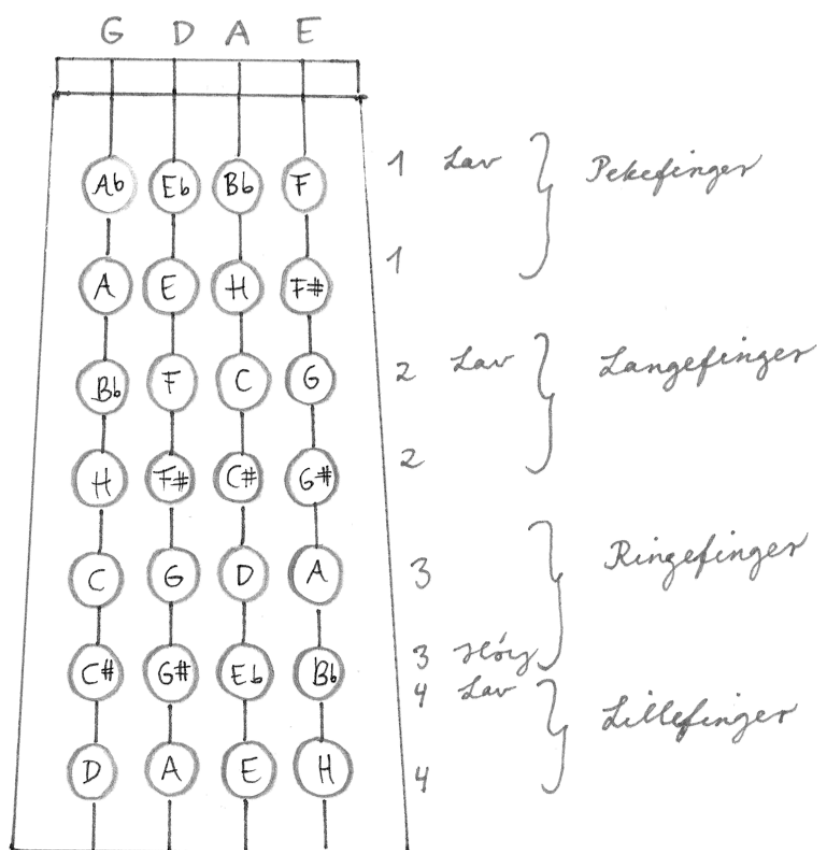
## 1.4.2 Pols

Polsen er den lokale formen dansemusikk i tredelt takt og regnes for en av de gamle bygdedansformene vi har i landet, sammen med ulike springar-, halling- og gangartyper. På Røros har polsen stått i en særstilling som musikk og danseform. Det skrives allerede i 1804, at pols er dansen som foretrekkes i dette distriktet. Og man har belegg for å tro at den har vært brukt i dette området mye lengre enn som så. I Sverige, finnes det bevis for at den nære slektningen polska, var brukt av allmuen allerede på 1600-tallet (Nyhus, 1973). Den er trolig kommet til Rørostraktene i forbindelse med arbeid for Røros Kobberværk. På Røros har ordet «lek» blitt brukt om polsen. Før i tiden sa man at man skulle gå på lek, dette betydde å gå på dans. I denne oppgaven vil både pols, lek og slått (som er et fellesbetegnende ord for en folkemusikkmelodi i folkemusikkmiljøet i Norge) bli brukt.

## 1.4.3 Fingergrep og tonehøyder

I Rørosområdet er den vanligste felestemmingen oppstilt bas, ADAE, hvor den dypeste

strengen er stemt opp én hel tone, jamført med vanlig stemming GDAE. Vanligvis spilles polsene på Røros i det som kalles førsteposisjon. Det vil si at de fire fingrene som brukes kan spille alle tonene fra løs G-streng til tonen H, spilt på E-strengen. Hver finger har sitt område på gripebrettet, og råder i utgangspunktet over to toner, der den ene omtales som lav og den andre høy. Førstefingeren, pekefingeren, råder over tonene G# og A på G-strengen, Eb og E på D-strengen, Bb og H på A-strengen og F og F# på E-strengen. Andrefingeren, langfingeren, råder over tonene Bb og H på G-strengen, F og F# på D-strengen, C og C# på A-strengen og G og G# på E-strengen. Tredjefingeren, ringfingeren, råder over, C og C# på G-strengen, G og G# på D-strengen, D og D# på A-strengen og A og A# på E-strengen. Fjerdefingeren, lillefingeren, deler litt av sitt rådeområde med tredjefingeren. Dette skjer i forhold til hvilken toneart man spiller i. Fjerdefingeren råder over tonene C# og D på G-strengen, G# og A på D-strengen, D# og E på A-strengen og A# og H på E-strengen. Når bass-strengen, G, blir stemt opp til tonen A, får fingrene der et annerledes rådeområde. Førstefingeren råder over tonene Bb og H, andrefingeren over C og C#, tredjefingeren D og D# og fjerdefingeren D# og E.



Illustrasjon av gripebrett og fingerplassering. Tegnet av Ragna Gaustad.

## 1.5 Disposisjon

Denne oppgaven består av seks kapitler, innledning, historisk bakgrunn, metoder, resultat, sammenfattende analyse og diskusjon og oppsummering og sluttord. Den starter med en introduksjonsdel hvor motivasjonen og formålet bak en slik oppgave blir lagt fram, og hvor sentrale begrep blir diskutert. Dette er viktig som bakgrunn for analysene og oppgaven generelt. Denne delen blir etterfulgt av et historisk kapittel som forteller om Rørshistoria, spellemenn tilknyttet Brekken, og en presentasjon av de tre utøverne. Dette, sammen med innledningen, er et viktig bakgrunnstappe for oppgaven, og skal være til hjelp for å forstå en rekke forhold. Etter historiekapitlet ønsker jeg å fortelle om metodene jeg har brukt i denne avhandlingen. I metodedelen forklarer jeg om framgangsmåtene jeg har brukt for få resultatene som blir lagt fram i kapitlet etter. Metodene blir en bakgrunn for å forstå hvordan en del resultater er tilstrebet. Det er også ment som inspirasjon for andre som forhåpentligvis kan benytte eller kritisere denne framgangsmåten og tilnærmingen av et tradisjonsmateriale. Resultatene som følger etter metodene er i hovedsak delt opp i fire deler. Den ene består av takt og asymmetrianalysene, den andre består av tonalitätsanalysene, den tredje av ornamentikk og den fjerde av strøk/flerstrengsbruk og rytmiske figurer. Her blir figurer og diagrammer presentert, som et hjelpemiddel for å visualisere mine oppfatninger av det analyserte materialet. De øvrige stilparameterne denne oppgaven omhandler er hentet fra transkripsjonene man finner som vedlegg bakerst i oppgaven. Etter resultatene kommer en del med sammenfattende analyse og diskusjon rundt resultatene. Dette er i stor grad en sammenligning av resultatene og stilmerkørene som er presentert i analysene. Til slutt kommer en oppsummering av hver spellmann og stil, etterfulgt av en diskusjon rundt elementer som stilangivende forskjeller.



## 2 Historikk

### 2.1 Bakgrunnshistorikk for Rørosområdet

I Røroshistorien, regner man 1644 som begynnelsesåret for Bergstaden Røros. I dette året skal den første gruva ha startet sin drift i Rauhåmmåren, et fjell øst for hvor Røros ligger i dag. Røros ble raskt et sentrum i dette området, med sterk tilflytting av arbeidssøkende. Bare i løpet av få år var befolkningsantallet steget fra bare noen få familier, som levde for det meste av fangst og jordbruk, til over tusen personer, tilknyttet bergverksindustrien, Røros representerte dermed en ganske stor by i norsk målestokk på den tiden (Øisang, Kvikne, & Rørosbok, 1946). Det kom flyttende folk fra flere kanter av landet, de fleste fra dalstrøkene rundt Røros, som Gudbrandsdalen, Gauldalen, Østerdalen, Härjedalen. I tillegg kom både dansker, svensker, tyskere og nederlendere for å skaffe seg jobb. I begynnelsen var de høyeste stillingene ved kobberverket ofte besatt av tyskere, som hadde langt lengre erfaring når det gjaldt gruvedrift. Og det var det tyske språket som var fagspråket i gruva. Med så stor tilflytting til et såpass lite område som Røros, førte dette til at Røros ble en smeltedigel av forskjellige språk og kulturer. I tillegg førte også kobberverksindustrien med seg et forholdsvis stort klasseskille mellom de kondisjonerte og allmuen. Hos den øvre delen av klasseskillet var nye europeiske moter en viktig del av sosialiseringen, både innen klesstil og musikk. Her fantes danser som, feiere, figaroer, menuetter, engelskdanser og quadriller, mens hos allmuen danset man helst pols, og en og annen halling (Aksdal & Smed, 1988).

Den første man møter på i Røroshistorien som kan ha spilt et instrument, er personen Spell-Ola, eller Oluf Spillemand. Sven Nyhus skriver om Spell-Ola;

*I 1670 nevnes gruvearbeideren Spell-Ola, eller Oluf spillemand, som almuen sendte til Kongen med klager over de dårlige arbeidsforhold ved Røros Kobberverk. I Peder Hiort og P.C. Krags «Efterretninger» er Spell-Ola nevnt en rekke ganger, men aldri som annet enn arbeiderføreren som bl.a. satt fengslet for sin opprørske virksomhet. Tilnavnet Spell og Spillemand turde likevel være et ganske sterkt indisium på at han spilte et instrument, og da er det mest sannsynlig at han spilte fele. (Nyhus, 1973, s. 10).*

Den første spellemannen vi med sikkerhet vet har spilt fele er brekkingen, Jørgen Andersen Nordbrekken (1732–1819). Han skulle visstnok være en bedre spellemann enn gårdbruker.

## 2.2 Spellemenn i og rundt Brekken

Det føles naturlig å gi en kort beretning om spellemenn i Brekken. Dette i håp om å skape et bilde av miljøet de tre utøverne virket i.



*Brekken spellmannslag. F.v. Jørgen Tamnes, Ingvar Feragen, Annar Gjelten, Jon Sjøvold, Egil Skott, Lars Østby og Annar Sundt. Foto Rørosmuseet.*

Brekken er ei lita bygd, som ligger på østsiden av sjøen, Aursunden, nære opp til svenskegrensa. Bygda har først og fremst livnært seg av jordbruk, fangst og ferdasgårder. Brekken har i lang tid stått sentralt på folkemusikk-kartet, ikke bare på Røros, men også ellers i landet. Folkemusikkinteresserte har gjort bygda kjent både gjennom dans og felespill.

Om spellemenn i Brekken, er allerede Jørgen Andersen Norbrekken nevnt. Av andre felespillere som er verdt å nevne, er det uten tvil Henning Trøen (1832-1917) som står sterkest. Han het egentlig Henning Jonsen Nordbrekken, jobbet med jordbruk og skulle være en stor og kraftig kar. Post-Anders beskrev Henning Trøen som; «'n va obøtna rund og tjukk». Men han skulle også være en veldig hyggelig og snill person. Om felespillet var det ingen som var hans like i Brekken i sin tid, og han ble flittig brukt som dansespellemann både i bryllup og på fest. Sven Nyhus skriver om Henning Trøen:

Det skal ha vært et ubemerket spill Henning Trøen leverte, men det fenget slik at ingen kunne sitte stille. Hans polser var ville og fulle av liv, og særlig sto lekene på «oppstemt ters» hans hug nær. Henning Trøen var en beskjeden kar, men et strålende festmenneske som var avholdt av alle. Anders Sjøvold og Ola og Hans Elven kunne ikke fullrose Henning Trøen for hva han var for dem sin spelemann og lærer. De mente hans repertoar strakk seg over minst 200 leker, mest polser naturligvis, men også mange stabbmarsjer og hallinger. (Nyhus, 1973, s. 23).

En spellemann som spilte mye sammen med Henning Trøen var Steffen Henriksen Henningsgård (1829–1902). Han skulle også være en særdeles god spellemann, og ble kalt for «Vesle-Frikk med fela» i Brekken (Nyhus, 1973, s. 22). Han drev ferdasgården, Henningsgården, som ofte huset svenske lasskjørere som reiste mellom Røros og Sverige. Han var et strålende festmenneske og skal en gang ha uttalt, at det var de som drakk litt, som ble de beste bøndene. Fordi de måtte jobbe hardere får å få inn penger igjen<sup>2</sup>.

Nevnes må også Hans og Ola Elven. Sammen kjent under navnet *Elvakaran*. De var søskenbarn, og begge oppvokst på gården Elven i Brekken. De vokste begge opp med felespill på gården, der flere av slektningene og naboene var felespillere. Ola fulgte faren på Rørosmartnan som liten gutt for å få kjøpt seg ei fele. Tidligere hadde de bare spilt på selvlagde instrumenter. På Røros fikk han høre Smed-Jens (1804–1888) og Christen J. Dahl (1927–1890) spille til dans. De spilte visstnok ”groft og graint”, som er det samme som å spille i hver sin oktav på fela. Smed-Jens hjalp til med på å plukke ut ei fele til Ola. Etter denne turen begynte også Elvakaran med denne samspillsformen, groft og graint<sup>3</sup>. Ola Elven (1874–1959) skulle, ifølge Post-Anders, være den flotteste spellemannen Brekken noen gang hadde fostret, og han hadde visstnok et særlig godt buestrøk. Dessverre la han bort fela alt for tidlig, bare litt over 40 år gammel. Hans Elven (1873–1966) har kanskje kommet litt i skyggen av søskenbarnet som spellemann, og han var mest kjent som groppspellmann. De opptrådte mye sammen som bryllupsspellemenn, i festlig sammenkomster og på Rørosmartnan. Det er blitt meg fortalt at de kunne gå rundt fra gård til gård i Brekken, for så å banke på husdørene og tilby en pols eller to.

Tamneset må kunne kalles for Aursundsjøens halvøy der den strekker seg ut med Botnet på den ene siden og Brekkfjorden på den andre. Her har også gårdsdrift vært det mest sentrale yrke, sammen med fangst og lasskjøring. Sjøveien er nok den som ofte ble benyttet når man skulle til eller fra Tamneset, enten det var på sommeren med båt, eller om vinteren

---

<sup>2</sup> Fortalt meg av Ole Jørgen Tamnes

<sup>3</sup> Intervju med Post-Anders, gjort av Sven Nyhus i 1968.

med hest eller ski over isen. Noen av de viktigste spellemennene som kan nevnes herifra er Iver J. Tamnes (1889–1980) og Ole O. Tamnes (1897-1990). Iver J. Tamnes var gårdbruker og en dyktig spellemann, og skulle ha lært slåtter etter faren, Jockum I. Tamnes (1863-1949). Ole O. Tamnes, kom fra nabogården, og var bedre kjent som Odd-Ole.

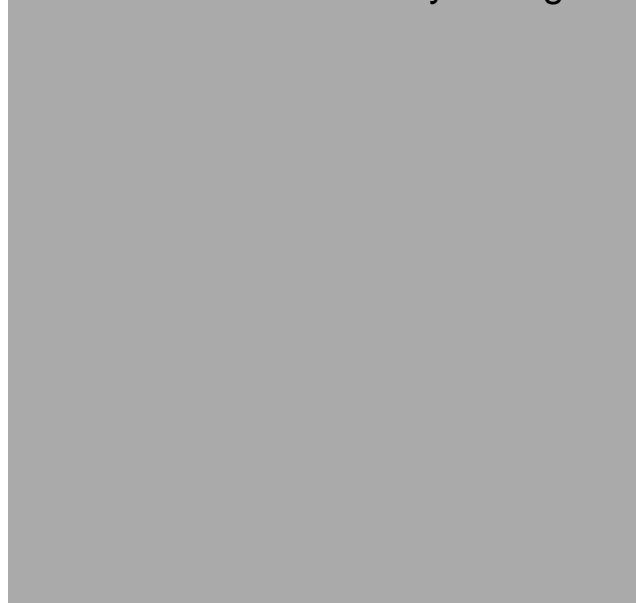
Feragen er ei lita grend sør for Brekken, plassert rett ved sjøen Feragen, med Viggelfjella i øst, og Femundsmarka i sør. Her har også skogbruk og kromgruvedrift vært sentrale inntektskilder ved siden av fangst og jordbruk. Feragen er sett på som ei svært musikalsk bygd, og feragsingene var svært kjent for dansing og kortspill. Ellers i Rørosdistriktet var det kjent at Feragen hadde en egen stil når det gjaldt dansen. Det ble kalt å danse *feragsing* (Aksdal, 2012). Muntlige utsagn har beskrevet denne dansen som litt mer «hoppete», eller mer spretten enn polsen andre steder i Rørosdistriktet. I tillegg skal spellemannen og danseren Nils J. Feragen (1896–1983), ha formet en egen del i polsen, hvor man danser motsatt vei av det som er vanlig i dag. Han hadde også en helt egen melodi til denne polsen, og kalte både dansen og melodien for «Nils-pols». I tillegg til å være en av de aller største danserne Rørosdistriktet noen gang har hatt, var han også en god spellemann. Han drev handelsforretning i Feragen. Som spellemann spilte han mye sammen med Anders A. Sundt (1889–1967), kalt Litj-Kalsen. Anders A. Sundt var gårdbruker, og en dyktig felespiller. Han spilte visstnok mye i brylluper og andre tilstelninger.



*Spellemenn i Feragen. Spellemennene er f.v. Annar, Egil, Asbjørn og Sverre Sundt. Bak står Ane Sofia Sundt, Anna Nyhus, Anders A. Sundt, Ellend og Olga Vintervold, Arne Selboe, Per Nyhus og Gjertrud og Gudbjørg Sundt. Foto Rørosmuseet*

Noen spellemenn man også burde ta med når man snakker om Brekkentradisjonen, er familien Ingebrigtsvold. Familien var bosatt på Martavollen, på nordsiden av Aursunden. Her spilte nesten alle fele. De første som er verdt å nevne her, er brødrene Steffen Hansen Ingebrigtsvold (1870–1942) og Johannes Hansen Ingebrigtsvold (1860–1927). Steffen skulle være en dyktig spellemann, og jevngod med storebroren. Johannes skulle være en mye brukt bryllupsspellemann, da ofte i samspill med Henning Trøen. Johannes fikk fire sønner som alle ble meget gode spellemenn. Henning (1892–1981) var den eldste av sønnene. Han flyttet til Hessdalen som ganske ung, og fortsatte spellmannsvirksomheten der. Johannes (1899–1986), bodde ved Aursunden, og ble en av de viktigste kildene for

Biletet finst berre i den trykte utgåva.



*Jørgen Tamnes og Johannes Ingebrigtsvold  
spiller fele. Privat foto*

denne spillestilen. Han var til stor hjelp for Sven Nyhus, når han drev med innsamling og nedtegning rundt Aursunden på 1970-tallet. Svend (1901-1965) flytte til Bekkosen, på andre siden av Aursunden. Magnus (1913–1999) flyttet til Oslo. Magnus spilte både tradisjonelt stoff og litt mer moderne musikk. De opptakene som er gjort med ham, er noe av de beste som er gjort i Rørosdistriktet. Dessverre fikk han aldri den anerkjennelsen han fortjente, siden han flyttet vekk fra distriktet. Denne familien har representert en egen del av spillestilene rundt den nordøstre siden

av Aursunden. Det er blitt sagt at det skulle være ekstra mye moll her, og at det visstnok skyldtes at det en gang hadde blitt inngiftet et svensk kvinnfolk i slekta.<sup>4</sup>

---

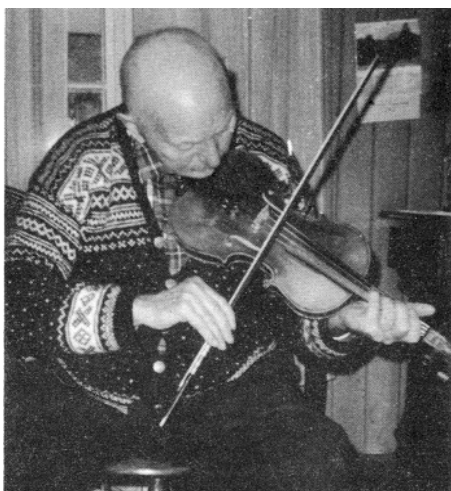
<sup>4</sup> Fortalt i samtaler med Ole Jørgen Tamnes



## 2.3 De tre utøverne

I oppgaven ønsker jeg å rette fokus mot de tre hovedgrenene i Brekkentradisjonen, som består av stiler fra Brekken, Feragen og Tamneset. At det er forskjeller mellom disse bygdene har jeg satt som en forutsetting for oppgaven og analysene. Dette bygger i all hovedsak på muntlige utsagn og den generelle oppfatningen i folkemusikkmiljøet i Brekken, samt egne observasjoner. I utvelgelsen av hvilke utøvere som har vært representative for hvert område, og som skulle analyseres, har det hos meg aldri vært noen tvil om hvilke utøvere man burde trekke fram. Dette er først og fremst på grunn av utsagn om hvilke spellemenn som har vært avgjørende for hver gren i Brekkentradisjonen, samt egne observasjoner og tilgjengeligheten av analyserbart materiale. I teksten under, ønsker jeg å fortelle litt om hver spellemann. Dette som et bakteppe for hver av utøverne som omtales i oppgaven, og i håp om å gi innsikt til hver av spellemennene og deres miljø.

Den første spellemannen jeg har valgt å analysere i denne oppgaven, er Anders Sjøvold (1883–1975), til daglig kalt Post-Anders. Han fikk dette Post-kallenavnet fordi han gikk



*Anders Sjøvold, fra boka Pols i Rørostraktom*

som landpostbud fra Brekken sentrum til Evavolden, langs Aursundsjøen, i førtisju år (Nyhus, 1973, s. 22). Dette var en lang arbeidsvei, cirka to mil til enden på ruta, og to mil tilbake. I løpet av sin fartstid som landpostbud har han dekket en kilometeravstand som tilsvarer 4–5 ganger rundt ekvator. Under første verdenskrig jobbet han også en del som gruvearbeider i kromgruvene i Feragen. På denne tiden leide han andre til å gå med posten for seg. Etter han sluttet med arbeidet i kromgruvene, drev han handelsforretning i tillegg til jobben som landpostbud. (Indset, Kvikne, Moen, & Rørosbok, 1957, s. 310) Anders ble født i Brekken, som yngst av åtte søsken. Som felespiller

ble, og blir, Anders av mange felespillere betegnet som uvanlig livat. Han begynte å traktere fela i tolvårsalderen. Dette var ei fele han hadde fått av en nabo i Brekken. Riktignok var ikke denne fela særlig god, og han kjøpte senere ei fele av en svensk spellemann som var på vandring gjennom bygda, og var pengelens. Dette ble fela Anders brukte resten av livet (Galaaen, 1988). Han hadde ingen til å lære seg å spille når han

begynte, men han hørte på de eldre spellemennene i bygda når de spilte til dans. I slike lag hørte han spellemenn som Henning Trøen, Steffa Henningsgård og Elvakaran, og det var av å høre på disse at han lærte seg polsene. Post-Anders' mor skulle også være en god polstraller og veldig musikalsk, og han lærte også noen slåtter av henne. Anders blir betegnet som den største kilden for Brekkentradisjonen i dag, og *"han dyrket polsen med en iver som overgikk omtrent alle"* (Nyhus, 1999c, s. spor 8). Han skulle ha stått i første rekke av felespillerne i Brekken, og var selvskreven overalt hvor noe skjedde. Særlig benyttet ble han som bryllupsspellmann, og i et intervju med Sven Nyhus, uttalte han at han sikkert har spilt i over femti. Sven Nyhus' opptak med Anders Sjøvold står som noe av det viktigste kildematerialet i folkemusikkmiljøet Brekken i dag, og mange av dagens utøvere har brukt nettopp disse opptakene for å tilegne seg slåtter. Anders ble gift med Tina Jonsdatter Svukuriset (f.1885), og sammen fikk de sju barn. Av disse ble Jon (1913 – 1985) den mest framtrædende spellemannen, selv om han nok aldri fikk samme statusen som faren.

Jørgen Tamnes (1915-2000) er den andre spellemannen jeg har valgt å analysere. Han var den nesteldste av fem søsken. Faren, Iver Jokumsen Tamnes (1889-1980), gift med Ane



*Jørgen Tamnes. Foto Bjørn Aksdal*

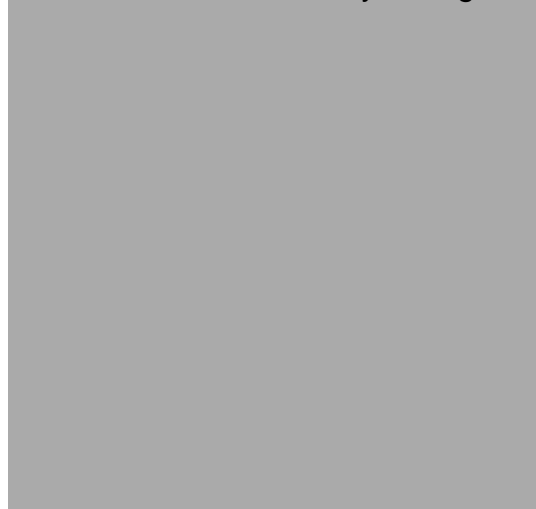
Sofie Olsdatter Bekkos (1892–1957), var også spellemann, og Jørgen kom nok trolig i kontakt med felemusikk allerede i barndomsårene. I tillegg begynte Jørgens bror, Ole f. 1920, å spille fele. Jørgen ble i 1943 gift med Oddlaug Brynhildsvoll (1917–2007), og sammen fikk de to barn. I bryllupet var Annar Sundt og Leik Feragen leid inn som dansespellmenn<sup>5</sup>. Mange kjenner nok like godt til Jørgen for dansinga som for felespillet. Sammen med kona reiste Jørgen på en rekke kappleiker hvor han danset. Videoer av Jørgens måte å danse på blir i dag brukt en del til opplæring. Som felespiller

---

<sup>5</sup> Fra samtale med Ole Jørgen Tamnes

begynte Jørgen i ung alder, og han forteller selv at han satt på sengekanten og gråt, og ba faren om å lære han å spille fele. Han lærte mye av faren, Iver J. Tamnes, og beskriver han som en veldig nøyaktig læremester. Men dessverre hadde de bare ei fele på gården, så det ble ikke så enkelt å spille sammen. Jørgen gjorde også noen opptak med ham, men faren

Biletet finst berre i den trykte utgåva.



*Jørgen Tamnes med ødelagt fele. Denne fela skulle være etter faren, og hadde den ulempen at den ofte gikk opp i liminga i halsen. Privat foto*

var ikke noe glad i å spille inn på opptaker. Det Jørgen gjorde for å løse dette problemet, var å lure en opptaksmikrofon inn under dørsprekken når faren spilte, og fikk slik tatt noen opptak med ham, dette uten av faren visste at han ble tatt opp<sup>6</sup>. Av andre spellmenn Jørgen har lært av, og ellers spilt mye med, må nevnes Ole O. Tamnes (1897-1990), Magnus Ryttervold (f. 1902), kalt Smed-Magnus, og Johannes Ingebrigtsvold (1899-1986). Jørgens bestemor, Ingeborg Henningsdatter Stugudal (1861–1918) som kom fra Stuggudalen, og skulle ha vært en bra trallerske og hatt med seg mange polser derfra. Jørgens far, Iver, skulle ha lært en del slåtter av henne, som han videre lærte bort til

Jørgen. Det kunne kanskje også være interessant å nevne, at Jørgen også lærte noen polser av Post-Anders. I et intervju forteller han at han, i tolv-trettenårsalderen, lærte polsen, ”Raringen”, av Post-Anders i et bryllup en gang, på Sjøvolden i Brekken. I tillegg spilt Post-Anders i bryllupet til naboen, Ole O. Tamnes, som Jørgen lærte mye av. Jørgen hadde ellers stor interesse av å fiske. Med gården liggende helt ned mot vannkanten av Aursunden, var det kjærkomment å kunne ta båten ut for å prøve å skaffe middag. Ofte rodde han også båten bort til Martavollen for å spille med spellemennene der. Jørgens både spillestil og dansestil skal ha skilt seg temmelig ut fra andre spellemenn og dansere, og det er blitt meg fortalt at mange hadde vansker med å spille og danse i lag med Jørgen, fordi spille- og dansemåten var så annerledes. Han jobbet med gårdsdrift på Tamneset, hele livet, og begynte etter oppfordring av Hans Lisper (1946–2007) å lage feler. Som felemaker bli ikke produksjonen særlig stor, men de felene han laget har blitt godt likt av de som har spilt på de. Han deltok også som kappleiksdeltaker i både felespill og dans, og det var særlig i dans, han og kona var ivrige deltakere. De reiste også til USA som dansere

---

<sup>6</sup> Fortalt av Jørgen Tamnes i videointervju med RFF.



på en tur i 1983, der deltok Einar Galaaen (1913–2000) som spellmann<sup>7</sup>. Jørgen ble medlem i Brekken spellmannslag på slutten av 1970-tallet, hvor han for det meste spilte groft.

Av de spillemennene som har ført Jørgens tradisjon må barnebarnet Ole Jørgen Tamnes (f. 1979) og Tron Westberg (f. 1968) sies å være de viktigste. Også Magne Eggen Haugom (f. 1967), spilte mye sammen med, og lærte mye av Jørgen

Annar Sundt (1919–1990) er den tredje spellemannen jeg har valgt å analysere i denne oppgaven. Han ble født i Feragen, som femtemann i en søskenflokk på åtte. Han vokste



*Annar Sundt. Foto: Bjørn Aksdal*

opp med folkemusikk på alle kanter rundt seg, hvor faren Anders A. Sundt (1889 – 1967) og onkelen Nils J. Feragen (1896–1883) var de viktigste læremesterne. I tillegg spilte bestefaren og gammelonkelen på morssiden, Jon Nilsen Feragen (1871–1959) og Faste Nilsen Feragen (1882–1959) begge fele. Fastes sønn Ingvar (1925–2005) var også en dyktig felespiller, som Annar spilte mye i lag med. I tillegg må nevnes Annars bror Asbjørn (1916–2000), som spilte både fele, gitar og torader, onkelen Alfred J. Feragen (f. 1909) spilte fele og trekkspill og moren Gjertrud Jonsdatter Feragen (f. 1891) som trallet og spilte gitar. Også bestefaren på farssida, Anders Karlsen Sundt (1848–1936), kalt Gammel-Kalsen, skulle ha vært voldsomt god til å

tralle og danse. Interessant å nevne er det også at Oldefaren, ifølge et intervju med Asbjørn Sundt, skulle være den legendariske spellemannen Fant-Karl.

---

<sup>7</sup> Fortalt i samtale med Ole Jørgen Tamnes

Om læringen av faren har Annar sagt at han bare måtte ta etter selv. Han begynte med fele i sjuårsalderen. Faren satt bare å lyttet og så på når Annar spilte, før han eventuelt kommenterte litt hvordan Annar skulle gjøre det etterpå. Særlig var det bueføringa som ble kommentert om det var noe. Dette skulle visstnok ha vært viktig for faren. Det var viktig med god bueføring, mykt håndledd og kvikk takt. Et minne som visstnok satte spor hos Annar, skal ha vært i et bryllup på Torsvollen, hvor Post-Anders og Stenvold-Sven (1894–1959) spilte. Dette var noen av de beste spellemennene Annar noen gang hadde hørt. Som dansespellemann debuterte Annar allerede i tiårsalderen. Dette var på lokalet i Feragen, og det var vanlig å spille med zither om man spilte til dans. Om det kun var to feler var det spillemåten grovt og graint som ble benyttet. Annar Sundt ble med i Brekken spellmannslag på slutten av 1970-tallet, og virket i mange år som musikalsk leder i laget. Han var også medlem av orkesteret Bukkvolls kvartett. Av folk som har hørt Annar spille, blir det sagt at han hadde en utrolig bra rytme og et spill med mye driv. I sitt voksne liv jobbet Annar som skogsarbeider og på sagbruk. Han ble i 1952 gift med Inger Bukkvold, og de fikk fem barn. Av de, begynte fire å spille fele.

Av de som har lært mye av Annar Sundt, er det viktig å nevne nevøen Lars Erik Sundt (f. 1976), og også Tron Westberg og Magne Haugom.

**Biletet finst berre i den trykte utgåva.**



*Innlæring av slåtter. Ole Jørgen Tamnes, lærer slåtter av bestefaren. Privat foto*

### 3 Metoder

Denne oppgaven hører under skandinavisk folkemusikkforskning som har dreid seg om blant annet spillestil, rytme og tonalitet. Det er blitt hentet inspirasjon fra flere som har gjort forskning på det samme feltet tidligere (bl.a. Groven (Groven & Fjalestad, 1971), Nyhus (Nyhus, 1973), Omholt (Omholt, 2007a, 2007b, 2008, 2009), Kvifte (Kvifte, 2007, 2012), Johansson (Johansson, 2004, 2009a, 2009b)).

Innfallsvinkelen på dette prosjektet har i stor grad bestått av at jeg selv er utøver innenfor folkemusikktradisjonen oppgaven omhandler. Jeg har prøvd å ha et nyanserende og reflekterende syn i tilnærmingen av stoffet og analysene, men det farges nok av et til tider subjektivt syn med tanke på min egen posisjon i forhold til materialet. Ved siden av å være en deltaker i miljøet jeg skriver om, kombineres dette med musikkanalytiske tilnærminger, litteraturstudier og intervjuer. I boka *Musik, medier, mångkultur – förändringar i svenska musiklandskap*, nevnes begrepene *görare*, *vetare* og *makare* (Lundberg, Malm, & Ronström, 2000). De to første mener jeg vil være vesentlig for å beskrive tilnærmingen av emnet i denne oppgaven. I begrepet *görare*, ligger det at man er en utøver, praktiker, mens i begrepet *vetare*, har man kunnskap om noe, som for eksempel historie eller musikkvitenskap. Begge disse begrepene kan brukes om innfallsvinkelen til denne oppgaven. Den utøvende delen har vært et grunnlag for kunnskapen. Og man kan si at de to har vært avhengige av hverandre i prosessen rundt analysene.

Jeg valgte å angripe oppgaven ved først å velge ut hvilke opptak som skulle analyseres. De ble valgt ut etter en rekke kriterier, og hentet fra et stort utvalg innspillinger. Dette ble etterfulgt av tempo og asymmetrianalyser, transkripsjoner og tonalitätsanalyser. De valgte elementene ble hentet ut fra analysene og satt opp mot hverandre og sammenlignet. Det har vært viktig for meg å prøve å skape et visuelt produkt av det som spilles på opptakene. Selv om det riktignok kan være individuelt hva man hører på et opptak, men ved å visualisere det jeg oppfatter i opptakene, vil det bli enklere å forklare hvilke forskjeller jeg mener fins. Det eneste jeg har sett på som viktig i forhold til rekkefølgen er at transkripsjonene ble gjort før tonalitätsanalysene. Man kan kanskje si at analyseprosessen allerede var igangsatt i hode, lenge før selve transkripsjonen. Men i og med at transkripsjonene står som visuelle resultater på hva jeg oppfatter i opptakene, var dette en fin måte å få oversikt over hver slått. Det skjer selvsagt en del ting i musikken, som ikke lar seg feste til papiret, men for å få et resultat som skulle være mest mulig oversiktlig, har jeg sett på notasjonen av polsene som en viktig del før sammenligningen.

## 3.1 Material og datainnsamling.

Hele prosessen med å skrive en slik oppgave begynte med å finne ut hva oppgaven skulle handle om. Som utøver av folkemusikktradisjonen på Røros, som jeg mener består av flere tradisjoner fra forskjellige deler av området, ble det straks interessant å se nærmere på tradisjonen i Brekken. Jeg har selv vært medlem i både Brekken og Glåmos spellmannslag, og har ofte fått høre at det Brekkentradisjonen består av flere forskjellige grener, fra Brekken og bygdene rundt. Tre navn som dukket opp når folk snakket om de forskjellige grenene var Post-Anders fra Brekken, Jørgen Tamnes fra Tamneset og Annar Sundt fra Feragen. Det syntes innlysende at det var disse spellemennene, som sto som de fremste representantene for hver av disse grenene, var de riktige å se nærmere på og analysere. Det første som måtte skje i forhold til oppgaven var å skaffe til veie analyserbart materiale. Jeg har hørt flere opptak med de utvalgte utøverne, og visste fra det jeg hadde hørt, at det her var ulike måter å spille polsen på. Jeg hadde selv, gjennom mange års interesse for folkemusikken i Rørosområdet, mottatt en del opptak. Her var det også noen opptak med Post-Anders, Jørgen Tamnes og Annar Sundt. I tillegg finnes det et folkemusikkarkiv på Røros. I utvelgelsen av materiale til analysene bestemte jeg meg for å gå gjennom alt av materiale som kunne være tilknyttet disse spellemennene. Jeg satte derfor i gang med å lytte gjennom alt av opptak jeg kunne finne på dette arkivet. I alt gikk jeg igjennom over seksti mapper med opptak. Dessverre bydde dette på langt større utfordringer enn jeg hadde på forhånd trodd. Mange av de opptakene som ble gjennomgått var ofte ikke delt opp i mindre filer, og mange hadde en varighet på godt over en time. Ut fra denne timen var det kanskje kun to minutter som kunne være anvendelig for denne oppgaven, og noen opptak var helt blottet for innhold av interesse eller viktighet. Men heldigvis var det også noen få opptak som hadde en og annen interessant opplysning. Likevel må det sies å være av privatpersoner den største hjelpen og informasjonen kom. Det var flere personer som kunne hjelpe meg med opplysninger og lydopptak til denne oppgaven, og det har vært av overmåte stor verdi. Gjennom lyttingen på alle opptak, startet en egen analyseprosess inne i hode. Det ble lettere og lettere å høre ut fra opptakene hvem det var som spilte. Til og med i opptak det ikke sto hvem som spilte var det lett å høre hvilken utøver dette var. Dette ga meg en hjelp i forhold til hvilke skillemerker det ville bli viktig å framheve og se videre på. Her ble det straks klart at det var interessante elementer å se på i forhold til strøk, tonalitet, ornamentikk og takt og rytme. Dette var også elementer som hadde blitt framhevet i samtaler og intervjuer med enkeltpersoner i forbindelse med denne oppgaven.

### 3.1.1 Hjelpemidler

Under arbeidet med analysene har jeg brukt noen elektroniske hjelpemidler. Til intervjuene har jeg brukt en Zoom H4N opptaker. Til transkripsjonen av opptak har jeg brukt programmet Sibelius 7 som transkripsjonsprogram og programmet Amazing Slowdowner for å senke avspillingshastighet og modifisere tonehøyde. Til asymmetrianalysene har jeg brukt programmet Sonic Visualiser, for å markere taktslagene. Jeg har også brukt regneark i Excel for å regne ut prosent og lage grafer i disse analysene. Noen av disse programmene har vært kombinert med manuell teknikk, som i noteprogrammet, Sibelius, hvor alle tonehøyder og verdier har måtte blitt plassert for hånd. Det samme gjelder også Sonic Visualiser, hvor taktmarkeringene er gjort med manuelle markeringer i computertastaturet.

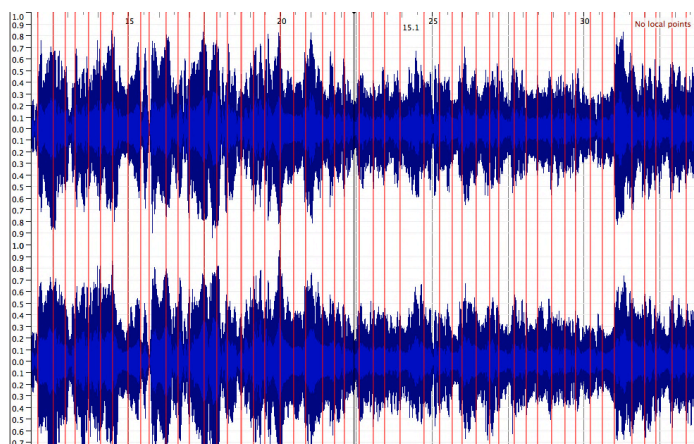
### 3.1.2 Beskrivelse og diskusjon av undersøkelsene

#### Taktanalysene, Sonic Visualiser og framgangsmåte

I taktanalysene har målet vært to ting, finne det gjennomsnittlige tempoet i hver pols og graden av asymmetri. Det er blitt gjort forskning på begge områdene før, og jeg har valgt å la meg inspirere av tidligere metoder. Når det gjelder å finne graden av asymmetri, har Eivind Grovens metoder vært den viktigste inspirasjonen. I hans *Rytmestudier* skriver han om hvordan han med hjelp av et morseapparat, markerte hvert taktslag, ved å trykke med fingeren på ankeret, og på denne måten få prikker på ei lang papirremse, som så kunne avleses og måles. Slik kunne han måle hvert slags lengde innenfor takten i slåttene, for så å regne ut hvert slags prosent. Han skiller i sine målinger mellom trokeisk og jambisk struktur. I den trokeiske strukturen er det første og andre taktslaget de tydeligst markerte, mens i jambisk struktur er det første og tredje taktslaget mest markert (Groven & Fjalestad, 1971). Rørospolsen faller her innenfor den jambiske strukturen. I likhet med Groven, har jeg også valgt å markere taktslagene ved hjelp av min egen rytmesans og bruk av fingeren, men i stedet for å bruke et morseapparat, har jeg valgt å bruke et dataprogram. Dette for at tidsverdiene skal bli lettere å lese, og at det for meg personlig har vært enklere å gjøre det på denne måten i forhold til tilgjengelige målingsapparater. Programmet og målingsmetoden ble vist meg av Tellef Kvifte, og jeg har valgt å følge hans måte for å foreta målingene. I tillegg ble jeg vist en utregningsmåte, for å få målingene gjort om til prosent, i Excel. Når det gjelder måling av tempo, har jeg i hovedsak basert meg på resultatene jeg fikk som en følge av asymmetrianalysene, men også med inspirasjon fra

Sven Nyhus' målinger av spellemenn i Rørostraktene og Märta Ramstens målinger i artikkelen *Hurven*. De har gjort målinger av spellemenns tempo i polser, og har publisert resultater i både *Pols i Rørostraktom* (Nyhus, 1973) og i *Hurven – en polska och dess miljö* (Ramsten, 1971). I den førstnevnte, oppgir forfatteren tempoet både med metronombetegnelser og spilletid, utregnet i antall sekunder per takt. I den sistnevnte, kun i spilletid. I mine tempoberegninger har jeg valgt kun å oppgi tempoet i spilletid, som sekunder per takt.

I taktanalysene har jeg først og fremst valgt å bruke programmet Sonic Visualiser. Når man starter dette programmet, er det første man må gjøre å importere den ønskede lydfilen. Deretter kan man velge om man vil spille det av i original, lavere eller høyere hastighet. Jeg valgte i mine analyser å bruke den originale hastigheten. Når man så spiller av opptaket, kan man holde inne SHIFT-tasten, for så å markere hvert taktslag med komma-tasten på computertastaturet. Slik skapes det synlige markeringer i opptaket, med hvert sitt



*Taktmarkeringer i opptaket, gjort i Sonic Visualiser*

tall. Etter man har gjort ønsket antall markeringer, eksporterer man alle markeringene. Når man lagrer disse markeringene, for eksempel på skrivebordet, må man konvertere denne filen til et tekstdokument, for eksempel txt. Da får man opp alle tallene, som viser hver markering. Disse tallene kan man videre sette inn i

Excel. Om man så deler alle tallene på tallet 44100, som er et tall for innspillingsfrekvens, får man hver markering omgjort til antall sekunder, ut i fra hvor mange sekunder markeringen er ut i opptaket. Videre må man finne forholdet mellom hvert tall. På denne måten finner man ut hvor mange sekunder det er mellom hvert slag. Etter dette må man dele opp enerne, toerne og treerne i takten inn i grupper. Når man har delt taktslagene inn i grupper, kan man gjøre om hvert taktslag til prosent. Til nå har man kun den fysiske lengden per slag, og man kan ut fra å legge sammen alle slagene i hver takt, finne ut hvor lang takten er, målt i tid. Etter å ha gjort om tallene til prosent kan man måle gjennomsnitt av alle taktslagenes lengde, og finne standardavvik. Videre kan man lage grafer for å få et visuelt inntrykk av asymmetrien hos hver utøver.

### 3.1.3 Intervjuer

Intervjuene har vært meget viktige i denne oppgaven. Folkemusikkmiljøet har også den egenskapen at de er en kontrollerende mekanisme innenfor folkemusikken. Dette vil si, at det er miljøet som er med på å bestemme hva som hører innenfor rammen av tradisjonene, og er med på å skape retningslinjer for hvordan musikken skal framføres og bevares. I tillegg er folkemusikken i stor grad basert på muntlige overleveringer, og hvert individ har sitt eget inntrykk av hendelser, musikken og spellemenn. Jeg har i denne oppgaven valgt å gjøre kvalitative intervjuer med personer jeg mener kan sitte på kunnskap om temaet og som har et forhold til emnet. Foruten intervjuene jeg selv har gjort, har jeg også skaffet til veie andre intervjuer, som enten andre har gjort, eller som finnes på arkiver. Også samtaler med personer i folkemusikkmiljøet på Røros bør nevnes. Ikke alltid setter man seg inn i en intervjusituasjon, men av og til kommer man i prat med personer som har tanker og meninger om ulike emner, vesentlige for en slik oppgave. Det er viktig å ta i mot all informasjon som gis. Men man må også ta noen ting med en klype salt. I de intervjuene jeg selv har gjort har de personene som har blitt intervjuet hatt et forhold til alle de tre utøverne oppgaven omhandler. Riktignok har ikke alle intervjuobjektene møtt alle utøverne, men de har likevel fått et forhold til alle utøverne gjennom opptak, samspill og det miljøet de har virket i. Selve spørsmålene stilt i intervjuene har gått på hvert intervjuobjekts egne oppfatninger og inntrykk når det gjelder hver utøver, både personlig og spillemessig. Det har også vært viktig å høre den enkeltes tanker om forskjeller og likheter mellom stilene.

## 3.2 Transkripsjonene

Selve transkripsjonene har bygget på mine egne notekunnskaper og tolkninger av lydmaterialiet, og jeg kan derfor ikke se bort i fra at de for noen kan virke mangelfulle, eller at opptakene kan oppfattes annerledes. Selve oppteignelsen må kunne betegnes som den viktigste delen av analysen, da så mye som mulig av hver spellemanns spillemessige særpreg er forsøkt notert. I transkripsjonen har jeg valgt å bruke programmet Amazing Slowdowner for å senke hastigheten på opptakene, for å enklere oppfatte alle detaljene i spillet. I tillegg har jeg ofte tatt takt for takt eller motiv for motiv når polsene skulle festes til papiret. Denne måten å gjøre transkripsjonene på er delvis inspirert av Sven Nyhus' metoder for transkripsjon. Han skriver i teksten *Hurven – en polska och dess miljö*;

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

Jeg har også i likhet med Svens metoder valgt å senke avspillingshastigheten på opptaket når jeg har tegnet opp lekene. Men jeg må nok tilstå at jeg ofte har senket opptakets hastighet ytterligere enn ham, i enkelte tilfeller helt ned til 20% av original innspillingshastighet. Dette har jeg gjort for å få en klarhet om de minste av små detaljer, særlig når det kommer til tonalitet. Jeg har i tillegg eksperimentert med opptakets tonehøyde, i håp om å oppdage andre nyanser ved for eksempel å senke tonehøyden på opptaket. Ved siden av disse modifikasjonene på opptakene, under transkripsjonene, har det også vært viktig å kjøre en kontroll innimellom. Med dette mener jeg at man hører på opptaket i sin opprinnelige tonehøyde og hastighet, for så å kontrollere opptegnelsene.

Som nevnt ovenfor, står transkripsjonene som den viktigste delen av analysene. Her har særtrekk som ornamentikk, strøk, rytmiske figurer og tonalitet kommet fram. Noter som et hjelpemiddel, har vært helt avgjørende i denne oppgaven, selv om de ikke gir noe presist bilde av hvordan det ”faktisk” låter. Notebilde kan brukes til å snakke om forskjellene, men uttrykker ikke ulikhetene og særpreget direkte. Jeg har også valgt å ikke føre opp notene som grepsnotasjon<sup>8</sup>, men hvordan det klinger. Etter opptegnelsene, har det meste av analyseringen vært en slags oppsummering, hvor gjennomgang og gjennomlesing av fra notene har vært sentralt i forhold til å se sammenhenger og forskjellene spellemennene imellom. Tonalitetsanalysene har vært gjort i samme prosess som transkripsjonene.

### 3.2.1 Note og tegnvalg

I opptegnelsene av polsene har jeg blitt nødt til å foreta noen valg når det gjelder tegnsetting og rytmiske figurer. Jeg vil her gjerne forklare noen av valgene jeg har tatt.

---

<sup>8</sup> Selv om en streng er stemt annerledes, skrives notene som om man har felestemmingen GDAE.



## Tonalitet

Jeg har valgt å bruke tre forskjellige tegn for å vise toner som avviker fra en ren durskala. Tegnene er plassert i forhold til toneparene (se avsnittet om fingergrep og tonehøyder, side 19). Med dette mener jeg at avvikene alltid skjer innenfor toneparet, slik at avvik kun oppstår innenfor for eksempel tonene F og F# spilt på E-strengen. Begge disse tonene gripes med pekefingeren. Man finner i de polsene som er analysert her, aldri toner som stikker utenfor toneparet. Slik som for eksempel tonen F, spilt på E-strengen, som aldri er lavere enn F. Eller tonen F#, på samme streng, som aldri er høyere.



Jeg har valgt å bruke tre tegn for å vise til avvik fra ren skala, skrånende strek oppover, skrånende strek nedover og vertikal strek med to skrånende streker igjennom. Den første marker at tonen er litt høyere, den andre at tonen er litt lavere og den tredje at tonen er midt i mellom to toner. Dette tegnet forklarer ikke om kvarttonen er over eller under tonen det er plassert før, men dette tegnet følger også toneparene. Så om den står notert før tonen C, vet man at tonen intoneres midt mellom C og C#, altså høyere. Og om den står notert før tonen C#, skal den også intoneres midt mellom C og C#. Grunnen til at jeg har valgt å bruke tre tegn, er for at jeg selv mener det er vesentlige forskjeller når det kommer til avvik fra ren durskala. Jeg mener det er viktig å få fram at det i noen tilfeller er såpass som en kvarttones avvik fra de rene tonene, samtidig som jeg også mener at toner som avviker litt, også har spiller betydelig rolle i det totale klangbildet. Hvorfor jeg akkurat har valgt å bruke de tegnene jeg har for å markere avvik, er av to grunner. Den første grunnen, er av enkeltheten i forhold til noteprogrammet jeg har valgt å bruke i transkripsjonene, Sibelius 7. Tegnet for kvarttoner var allerede innlagt som dette i programmet, og det var derfor nærliggende å bruke det. Når det gjelder tegnet for toner som avviker litt, har jeg valgt å bruke to typer skråstreker som markerer om tonen er lavere eller høyere. Dette er en måte jeg vet flere som har jobbet med feltet tonalitet har gjort før meg, se for eksempel Eivind Grovens transkripsjon av noen takter av visa ”Stolt Margit under Hallingøy” etter Margit Tveiten, i teksten Rytimestudier (Groven & Fjalestad, 1971, s. 97). I motsetning til meg, bruker Groven to skråstreker når han markerer ekstra store avvik, mens jeg har valgt å operere med et eget tegn.

## Duoler og trioler

En liten utfordring i en slik noteopptegnelse, er rytmiske figurer som duoler og trioler. Av og til kan det være vanskelig å høre om duolen er jevn eller punkter. I tillegg kan den oppfattes som, det Sven Nyhus kaller for, to mot én (Ramsten, 1971, s. 43).



Den rytmiske utførelsen av en duol, er ikke alltid et problem. Ofte er det ikke tvetydig hvilken type duol det er snakk om. Musikken kan god veksle mellom jevne og punkterte, alt ettersom hvor man er i polsen. Men likevel støter man i en del tilfeller på eksempler, hvor man lett blir forvirret. Jeg har valgt å holde meg til jevne og punkterte duoler i opptegnelsene mine. Av og til kan det være vanskelig å skille disse, men i de tilfellene jeg føler at én av tonene har vært lengre enn den andre, har jeg valgt å skrive den som punktert. Riktignok trenger ikke dette forholdet stemme helt med virkeligheten, nyansene er ofte så små, at det å skrive noe annet ville etter min mening bli å betrakte som mindre oversiktlig. Jeg har her valgt å støtte meg til Sven Nyhus' diskusjon rundt temaet, i teksten *Hurven – en polska och dess miljö*. Her diskuterer han hvorvidt de forskjellige duolene lar seg skille når de spilles i den musikalske sammenhengen. Han velger som oftest å holde seg til den punkterte figuren, og skriver:

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

Også trioler kan by på den samme utfordringen og usikkerheten som man møter i duolene. Ofte består en triol av tre like lange toner, men i en del tilfeller kan en av tonene oppfattes som lengre. Også her kan det forekomme en situasjonsbestemt veksling, som i høy grad virker tilsiktet.



Jeg har i mine opptegnelser valgt å bruke litt av begge. Om jeg føler at én av tonene skiller seg ut som litt lengre, har jeg valgt å skrive den som to sekstendeler og én åttendel. Ofte er det nok ikke så enkelt. Av og til føles triolen som den sakter eller akselerere i tempo, noen ganger kan alle slagene føles ulike. Men for enkelhetsskyld er enten den jevne triolen eller

figuren med to sekstendeler og én åttendel å foretrekke. Dette mener jeg gjør notebildet mer oversiktlig.

## Ornamentikk

I notasjonen av ornamenter, som triller og forslag, har jeg valgt to løsninger. For det meste har jeg valgt å bruke tegnet **tr** for å markere en trille. Dette er av den grunn at det ikke alltid er like lett å oppfatte hvordan trillen faktisk er. Det følte heller ikke hensiktsmessig å bruke for mye tid på å definere hvilke toner som er med i trillen og hvor mange gang det trilles. Dette fordi det ikke har vært med som et kriterium i definisjonen av de ulike stilene. Riktignok har jeg noen steder valgt å ta med trillene i sin helhet, både fordi det har vært enkelt å høre, og noen steder har trillen også hatt en tilnærmet melodisk funksjon. Når jeg så har valgt å notere hele trillen, har jeg brukt noen litt mindre noter enn hva som blir brukt ellers i opptegnelsen av polsen. Det samme gjelder også for forslagene.

## Triller og forslag

Et eksempel på hvordan jeg har valgt å notere trillene, fra Pols i F:



Trillen i denne takten består bare av én ekstra tone, på toppen av ”hovednoten”, i dette tilfelle som et raskt slag med tredjefingeren (tonen A) over andrefingeren (tonen G). Jeg vet ikke om jeg synes de to små notene før hovednoten er helt representativ for slik trillen faktisk høres ut. Slik som det låter ville det kanskje vært mer presist å notere det slik:



Men da føler jeg at figuren får en større rolle i det melodiske enn bare å være et ornament. Jeg mener også at den siste tonen i triolen, tonen G, er litt lengre enn de to andre, slik at det å notere triolen slik som i eksemplet under, blir mer upresist enn å notere den som to små noter foran hovednoten.



En trille som har så vel melodisk funksjon som et ornament, finner vi polsen Rivaren å Trøa.



I Sven Nyhus' notasjon av den samme polsen, har han valgt å skrive opp dette som en del av melodien (Nyhus, 1973, s. 163). Jeg har derimot valgt å skrive det opp som et ornament, uten at jeg mener verken det ene eller det andre er mer feil eller riktig. Grunnen til at jeg har valgt å tolke dette som et ornament, mener jeg er en smakssak. Og som utøver av folkemusikktradisjonen på Røros, opplever jeg at denne figuren, eller ornamentet, også eksisterer i andre polser, og at det ikke er direkte avgjørende for melodien på noe som helst vis, men mer som pynt.

Før en del av tonene i polsen kommer et såkalt forslag. Dette vil si at et kort tone kommer før selve hovedtonen. Man kan godt si at denne tonen leder til hovedtonen.



Forslaget er notert på samme måten som trillene, med en liten note før hovednoten. Her henger på en måte andrefingeren (tonen G) igjen, og spilles over i neste taktslag, hvor den fungerer nesten som en slags opptakt til neste tone (A).

## Inkonsekvente triller og tonale avvik

Noen ganger er ikke elementer, som triller og kvarttoner, konsekvente på samme stedet leken igjennom. I en gjennomspilling av slåtten kan det hende spellemannen triller på en tone, mens i reprisedelen unnlater han å trille på samme sted. I disse tilfellene har jeg valgt å bruke parenteser for å markere at det kan variere på den valgte toneplassen.



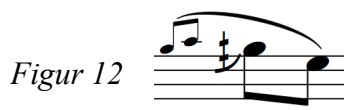
Det samme skjer også av og til på steder hvor toner avviker fra ren durskala. Noen ganger intoneseres tonene ulikt på samme sted i melodien.



## Glissando

Et annet element som av og til forekommer i noen av transkripsjonene er glissando. Dette skjer nok i større grad enn man kanskje er klar over, og det har ikke blitt tydelig før ved senkning av tempoet. Men likevel er det helt klart at dette har en effekt på lydbildet.

Glissandoene som forekommer i de innspillingene jeg har tatt utgangspunkt i, er alltid stigende. Dette vil si at tonen starter lavere enn hvor den ender. Jeg har valgt å tegne inn dette som en kurvet strek fra venstre oppover mot høyre.



I dette eksemplet, fra Pols i F, starter tonen på en tilnærmet ren G, og ender midt mellom G og G#. Jeg har kun tatt utgangspunkt i hvor tonen ender når jeg har plassert den, ikke hvor glissandoen starter.

### 3.2.2 Strøk

Strøket er en vesentlig del av utøvernes uttrykk, og har vært svært viktig å få med. Men dette kan by på store utfordringer når det kun er brukt lydopptak som analyseringsmateriale. Av og til har det heller ikke latt seg gjøre å høre hvilke strøk som blir gjort, og ens egne gjettinger føles for upresise. I polsen Bortover all vei, har jeg rett og slett valgt å utelate strøkene i transkripsjonen. Men likevel kan jeg ut fra opptaket, og med min kunnskap om strøk og denne spellemannen, si at de har en likhet med strøkene notert i de andre polsene, med samme utøver. I Rivaren åt Trøa, har jeg valgt å støtte meg på Sven Nyhus' opptegnelser av strøk, men dette kun som en kontroll etter jeg selv hadde fylt inn

de strøkene jeg mente ble brukt. Det viste seg her at vi hadde notert alle strøkene likt, noe som føltes som en betryggelse i forhold til strøknotasjonen for de øvrige polsene. I likhet med Nyhus har, som tidligere nevnt, mine metoder for transkribering vært temmelig lik hans, hvor vi begge har jobbet med en nedsatt hastighet på lydopptakene vi har transkribert. Når det gjelder opptegningen, legger han til grunn at det er viktig og selv være utøver på det respektive instrumentet for å få nøyaktigheten i nedskriften.

Det er blitt hevdet at en slåtteopptegner bør ha visse egenskaper medfødt till gjerningen, og det siktes fortrinnsvis til om han er spillemann selv. Om dette ikke er helt avgjørende, vil opptegneren dog måtte bli stående nokså maktesløs overfor visse oppgaver som stilles ham. Hvordan skal man uten inngående kjennskap til instrumentet finne ut av buestrøkene på et lydopptak? (Ramsten, 1971, s. 42)

Når det gjelder visse strøkdetaljer i hver enkelt spellemanns stil, har jeg også forsøkt å hente inn informasjon hos personer som er intervjuet i forkant av oppgaven. Slik informasjon ser jeg ikke på som noe veldig sikkert eksempel for hver utøvers strøk, men det har vært med på å gi en idé om stilene. Jeg har også fått benytte videoopptak av Jørgen Tamnes, men har dessverre ikke transkribert noen av polsene han spilte der. Likevel har det også vært med på å skape et bilde av hvordan hans strøk skilte seg ut fra de andre utøverne.

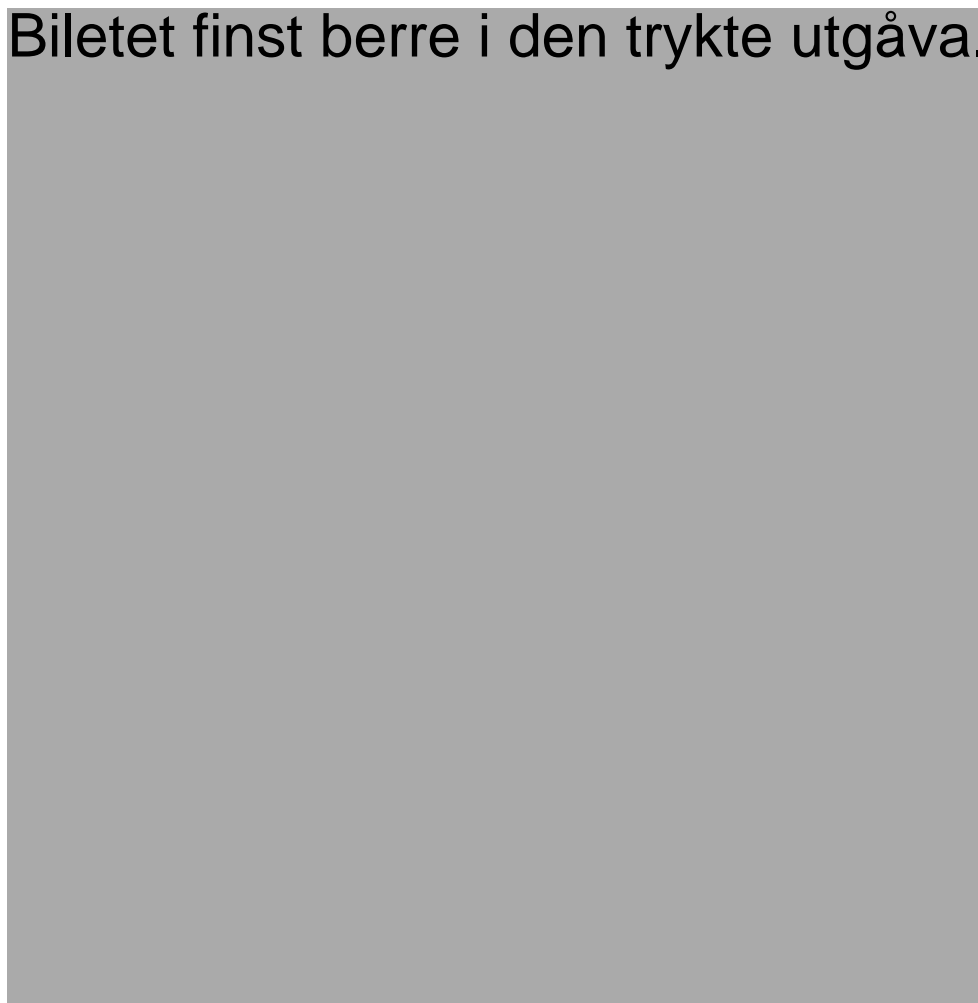
### 3.3 Metodekritikk og refleksjon.

Om mine metoder for å finne svar på særtrekk og forskjeller mellom hver stil vil stå som de beste løsningene, tør jeg ikke si sikkert. Kanskje finnes det andre, langt mer nøyaktige og presise metoder enn de jeg har valgt å bruke? Det kan tenkes at en annen innfallsvinkel og utvelgelse av andre parametere ville gitt et helt annet resultat, særlig når det gjelder spørsmålet om forskjeller i stil. Nå skal det også sies at jeg har tatt utgangspunkt i langt færre slåtter enn hva jeg på forhånd hadde sett på som ønskelig til en slik oppgave. Og ytterpunkter og avvik fra det som ser ut til å være en regel, vil det nok alltid finnes. Kanskje ville det gitt et helt annerledes resultat ved å analysere flere polser? I hvert fall kunne man, med langt større sikkerhet, si noe om likheter og forskjeller. Selv om det ikke er blitt foretatt så mange analyser som ønskelig, har de slåttene som har blitt valgt ut, vært hentet fra et stort utvalg slåtter, og skulle etter mine personlige meninger være polser som er representative for hver enkelt utøver. I de analysene jeg har valgt å gjennomføre, har

øret vært lagt vekt på som et avgjørende analyseapparat. Jeg vil på ingen måte påstå at mine ører er noe bedre enn noen andres, og det kan godt være at andre vil oppfatte ting jeg har oversett. Særlig kan det tenkes at ved bruk av programmer for måling av frekvens og tonehøyder, dukker det opp elementer ved intonasjonen jeg ikke har vært i nærheten av å kartlegge. En styrke, og kanskje også en svakhet, ved metodene som har blitt valgt, er tiden som er blitt viet hvert lydopptak. Ut i fra min erfaring, er det sjeldent at utøvere som lærer musikk etter opptak bruker såpass lang tid, og slike hjelpemidler. Når jeg skriver at dette også kan være en svakhet, mener jeg at det ikke er gitt at tid gir presisjon. Jeg har opplevd flere ganger, at nye elementer kan dukke opp i en ny gjennomhøring. Særlig om man hører på opptaket med et visst tidsrom imellom. Tron Westberg uttalte i et intervju:

Også e det jo en gång sånn da, når n har lerd slik som je har gjort og, sånn muntlig overføring og, n sjer nå det berre at n oppfatte, kvar enkelt oppfatte ferskjellig, det n høre. Berre ta meg og n Magne (Haugom) det, ja, vi kan spella lite ferskjellig vi, ferrdet at kanskje vi har hørd ferskjellig, je vet itj. Oppfatte det ferskjellig. Og det gi jo nåen nyansa som kjem inn i bildet da. (Røros 8. September. 2015)

**Biletet finst berre i den trykte utgåva.**



*Jørgen Tamnes lærer bort polser til Magne Haugom og Tron Westberg. Privat foto*

## 4 Resultater

### 4.1 Asymmetri og tempo

Asymmetri og tempo kan være med som stilmarkører når man skal definere en felespillers spillestil. Det kan være en nokså hørbar forskjell om en spellemann spiller i et høyt tempo, eller med en jevn rytme, for eksempel i forhold til en som spiller med et lavt tempo eller en tydelig asymmetrisk rytme. Asymmetri og tempo kan med andre ord være stildefinerende forskjeller. Kanskje kan det også være et element som lett lar seg relatere til distrikt og bygder. *”Slik blir kombinasjonen av tempo og fordelingen av lengden på taktslagene sentrale elementer når vi skal prøve å knytte den musikken vi hører, til et bestemt distrikt”* (Nyhus & Aksdal, 1993, s. 140). I boka *Fanitullen* skriver Jan Petter Blom;

Et annet fellestrekk er den såkalte asymmetrien i forholdet mellom de tre taktslagene, det vil si at taktslagene sjelden har lik eller tilnærmet lik varighet. Graden av ulikhet kan varieres fra én lokal tradisjon til en annen, men også avhengig av slått og spellemann og av sosial anledning. Et høyt tempo tenderer til å gjøre takten mer symmetrisk enn et lavt tempo (Blom, 1993, s. 177).

I analysene mine av takt og tempo viste det seg at nesten alle taktene var forskjellige, både i varighet og grad av asymmetri. Det kan selvfølgelig tenkes at dette skyldtes ustabilitet hos de tekniske hjelpemidlene som ble brukt for å markere taktslagene, eller at min egen treffsikkerhet og rytmefølelse kan ha spilt inn, og vært noe upresis. Men jeg har valgt å regne ut et gjennomsnitt av hver pols når det kommer til tempo og hvor asymmetrisk polsen spilles. Dette er gjort i håp om å ligne ut eventuelle feil i utstyret og/eller hos analytiker. Det hadde også kunne vært relevant å fokusere på variasjonen i asymmetrien og prøve å finne mulige mønstre og forklaringer på dette, men jeg har valgt å begrense analysen til først og fremst gjennomsnittsverdier hos hver enkelt. Selve gjennomsnittet sier veldig lite om den rytmiske karakteren i polsene, ei vending kan for eksempel spilles temmelig asymmetrisk, mens en annen kan spilles nesten helt jevnt. For å vise litt av variasjon på taktslagene, har jeg valgt å føre opp standardavvik for hvert taktslag i de enkelte innspillingene, som en måte å vise taktslagenes slingringsmonn.

For å beskrive hva jeg mener med graden av asymmetri har jeg valgt å ta utgangspunkt i at polsen er en såkalt tredelt dans. Med stor grad av asymmetri mener jeg at prosentforskjellen mellom taktslagene er i et ujevnt forhold til hverandre. Om hvert av de



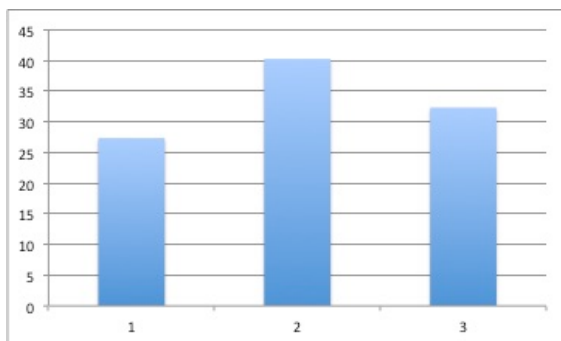
tre taktslagene i polsen hadde vært prosentvis like store, 33%, hadde det ikke vært snakk om noen form for asymmetri i takten. Det jeg ønsker å finne ut i denne analysen, er hvor stor grad av asymmetri det er i hver enkelt utøvers spill. Jeg ser på det slik, at den spellemannen med størst avvik fra tallet 33, i et eller flere av taktslagene sine, enten det er høyere eller lavere, har størst grad av asymmetri.

Polser er sagt å være asymmetriske med en kort ener og en lang toer. Dette vil da si at enerens lengde er kortere enn 33% av takta, og toeren er lengre. I taktanalysene har jeg regnet om fra sekunder per taktslag per takt til prosent. Slik sett vil alltid hver enkelt takt være 100%, selv om de ikke er like lange i tid. På denne måten vil det kunne være forskjeller mellom enernes faktiske lengde, målt i tid, selv om prosenten skulle være lik. Dette kan kanskje være en svakhet på enkelte vis. Om man skal sammenligne med for eksempel takten før, kan prosentene mot sekundene være misvisende. Man vet heller ikke hvordan spellemennene har tenkt i forhold til takten. Som en liten ekstra sjekk, har jeg også valgt å sammenligne prosenttallene jeg har fått, med sekundtallene, for å kontrollere at dette ikke har gitt et helt feil inntrykk av hvordan asymmetrien arter seg.

#### 4.1.1 Sofia Råen

##### Annar Sundt

Graden av asymmetri i Sofia Råen leken<sup>9</sup>, spilt av Annar Sundt ser slik ut.



Figur 13: Her er eneren ca. 27,4%, 40,3% og treeren 32,3% av takta

---

<sup>9</sup> Spor 1. Hentet fra Kilde-CD nr. 4 – Holtålen og Røros. CD 2, Spor 21. Opptak v/Bjørn Aksdal 1988, Rff Ls 1029

Her ser vi at takten er veldig asymmetrisk, med en kort ener, cirka 6% under forholdstallet 33, en lang toer, cirka 7% lengre og en ganske normal treer, bare 1% kortere enn forholdstallet.

Tempoet i polsen er cirka 1,31 sekunder per takt. Dette ser ut til å være nokså normalt i alle polsene hos Annar, og også hos Jørgen. Som tidligere nevnt er altså ikke alle taktene konsekvente i forhold til hvor asymmetriske de er. Om vi plukker ut noen tilfeldig valgte takter, hvor vi kan se lengden av hvert taktslag målt i prosent kan det se slik ut:

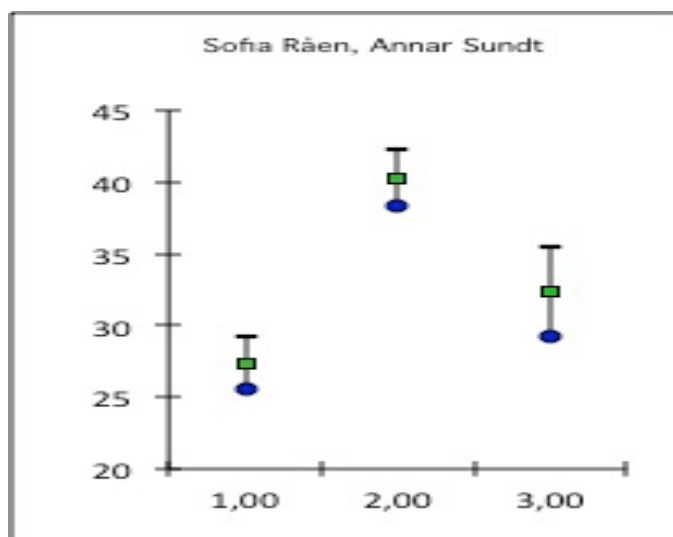
Ener	Toer	Treer
28,5	42,5	29,0
30,0	41,5	28,5
24,4	42,5	33,1
25,1	36,9	38,0
27,3	41,6	31,2
28,3	40,5	31,2
29,1	41,0	29,9
25,5	37,6	36,9
27,8	39,9	32,3

*Figur 14. Tabell over den prosentvise lengden på taktslaget i noen tilfeldig utvalgte takter fra Sofia Råen leken, spilt av Annar Sundt.*

Her ser vi hvordan for eksempel eneren kan variere fra en lengde på 24,4 prosent av takta, som minste verdi, til en lengde på 30 prosent som lengste. Noen ekstreme ytterpunkter vil det nok alltid være, og det skal ikke mye til for at slikt kan skje, for eksempel om spellemannen glipper litt på buen også videre. Det ville være ønskelig å se litt på hvordan taktslagene varierer og hvor stort slingsringsmonn de kan ha. En måte for å måle disse variable og foranderlige lengdene i taktslagene er såkalte *standardavvik*. Dette er et

spredningsmål som kan benyttes til å måle for eksempel frekvensene i en tabell, slik som den vi kan se i figuren over. De fleste verdiene i en slik måling vil ligge i nærheten av gjennomsnittet, og standardavviket forteller oss hvor i nærheten det vil ligge<sup>10</sup>.

Standardavviket kan i denne sammenhengen fortelle oss litt om hvordan taktslagene kan variere. Om man lager et diagram med taktslagenes gjennomsnittsverdi og i tillegg legger inn hvert slags standardavvik, vil det se slik ut:



*Figur 15: Standardavvik i polsen Sofia Råen, spilt av Annar Sundt*

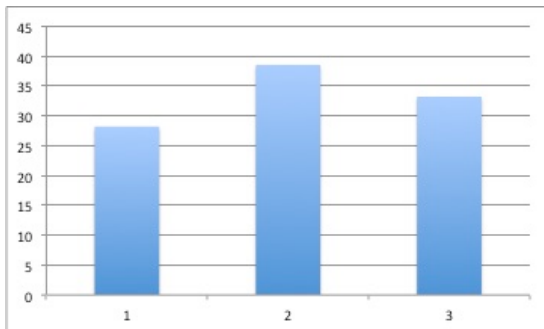
Her viser den grønne firkanten gjennomsnittet, med standardavviket over som en strek, og standardavviket under som en blå sirkel. Man kan fra dette diagrammet tydelig se at standardavviket ligger nærmere gjennomsnittet på eneren enn på treeren. Altså er dette taktslaget mindre varierende. Jo tettere standardavviket ligger opp til gjennomsnittstallet, jo mindre avvik er det. Standardavviket i denne polsen viser at det første taktslaget varierer med 1,8%, det andre taktslaget med 2% og det tredje varierer med 3,1%.

---

<sup>10</sup> Lært gjennom samtaler med Tellef Kvifte

## Jørgen Tamnes

Graden av asymmetri i Sofia Råen leken<sup>11</sup>, spilt av Jørgen Tamnes, ser slik ut:



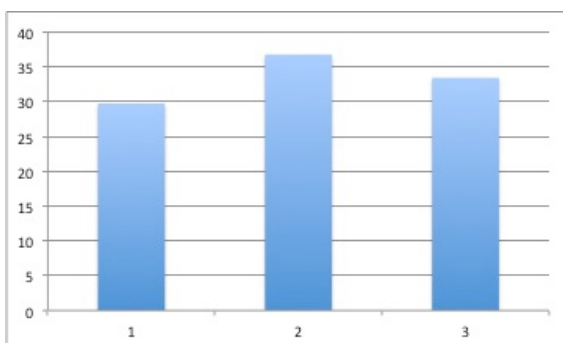
Figur 16: Her er eneren cirka 28,2%, toeren 38,6% og treeren 33,2 % av takta

Eneren er cirka 5% kortere enn forholdstallet 33, toeren er cirka 5% lengre og treeren er nesten akkurat like lang som forholdstallet. Standardavviket i denne polsen viser at eneren varierer mellom 3,1%, toeren 2,1% og treeren 2,4%

Tempoet i polsen er cirka 1,33 sekunder per takt, noe som er nok så vanlig hos Jørgen, og litt langsommere enn hos Annar, og enda langsommere enn hos Post-Anders, 0,8 sekund per takt i samme pols.

## Post-Anders

Graden av asymmetri i Sofia Råen leken<sup>12</sup>, spilt av Post-Anders, ser slik ut:



Figur 17: Her er eneren cirka 30%, toeren 37% og treeren 33% av takta

---

<sup>11</sup> Spor 3. Privat opptak. Gjort av Jørgen Tamnes. Utlånt av Ole Jørgen Tamnes.

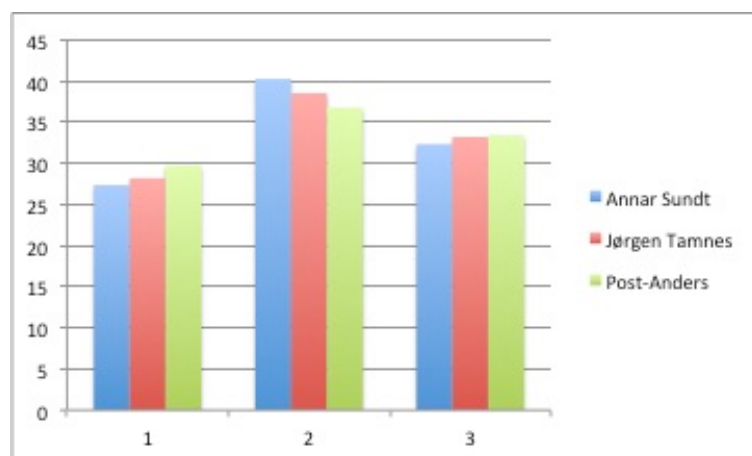
<sup>12</sup> Spor 2. Opptak gjort av Sven Nyhus og Marta Ramsten for Svensk Visarkiv i 1968.

I denne polsen er takta helt klart asymmetrisk, men i mye mindre grad enn hos de to andre. Eneren er bare 3% lavere enn forholdstallet, toeren 3% lengre, og treeren er nesten akkurat like stort som forholdstallet. I denne polsen har eneren et slingringsmonn på 2%, toeren et på 1,3% og treeren et på 2,3%.

Tempoet i polsen er cirka 1,25 sekunder per takt. Dette er raskere enn tempoet hos de to andre utøverne i denne polsen, 0,08 sekunder raskere enn hos Jørgen Tamnes og 0,6 sekunder raskere enn hos Annar Sundt.

## Sammenligning av Sofia Råen

Om vi setter alle utøverne inn i samme diagram, fordelt på hvert taktslag, vil det se slik ut:



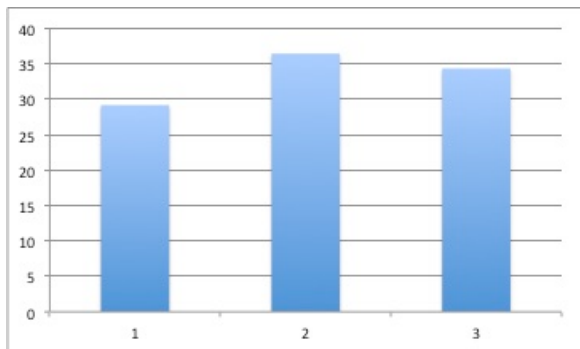
Figur 18: Alle innspillingene av polsen Sofia Råen

Ut fra dette diagrammet ser vi at Annar Sundt har den korteste eneren og treeren, mens han har lengst toer. Post-Anders har kortest toer, men lengst ener og treer. Jørgen Tamnes ligger midt i mellom på alle taktslagene. Ut i fra hvordan jeg definerer grad av asymmetri, er det Annar Sundt som spiller denne polsen mest asymmetrisk, og Post-Anders som spiller minst asymmetrisk. I asymmetrianalysen av denne polsen kan det kanskje se ut som at jo lengre toeren er, jo kortere blir eneren og treeren. Altså at toerens varighet går på bekostning av eneren og treerens varighet. Men dette kan også være tilfeldigheter. Én pols og tre innspillinger er langt i fra nok materiale til å lage en slik regel. Om eneren i ei takt er kortere enn ”normalt” er det ikke dermed sagt at toeren blir lengre. Da kan det tenkes at takten bare generelt blir kortet ned, men heller ikke her har vi nok data til å lage en overbærende regel. I mine målinger har jeg dessuten funnet takter med akkurat lik lengde,

men med vidt forskjellig grad av asymmetri. Men med det vi kan se ut i fra tabellen, er det liten tvil om at utøverne spiller polsen med en viss grad av asymmetri.

### 4.1.2 Rivaren åt Trøa, Post-Anders

I polsen, Rivaren åt Trøa<sup>13</sup>, er graden av asymmetri, regnet ut i prosent, slik:



Figur 19: Her er eneren 29,2%, toeren 36,5% og treeren 34,3% av takta

Eneren er cirka 4% lavere enn forholdstallet. Toeren er cirka 3% lengre og treeren er cirka 1 % lengre. Sammenlignet med de andre utøverne er avvikene fra tallet 33, mindre hos Post-Anders. Slik sett kan man si at denne polsen, spilt av denne utøveren er mindre asymmetrisk enn hos de andre. Standardavviket visser her att eneren varierer 1,6%, toeren 1% og treeren 1,8%.

Tempoet i polsen er cirka 1,17 sekunder per takt. Dette er litt raskere enn samme utøveren har i polsen Sofia Råen. Dette er et nokså mye raskere tempo enn hos de to andre utøverne.

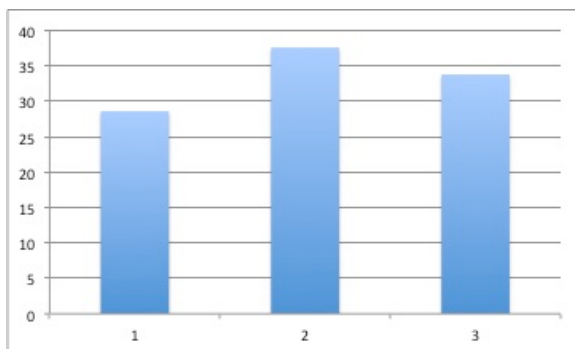
### 4.1.3 Bortover all vei, Jørgen Tamnes

I polsen Bortover all vei<sup>14</sup>, spilt av Jørgen Tamnes, ser graden av asymmetri, utregnet i prosent, slik ut:

---

<sup>13</sup> Spor 6. Opptak v/Sven Nyhus 1954, Nfs Td 1333 og Tr 3, Rff DAM

<sup>14</sup> Privat opptak. Gjort av Jørgen Tamnes. Utlånt av Ole Jørgen Tamnes.



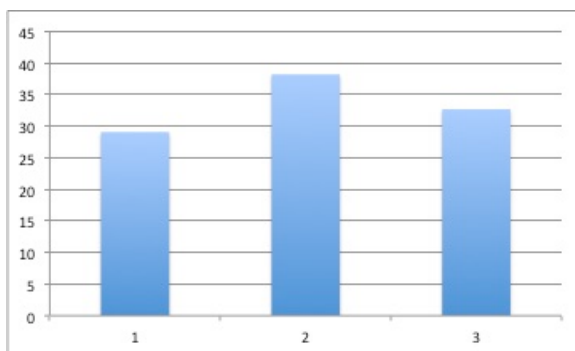
Figur 20: Her er eneren 28,6%, toeren 37,6% og treeren 33,8% av takta

Eneren er cirka 5 % lavere enn forholdstallet, toeren er cirka 4 % høyere og treeren er cirka lik. I denne polsen har taktslagene et standardavvik som forteller at eneren varierer 1,4%, toeren 2% og treeren 2,6%.

Tempoet i polsen er cirka 1,32 sekunder per takt. Dette er tilnærmet akkurat like raskt som i Sofia Råen leken, spilt av samme utøver. Den spilles også langsommere enn de to andre spillemennenes polser

#### 4.1.4 Storhurven, Annar Sundt

I polsen Storhurven<sup>15</sup>, spilt av Annar Sundt, ser graden av asymmetri, utregnet i prosent, slik ut:



Figur 21: Her er eneren cirka 29,1%, toeren 38,2% og treeren 32,7% av takta

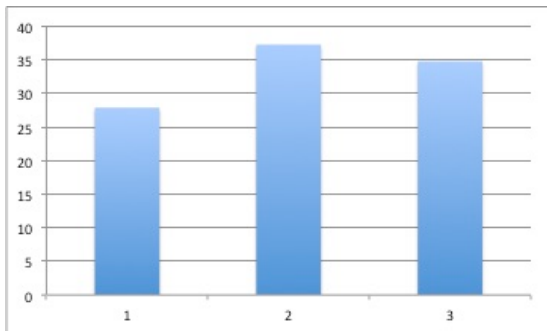
Polen er her tydelig asymmetrisk, men ganske mye mindre enn hos samme utøver når han spiller polsen Sofia Råen. Eneren er cirka 4 % lavere, toeren er cirka 5 % høyere og treeren er cirka lik forholdstallet. I denne polsen varierer det første takslaget med 2,6%, toeren med 2,3% og treeren med 1,9%.

<sup>15</sup> Spor 7. Opptak v/Bjørn Aksdal 1988, Rff Ls1028

Tempoet i polsen er cirka 1,27 sekunder per takt. Dette er litt raskere enn når samme utøver spiller polsen Sofia Råen. Polsen spilles saktere enn det som er vanlig hos Post-Anders, og raskere enn det som er vanlig hos Jørgen Tamnes.

#### 4.1.5 Pols i F, Jørgen Tamnes

I Pols i F<sup>16</sup>, spilt av Jørgen Tamnes, ser graden av asymmetri, utregnet i prosent, slik ut:



Figur 22: Her er eneren cirka 27,9 %, toeren 37,3% og treeren 34,8% av takta

Eneren er cirka 5,5% lavere, toeren cirka 4% høyere og treeren cirka 1,5% høyere enn forholdstallet. Her varierer taktslagene slik; eneren med 1,9%, toeren med 2,2% og treeren 1,2%.

Tempoet i polsen er cirka 1,40 sekunder per takt. Dette er det laveste tempoet av alle polsene som er analysert. Dette kan muligens ha sammenheng med melodien som spilles og kanskje også tonearten. Det kan tenkes at en toneart som F-dur, som er ganske sjelden i Rørosdistriktet, og den forandrede håndstillingen denne tonearten medfører på fela, fører til at tempoet i denne polsene blir noe saktere enn i de øvrige. Med at denne tonearten er sjelden, mener jeg i forhold til tonearter som G-dur, A-dur og D-dur, som er de mest vanlige toneartene på Røros. Fra et utøversynspunkt opplever jeg selv at det er forskjell på å få en F-toneart til å klinge enn D-, A- og G- tonearter. Kanskje kan dette være grunnen til at denne polsen går saktere enn de andre polsene som er analysert.

---

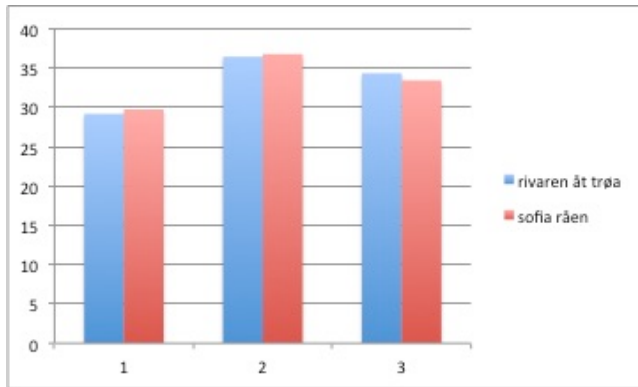
<sup>16</sup> Spor 4. Opptak v/Bjørn Aksdal Rff ls1031 1988.



## 4.1.6 Oppsummering av hver utøver

### Post-Anders

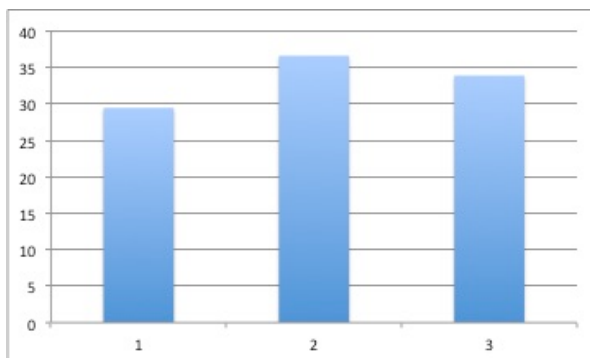
Om vi setter begge polsene til Post-Anders inn i samme diagram vil det se slik ut:



Figur 23: Rivaren åt Trøa og Sofia Råen leken, spilt av Post-Anders

Som vi kan se her, er eneren og toeren lengre i Sofia Råen leken, mens treeren er lengre i Rivaren åt Trøa. Avstandsforholdet mellom taktslagene er ikke veldig store. Mellom enerene skiller cirka 0,6%, toerene 0,3 og treerne cirka 1%, med andre ord er takten temmelig lik.

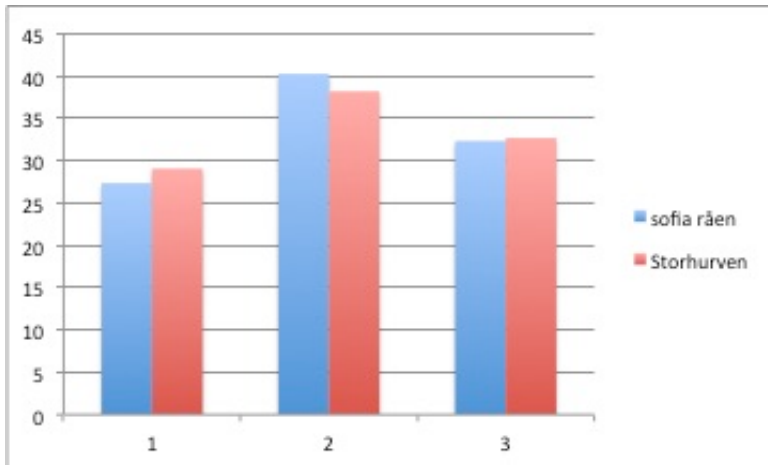
Om man skulle finne gjennomsnittet av hvert taktslag i polsene spilt av Post-Anders ville det se slik ut:



Figur 24: Her er eneren cirka 30%, toeren 36% og treeren 34% av takta

## Annar Sundt

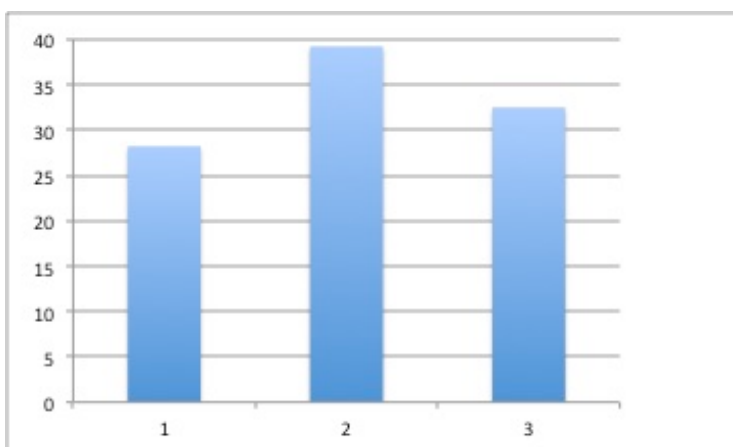
Om vi setter begge polsene spilt av Annar, Sofia Råen og Storhurven, inn i et diagram vil det se slik ut:



Figur 25: Sofia Råen og Storhurven spilt av Annar Sundt

Her kan man se at Sofia Råen blir spilt mer asymmetrisk enn Storhurven. Eneren og treeren er kortere i Sofia Råen leken, mens toeren er lengre. Mellom disse polsene skiller enerne i takta cirka 2%, toerne 2%, og treerne 0,5%.

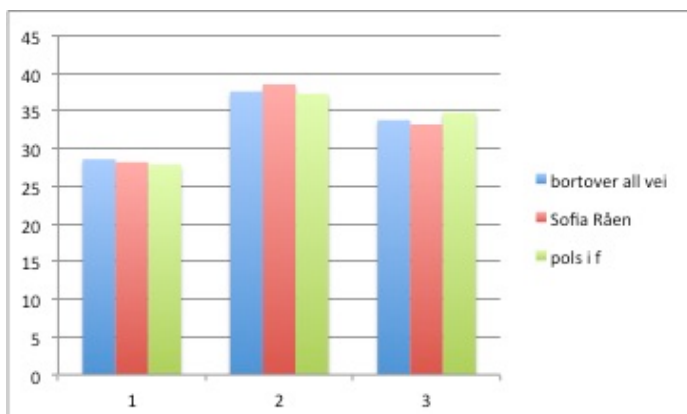
Om man skulle finne gjennomsnittet av hvert taktslag, i polsene spilt av Annar Sundt, ville det se slik ut:



Figur 26: Her er eneren 28%, toeren 39% og treeren 33% av takta

## Jørgen Tamnes

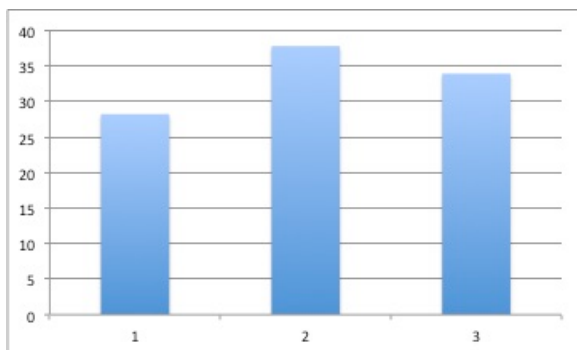
Om vi setter Jørgens polser inn i et diagram vil det se slik ut:



Figur 27: Bortover all vei, Sofia Råen og Pols i F, spilt av Jørgen Tamnes

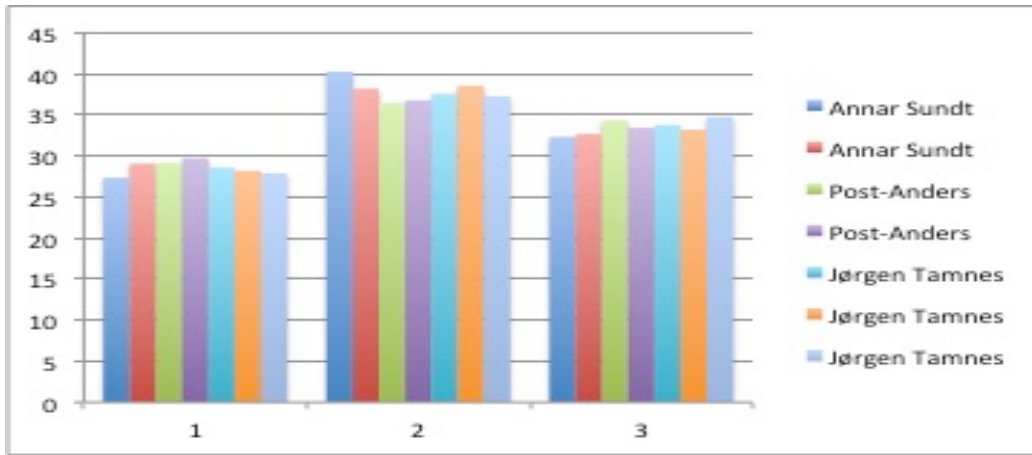
Her kan vi se at Bortover all vei har den lengste eneren, Sofia Råen den lengste toeren og Pols i F har den lengste treeren. Pols i F har også den laveste eneren og toeren, og Sofia Råen leken har den laveste treeren. På enerne skiller det cirka 0,8% mellom den korteste og lengste eneren, 1,3% mellom den lengste og korteste toeren og 1% mellom den korteste og lengste treeren.

Om man lager et gjennomsnitt av Jørgens tre polser vil det se slik ut:



Figur 28: Her er eneren cirka 28%, toeren 38% og treeren 34% av takta

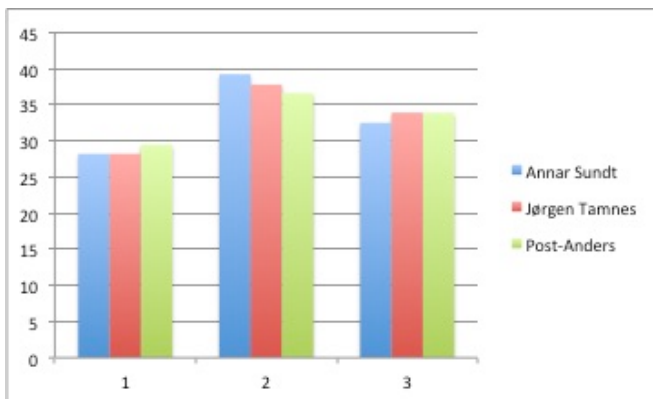
Hvis vi tar alle låtene som er brukt i denne analyse ser det slik ut.



Figur 29: Oversikt over asymmetrien i alle innspillingene

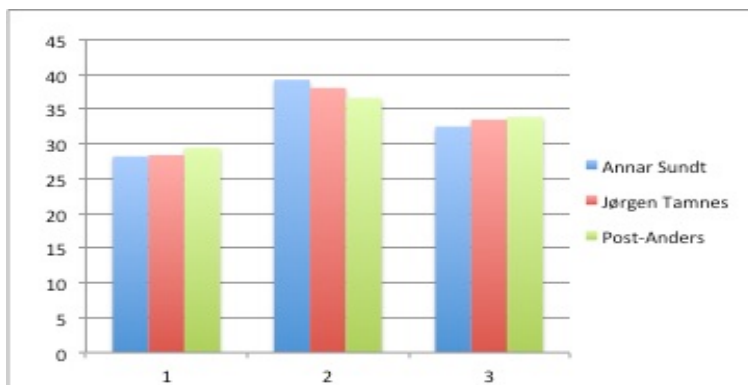
Vi kan helt tydelig se her at enerne i polsen er kortest, toerne er lengst og treerne midt i mellom. Det man også kan legge merke til er at ingen av toerne er under 35% av takta, og alle treerne forholder seg mellom 32% - 35%. Ingen av enerne er mer enn 30%, og ingen er under 27%.

Om vi i tillegg setter gjennomsnittet av hver utøver inn i et felles diagram vil det se slik ut:



Figur 30: Gjennomsnitt hos hver utøver

Som man ser har Post-Anders lengst ener og kortest toer. Annar Sundt har kortest ener og treer, og lengst toer. Jørgen Tamnes har i denne sammenligningen lengst treer, selv om den er så godt som like lang som Post-Anders', er den litt lengere. Men her er også Pols i F tatt med i beregningen. Denne polsen skiller seg noe ut fra resten, om man ser på målingen uten denne polsen, og kun ser på polsene på oppstemt bas vil diagrammet se slik ut:



Figur 31: Gjennomsnitt hos hver utøver på oppstemt bas

Her er, som i figuren før, Annars ener og treer kortest. Post Anders har også her den korteste toeren. Som før er Post-Anders' ener lengst, og Annars toer, men her har ikke Jørgen lenger den lengste treeren, det er nå Post-Anders. Riktignok er det ikke stor forskjell, men totalen regnet, med og uten Pols i F, utgjør for Jørgen nesten en halv prosent.

#### 4.1.7 Generell oppsummering

Igjennom analysene har, som nevnt over, veldig ofte taktene variert både i lengde og grad av asymmetri. I en og samme takt kan for eksempel eneren og treeren ha samme varighet, men det ser ut som en regel, at eneren som kommer etter treeren alltid er kortere (se tabell over). Altså at eneren alltid er kortere enn treeren i takten før. Det eneste som ser ut til å være et unntak fra denne regelen er i overgangene mellom halvslutt og helslutter, hvis tonen går over fra sluttonen i avslutningstakta, til første taktslag i neste takt, slik at begynnelsen på neste motiv begynner på det andre taktslaget. Men dette skjer kun noen få ganger, og kan ikke kalles helt konsekvent. Treeren ser også av og til ut til å kunne være tilnærmet like lang som toeren, og i noen få tilfeller også lengre. Det ser ut til at treeren kan variere voldsomt i hver enkelt takt, selv om det kanskje er den som er mest stabil utregnet i gjennomsnitt. Den avviker alltid minst fra forholdstallet. Om vi ser på standardavvikene, er treeren i flere av polsene den som har det største slingringsmonnet av alle takslagene. Men den er også i flere polser det taktslaget med minst slingringsmonn, altså at variasjonene av taktslaget ligger tettes gjennomsnittet. Det andre taktslaget varierer ikke mest i noen av polsene spilt på oppstemt bass, kun i Pols i F. Ellers ser det ut til at alle taktslagene kan ha de største og minste variasjonene avhengig av hvilken pols de blir spilt i. Det er også vanskelig å si at én utøvers bestemte taktslag varierer mer enn hos de andre.

Slingringsmonnet overstiger aldri 3,1% og er aldri mindre enn 1%. Slik det ser ut i fra asymmetrianalysen virker det som at en forskjell mellom Jørgen Tamnes og Annar Sundt er det prosentvise avviket fra forholdstallet. Det virker som at eneren alltid avviker mer fra dette tallet hos Jørgen Tamnes enn hva toeren gjør. Hos Annar Sundt virker det som det er motsatt, slik at toeren prosentvis avviker mer fra forholdstallet enn eneren.

Tempoet varierer hos de tre utøverne fra Post-Anders, som spiller sin raskeste pols i gjennomsnitt 1,17 sekunder per takt, til Jørgen Tamnes som spiller en pols i gjennomsnitt 1,40 sekunder per takt, altså i gjennomsnitt 0,23 sekund langsommere. Alle utøverne ser ellers ut til å holde et ganske stabilt tempo gjennom slåttene sine, med et særlig unntak hos Jørgen Tamnes, når han spiller Pols i F. En liten forskjell finnes også hos Annar Sundts mellom polsene Sofia Råen og Storhurven og hos Post-Anders mellom Sofia Råen og Rivaren åt Trøa. Jeg har her ikke valgt å skrive opp standardavvik i tempoet mellom taktene. Dette fordi avvikstallene ville blitt alt for små. Slik sett kan det virke som at polsene spilles i et stabilt tempo, uten for store variasjoner.

Ut i fra alle analysene virker det klart at polsen spilles med en asymmetrisk takt. Det virker også som at det er forskjeller mellom hver spellemann. Jeg tolker dette som at den eldste utøveren, Post-Anders, har det høyeste tempoet og jevnest takt. Dette gir samsvar med Jan Petter Bloms utsagn om at et høyt tempo tenderer til å gjøre takten jevnere (Blom, 1993, s. 177). Dette er imidlertid ikke helt tilfelle for Annar og Jørgen. Annar spiller raskere enn Jørgen, og mer asymmetrisk. Men hos disse skiller det såpass lite, både i forhold til asymmetri og særlig tempo, at det ikke virker som at dette følger noen slik regel. Det er for meg ingen tvil ut i fra disse analysene at Annar har den mest asymmetriske takten, men om dette kan forankres på noe som helst vis lokalt til Feragen tør jeg ikke si. Hver spellemanns taktoppfattelse kan nok variere og det kan muligens avhenge av både tid og rom. Det som uansett er interessant å se, er at det er forskjeller spellemennene imellom på dette området.

## 4.2 Tonalitet

Emnet tonalitet har for meg vært særlig interessant å se på. Dette er et emne jeg har valgt å se nærmere på av personlig interesse, samtidig som jeg mener det er et interessant tema når det gjelder folkemusikken i Rørostraktene generelt. I tillegg har det av meg og andre som har uttalt seg om stilene blitt oppfattet som en stilmarker og et skillemerke. Denne

stilmarkøren har i oppgaven vært vurdert kun av mitt eget øre og oppfattelsesevne. I delkapitlet under har jeg valgt å dele opp teksten i hovedsak i tre deler. Først et blikk på tonalitetsspørsmålet i norsk folkemusikk, hvor tidligere forskning, ulike tilnærminger og teorier på dette feltet vil bli presentert. Dette blir etterfulgt av en del om tonaliteten på Røros. Og til slutt kommer tonalitätsanalysene.

## 4.2.1 Tonalitetsspørsmålet i norsk folkemusikk

Tonalitetsspørsmålet i norsk folkemusikk har vært diskutert fram og tilbake helt siden begynnelsen av 1800-tallet og fram til våre dager. Flere forskere har gjennom tiden dykket ned i emnet, og noen av de tidligste formeningene gikk ut på at det fantes en særlig nordisk folkemusikkskala. Her ble teorier lansert både med utgangspunkt i instrumenter, som langeleiken (Eggen) og seljefløyta (Groven), og som i kulturelle prosesser (Elling og O.M. Sandvik). Eivind Groven og Erik Eggen var begge to på leting etter en slags fast skalastruktur brukt i den norske folkemusikken. Begge prøvde å finne noen musikalske lovmessigheter og regler for skalabruken. De hadde svært stor tro på naturtoneskalaen, og Eggen også prydtoneskalaen, som et utgangspunkt (Sevåg, 1993).



Figur 32 Naturtoneskalaen hentet fra Musikkklære av Finn Benestad, side 72

Teoriene hos Groven, med seljefløyta, ble begrunnet med blant annet alderdommen på dette instrumentet. Han hevdet at nordmenn, hver vår, i uminnelige tider hadde gått ut i skogen å laget seg seljefløyter. Og at seljefløyters tonalitet var bakgrunnen for den norske toneoppfattelsen. Eggen på sin side delte mange av Grovens synspunkter, men han brukte langeleiken for å finne ulike skalaer som kunne kaste lys over folkemusikktonaliteten. Her samlet han inn en rekke langeleiker som han målte for å finne trinnstørrelser og skalaer. Dessverre for Eggen var veldig få av langeleikene like, noe som førte til at han måtte bruke en del manipulasjoner for å finne noen teorier som passet. Begge disse forskerne var fullt overbevist om at de tonene som ikke passet inn i det moderne skalasystemet hadde en plass i norsk folkemusikk, i motsetning til innsamlere som for eksempel Catharinus Elling, som mente at disse tonene kun var feil gjort av utøveren, som innsamleren sto pliktig til å korrigere i sin nedskrift (Sevåg, 1993).

En annen skalamodell som ble lagt frem som en mulig årsak til folkemusikktonaliteten var prydtoneskalaen. Den fungerer slik at for eksempel en streng, som er spent opp over en resonanskasse, blir delt opp i tolv akkurat like store deler, med lik avstand mellom hver del. Eller for eksempel ei fløyte hvor størrelsen på hullene og avstanden mellom dem er akkurat like store. Dette fører til at skalaen oppover vil bestå av stadig større trinn. Det har også vært forsøkt med en blandingsskala mellom prydtoneskala og naturtonerekka for å kunne forklare tonalitetsspørsmålet.

Også kirketoneartene er blitt drøftet som et utgangspunkt for folkemusikktonaliteten. Det er også blitt lagt fram teorier om at de er overgangsskalaer fra eldre skalastrukturer til dagens dur- og mollskalaer. Dr. O.M. Sandvik var veldig opptatt av koblingen mellom folkemusikken og kirkemusikk. Han pekte blant annet på formelbruk som et likhetstrekk. Han mente at den durpregede folkemusikken er det som er det opprinnelig norske, sprunget ut fra luren, mens mollpreget folkemusikk skyltes ”*Den katolske kirkes sang*” (Omholt, 2008, s. 5)

En kan godt si at alle de ovenfor nevnte folkemusikkkforskere, tross sine uenigheter, hadde en felles tanke om at det fantes en bakenforliggende skalastruktur i Norsk folkemusikk, basert på en oppfatning om et sju-tonig, oktavekvivalent system. Senere har teorier av blant andre Liv Greni, Sven Ahlbäck og Johan Westman, blitt lagt fram, som står i kontrast til de tidligere lanserte teoriene. De mente ikke at det nødvendigvis ligger noen fast skala til grunn for tonaliteten i nordisk folkemusikk, men at det heller er en rekke formler som er knyttet til melodien (Omholt, 2008). Dette er i og for seg noe Sandvik, på en måte, var inne på, som mente at melodien selv var grunnlaget. Den av forskerne i nyere tid, som kanskje har fått mest gehør for teoriene, må sies å være Johan Westman. I sin oppgave *Melodi-Klang-Intonasjon*, tar han for seg tonaliteten i eldre skandinaviske slåtter spilt på fele og hardingfele. Per Åsmund Omholt velger i sin tekst, *På jakt etter folkemusikkskalaen*, å beskrive Westmans arbeid slik:

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. (...) 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. (Omholt, 2008, s. 24)



Begrepet svevende intervaller er noe man stadig støter på når man leser om tonaliteten i norsk folkemusikk. Også ord som kvarttoner, blåtoner, halvhøye, høyere og lavere blir brukt for å beskrive toner og intervaller som skiller seg fra det man ellers møter i andre sjangere i dagens vestlige musikk. Tellef Kvifte skriver:

Begrepet om svevende tonalitet henger sammen med en forestilling om at det er et viktig skille mellom «eldre» og «yngre tonalitet», der «yngre tonalitet» i stor grad sammenfaller med tonalitet slik vi kjenner den fra kunstmusikken og andre genrer, mens «eldre tonalitet» er noe mer sær- egent for folkemusikk (så vel norsk som nordisk i et større perspektiv). (Kvifte, 2012, s. 94).

Den yngre musikken forbindes nok mye med tempererte skalaer. Det vil si at en oktav deles inn i 12 like store halvtoner. Den vanligste måleenheten for intervallstørrelser er *cent*, og hver halvtone tilsvarer 100, hver heltone 200, og for eksempel en durters 400 *cent*. Alle intervallene, utenom oktaven vil i den tempererte skalaen være litt urene. Slik sett skiller den seg fra en ren skala, som deles inn slik at, *svingningstallene står i matematisk enkle forhold til hverandre. For durtersens vedkommende vil det si 5:4. Slike intervaller har den egenskapen at de i samklanger framstår som svevningsfrie* (Kvifte, 2012, s. 110). Slik sett vil en durters tilsvare 386 cent i en ren skala, mens durtersen i den tempererte skalaen tilsvarer 400. Det finnes en del tempererte instrumenter, slik som for eksempel et piano, noe som gjør til at man for eksempel kan modulere og spille i alle tonearter. Felene derimot, særlig innen solospill og i folkemusikk, stemmes nok mer mot rene intervallforhold mellom hver streng. Dette gjelder nok også for en del av intonasjonen hos den yngre tonaliteten. En utøver vil med andre ord spille en skala rent. I folkemusikken har vi likevel en del toner som skiller seg fra disse systemene, og det er blant annet disse som har vært med på å gi folkemusikken sitt spesielle tonale preg, og vært bakgrunnen for forskernes søken på en forklaring. Dette er de ovenfor nevnte svevende intervallene. Jeg har valgt å bruke ren skala som grunnlag når, jeg senere i kapitlet, snakker om toner som er såkalt svevende, (kvarte, halvhøye osv.) og avviker fra den rene skalaen.

#### 4.2.2 Tonaliteten i Rørosdistriktet

Om tonaliteten i Rørosdistriktet er det foreløpig ikke skrevet så mye. At den skulle skille seg fra resten av landet er vel lite trolig. Forskerne som har studert tonalitetsspørsmålet i norsk folkemusikk har ikke kunne finne noen geografiske skillepunkter når det kommer til eldre tonalitet. Det eneste må være det Reidar Sevåg skriver om overgangen til dagens

tonalitet, som han kaller ”*Det moderne hamskiftet*” (Sevåg, 1993, s. 370-373), og handler om overgangen fra den gamle tonaliteten til den moderne dur- molltonaliteten. Her skriver han om at denne overgangsprosessen har beveget seg i litt ulikt tempo forskjellige steder i landet.

Vestlandet, som var pionerområdet for hardingfela, har trolig nådd lengst også i denne moderniseringsprosessen (overgangen fra eldre tonalitet til dur- og mollstrukturer). Derfra hører en i dag bare sjelden svevende intervaller, og tonearten er oftest så lys som overhodet mulig: dur med ”lydisk” kvart. Er vår hypotese riktig, må også den berømmelige lydiske kvarten være et forholdsvis ungt resultat av den moderne normaliseringsprosessen. I de indre dalområdene kan det derimot merkes en liten reaksjon mot elimineringen av de halvhøye intervallene, ved at enkelte framstående spillmenn nå er bevisste på den karakteren av ekthet musikken får når slike toner kommer på sin gamle plass. (Sevåg, 1993, s. 372).

Av de som faktisk har gjort et stort arbeid rundt folkemusikken på Røros er det en selvfølge å nevne Sven Nyhus. I hans bok, *Pols i Rørostraktom*, skriver han et lite avsnitt



*Sven Nyhus og Post-Anders. Stillbilde fra tv-programmet; Folkemusikk i bergmannsmiljø*

om tonalitet og intonasjon i rørospolsen. Han er vel viten om at enkelte toner avviker fra den rene skalaen. Og han gjør rede for hvilke intervaller som avviker etter hvilken toneart. Han begrunner noe av dette med fysisk lettvinthet. Enkelte toner er lettere å gripe enn andre, og derfor blir det slik. ”*Det er vanskelig å gi en brukbar forklaring på denne vekslende bruken av forstørret kvart fra toneart til toneart, men ser man spørsmålet ut fra et fiolinistisk synspunkt, kan man si at den høye*

*kvarten forekommer oftest der den er lettest å gripe.*” (Nyhus, 1973, s. 46). Selv har han ikke valgt å bruke noen tegn for vise til toner som skiller seg ut fra den rene skalaen. Han gir heller et sammendrag om hvilke trinn som kan avvike avhengig av toneart. På denne måten kunne man kanskje tenke seg at spillemenn for ettertiden, selv kan velge hvordan de vil intonere de ulike tonene, med dette sammendraget som en verktøykasse. Riktignok vil ikke dette harmonere helt med Westmans teori om at intonasjonen av de ulike intervallene følger den melodiske strukturen, om man bruker de ulike svevende intervallene når og hvor som helst i slåtten. Men kanskje vil også dette gi seg selv naturlig når det blir satt i den

musikalske sammenhengen. En liten bakside ved at toner, spilt annerledes enn rent, ikke er blitt skrevet opp, kan kanskje være at mange som bruker denne notesamlingen som verktøy for å tilegne seg slåtter dermed ikke tar de med. Dette trenger selvsagt ikke være en bakside, det kommer an på hva hver enkelt mener er viktig. Men denne boka kan kanskje bli et middel til å totalt durifisere Rørospolsen, noe Sven mente vi var kommet langt lengre med på Røros, enn i områdene rundt, i 1970-åra.

I opptegnelsen som her presenteres er det ikke brukt tegnangivelser for toner som avviker fra vår diatoniske skala, men det er på det rene at såkalte svevende intervaller finnes, selv om rørosspillet kan sies å være mer tilnærmet vår nåværende skalaform enn tilfellet blant flere spelemenn for eksempel i Gudbrandsdalen, Østerdalen og Särnaområdet. (Nyhus, 1973, s. 46)

Det er vanskelig å si noe om hva hver enkelt av de tre utøverne har tenkt rundt dette. Og mest sannsynlig har det ikke vært viet mye oppmerksomhet av hver enkelt. I et intervju Bjørn Aksdal har gjort med Annar Sundt, kommer Aksdal nettopp inn på dette.

**Aksdal:** - Men av og te finn man jo sånn tona som hverken e dur eller moll, som ligg litt midt i mellom.

**Annar:** - Ja, det gjer det ja.

**Aksdal:** - Og du har jo en del.

**Annar:** - Ja, je har nå slikre som ligg lite i millom der ja.

**Aksdal:** - Hvem har du det etter?

**Annar:** - Det har je ette far mine, asså når han spelte.

**Aksdal:** - Va det nåe som varierte fra spellmann te spellmann? Eller va...

**Annar:** - Nja, det kun godt vårrå det. Men det kun godt vårrå det ja. Det vet itj je, itj akkurat nei sikkert, men.

Ut fra dette intervjuet virker det som om utøveren er bekjent med fenomenet, men det virker ikke som om dette er noe han har tenkt videre mye over eller kan særlig mye om. Litt vanskelig er det vel kanskje også, når man får et spørsmål som intervjueren her også stiller. Men om vi skal tro på det som blir sagt i intervjuet, kan vi regne med at utøveren har hatt et visst kjennskap til akkurat dette, og at toner som avviker fra en ren skala har vært vanlig i Feragen, også bakover i tiden.

At selve tonaliteten kanskje ikke har vært spesielt vektlagt hos spillemennene blir også bekreftet av Jørgen Tamnes i et intervju gjort av folkemusikkarkivet på Røros i 1990. "Det

*viktigste va takt og dans, va itj så rent, men dem va itj så nøye på det i den tien<sup>17</sup>*". Dette virker også å være en gjennomgående innstilling hos en del spellemenn på Røros i dag. I intervjuer jeg selv har gjort med en del utøvere rundt spillestilen til de tre utøverne, har veldig få sagt noe direkte om at tonaliteten har vært et viktig skillemerke. Men det har vært antydning at tonaliteten, særlig hos Jørgen Tamnes, har vært "eldre". Likevel kan det ikke ha vært helt ukjent for spellemennene. Senere i intervjuet med Annar Sundt, kommer Aksdal tilbake til det samme spørsmålet.

**Aksdal:** - Det me rene tona, det e viktig det?

**Annar:** - Ja'a! Det, det e viktig ja. Har itj n det, så...

**Aksdal:** - Men du snakka om rene tona, men så snakka vi i sted om at det av og te va nåen tona som verken helt va dur eller moll.

**Annar:** - Ja, men n, det e itj, det vil si, at det, at inte tonen e ren.

**Aksdal:** - Nei, så det du mene det e rent hvis n spille en sånn tone og asså?

**Annar:** - Ja, det e det.

Kanskje Annar er en spellemann som er vokst opp i nettopp den perioden hvor slåttemusikken var i ferd med å durifiseres? Han har vokst opp i tid med radio og trekkspill, hvor musikken i høy grad har vært preget av mer moderne tonalitet, men han har i tillegg spilt med, og hørt eldre spellemenn som, vi må anta at, har kunne hatt en eldre tonalitet.

### 4.2.3 Tonalitetsanalyser

I tonalitetsanalysene ønsker jeg å foreta en grundig undersøkelse av hver spellemanns tonalitet. Jeg ønsker å se på intonasjonen hos hver enkelt, og forsøke å knytte dette opp mot ulike forklaringer og teorier innen tidligere tonalitetsforskning. I tillegg ønsker jeg også å komme med noen egne synspunkter og forslag på mulige forklaringer til intonasjonen hos den enkelte.

---

<sup>17</sup> Folkemusikkarkivet for Rørosområdet, band nr.23

### 4.2.3.1 Sofia Råen

Polsen Sofia Råen har fått navn etter trallersken, Ane Sofie Tammes, født i 1807, som skulle være ekstra glad i denne polsen og trallet den mye (Nyhus, 1999a). Denne polsen finnes i ulike varianter over hele Rørosdistriktet. Den går nesten utelukkende i D-dur, kun ved noen svært få unntak, Johannes Ingebrigtsvold (1899-1986) i G-moll og Jon Sjøvold (1913-1985) og Annar Gjelten (1934-2003) D-moll.

#### Annar Sundt

Sofia Råen, spillt av Annar Sundt, går i en D-tonart. Tonearten D-dur strekker seg fra D til C#. Tonene i en D-durskala ser slik ut: D, E, F#, G, A, H, C#.



Figur 33. D-durskala

#### Observasjoner:

I denne polsen oppfatter jeg tonene som blir spilt, slik:

D - Opptrer ren når den blir spilt på A-strengen med løs D-streng som dobling, eller som løs D-streng. Den opptrer ellers litt høyre når den spilles alene eller sammen med F# på E-strengen.

E - Intonerer ren både spilt på E-strengen og D-strengen.

F# - Intonerer ren både på E-strengen og D-strengen.

G# - Intonerer alltid litt lavere enn ren. Tonen spilles kun på E-strengen.

A - Forekommer i tre oktaver. Intonerer alltid ren.

H - Intonerer ren både på A- og E-streng.

C# - Spilles alltid lavere enn ren når den blir spilt på A-strengen. På G-strengen blir den intonert rent.



Figur 34

## Diskusjon:

At denne polsen av mange blir definert som en såkalt ”D-durlek”, kan nok like gjerne komme ut fra felestemmingen, oppstemt bas, som veldig ofte assosieres med D-dur. Det er kun de første tonene i begynnelsen av førstevinginga og begynnelsen rett etter halvslutten som gjør til at førstevinginga ikke kan bli spilt med ”oppstemt ters”,<sup>18</sup> som assosieres med A-dur.

Tonen G# er første tonen vi møter i polsen, som differerer fra ren skala. Den spilles alltid lavere enn ren, og forekommer kun på E-strengen. Det kan kanskje synes merkelig at kvarten er forhøyet, og blir spilt G# i stedet for G i denne slått, som av mange blir definert i D-dur. Kanskje er dette for å gi polsen et lyst preg? Reidar Sevåg skriver i kapittelet ”Tonalitetsspørsmålet i Norsk folkemusikk” i Fanitullen at dur med lydskvart gjør tonearten så lys som over hodet mulig (Sevåg, 1993, s. 372). Riktignok forekommer denne tonen nesten bare i førstevinginga, og i andrevendinga kun som det jeg oppfatter som, en gjennomgangstone. Om man utelukkende ser på førstevinginga, ville det ikke være unaturlig å definere den som A-dur i stedet for D-dur. Det kan godt tenkes at man kan definere førstevinginga som A-dur, og andrevendinga som D-dur. Dermed vil ikke den forhøyede kvarten være en kvart, men snarere en stor septim, noe som passer inn i A-durskalaen. Jeg mener at tonen G# ikke har noen stor funksjon i andrevendinga. Dette kan kanskje også støttes av dobbeltgrepet som tonen G# her er en del av. I førstevinginga spilles alltid tonen G# sammen med tonen H, noe som gir en assosiasjon til en E-durakkord, som for øvrig er dominanten i A-durskalaen. Mens i andrevendinga spilles tonen G# sammen med tonen A. Som sagt er den, slik jeg ser det, kun en gjennomgangstone, og derfor ikke vektlagt noen større harmonisk verdi. Kanskje den bare er der for å få lytterne til å spisse ørene litt ekstra? Tonen G forekommer heller ikke i andrevendinga, og man må nesten kunne si at den melodiske strukturen omhandler andre toner enn nettopp kvarten. Kanskje er grunnen til at tonen G# spilles litt lavere enn normalt

---

<sup>18</sup> AEAE

på grunn av fysiske begrensninger. Om man skal gripe tonen G# på E-strengen, krever dette at andrefingeren må veldig tett opp til tredjefingeren. Kanskje er det som Sven Nyhus skriver i *Pols i Rørostraktom*; ”...den høye kvarten forekommer oftest der den er lettes å gripe.” (Nyhus, 1973, s. 46). En annen mulighet er selve klangen. I mine ører gir det fullstendig mening at den til tider intoneres litt lavere enn rent. Det kan også tenkes at det skapes en slags musikalsk spenning ved å ikke intonere tonene rent. I tillegg kan det hende at tonen bli intonert som den blir, på grunn av tonene som kommer før og etter. Altså at den melodiske sammenhengen som tonen kommer i, avgjør intonasjonen. Dette kan stemme med det Westmann skriver om den melodiske konteksten en tone kommer i. Den forhøyede kvarten er heller ikke noe ukjent fenomen i Rørospolsen. I Nyhus’ noteopptegetninger<sup>19</sup> forekommer forhøyet kvart i ca. 35% av alle polsene.

At tonen D blir intonert annerledes enn ren kan kanskje synes rart i en pols i D-dur. Det vil med andre ord si at grunntonen avviker fra skalaen. Dette strider mot alle teorier om en spesiell folkemusikk-skala<sup>20</sup>, og i grunn alle former for skala, uansett sjanger. Men om vi tenker oss at førstevendinga går i A-dur, vil det ikke være grunntonen som intoneres annerledes, da vil tonen D være kvarten, noe som passer bedre inn i teorier om hvilke trinn som ofte avviker. Men likevel forekommer også tonen D litt høyere i andrevendinga, hvor jeg absolutt oppfatter tonearten som D-dur. Det man kan se ut fra noteopptegetningen er at tonen D, aldri spilles høyt når den spilles som løs D-streng eller som D på A-strengen, sammen med løs D-streng. Når den spilles alene eller sammen med tonen F#, spilt på E-strengen, er den alltid høyere. Om man ser på tonen F# i denne slåtten, holder den seg alltid normal. Kanskje bruker spellemannen tonen F# som referansepunkt, og skyver dermed opp tonen D for å minske avstandsforholdet mellom disse to? Mellom disse to er intervallet en stor ters. En del forskning viser at tersforholdet ofte intoneres litt tettere i folkemusikken enn rent. Sven Nyhus skriver om polser i D-dur: ”*Tersen fissa er gjennomgående for lav, og kvarten tilsvarende høy.*” (Nyhus, 1973). Kanskje bør man se på tonen D sine avvik fra ren skala i sammenheng med melodien, slik Westman skriver. Slik at man tenker seg at intonasjonen av tonen D følger visse melodiske formler. I denne sammenhengen ser vi at tonen alltid avviker fra sin normale plass så lenge den spilles alene eller sammen med tersen over. Den åpne D-strengen er allerede fastsatt og vil ikke kunne forandres, derfor blir også tredjefingeren på A-strengen intonert likt når de spilles sammen.

---

<sup>19</sup> I *Pols i Rørostraktom*

<sup>20</sup> Se innledningen på kapittelet tonalitet.

Det finnes også en annen mulighet med tanke på tonen D. Om man teker seg at skalaen i denne polsen går over to oktaver, hvor tonen D, spilt som/sammen med løs D-streng, er en annen tone enn tonen D spilt på A-strengen, enten alene eller sammen med tonen F#. I så tilfelle, kunne tonen D, spilt på A-strengen, sammen med løs D-streng, bare sees på som en forsterkning av den løse D-strengen, og ikke som en egen meloditone. Det samme kunne også være tilfelle for tonen C#, som på A-strengen alltid er lavere, mens den på G-strengen er ren. Dette er riktignok vanskelig å si noe sikkert om, siden tonen C# på G-strengen forekommer så sjeldent, og bare som en kort opptaktstone. På denne måten, med en skala over to oktaver, vil det kanskje heller ikke være snakk om toneartsskifte mellom de to vendingene. For min egen del synes jeg ikke det er noe klart toneartsskifte mellom vendingene, men skulle jeg spilt denne polsen på et akkordinstrument, ville jeg nok tenkt på den første vendinga som A-dur, mye på grunn av E-durakkorden man får simulert med H- og E-grepet.

Den tredje tonen som spilles noe annerledes enn rent, er tonen C#. Den intoneres alltid litt lavere enn C#, når den blir spilt på A-strengen. Den intoneres rent på G-strengen, men her blir den kun spilt én gang i løpet av de to vendingene, og da bare som en opptaktstone. I første vendinga spilles den litt lavere C#-en kun en gang, og da som et dobbeltgrep sammen med tonen A. Denne tonens forekomst i første vendinga, må nok kanskje kunne sees på mer som en klanglig effekt. Her mener jeg at meloditonen er A, og at dette dobbeltgrepet kun kommer som en variasjon når polsen spilles én gang igjennom, etter halvslutten. Med andre ord, er ikke tonen C# veldig sentral i melodien i første vendinga. I andrevendinga forekommer den langt oftere, her også som meloditone. Her blir den framført både alene og sammen med tonen E, spilt både på D-strengen, og som løs E-streng. Kanskje kan grunnen til at den blir intonert litt lavere være av samme grunn som hos tonen G#? Felles for disse tonene er at de begge gripes med andrefingeren og må plasseres veldig tett opp til tredjefingeren. I D-dur vil tonen C#, ha rollen som stor septim, og i A-dur som stor ters. Dette er begge tonetrinn som ofte intoneres litt lavere enn normalt. I første vendinga blir tonen C#, sammen med tonen A, et litt stort, liten sekst forhold, mens i andrevendinga får tonen C#, sammen med tonen E, spilt på D-strengen, nesten det samme forholde, bare at det blir litt lavere enn en stor sekst. Spilt sammen med løs E-streng, vil forholdet bli et litt høyere, liten ters forhold imellom disse tonene.

Selv om man kan oppfatte de to vendingen som i forskjellige toneart, ser det ut for meg som at intonasjonen forholder seg lik. Slik at tonene G#, D og C# intoneres likt i forhold til



melodien uansett om det er A-dur eller D-dur. Forutsett at det da faktisk er to forskjellige tonearter i de to vendingene, kan dette kanskje sees som en kontrast til det Sven Nyhus skriver om at de ulike intervallene følger hver toneart, og forekommer der i større og mindre grad. I D-dur vil det være septimen (C#), grunntonen (D) og kvarten (G#) i denne polsen som varierer, mens det i A-dur vil være, tersen (C#), kvarten (D) og septimen (G#). Så uansett om den går i D-dur eller A-dur vil kvarten og septimen til tider avvike fra ren skala. Om man skulle støtte seg til teori om variable intervaller, og sette dette i sammenheng med Sven Nyhus' observasjoner, ville det vært naturlig å tenke seg at slåtten spilles med A-durs intonasjon, selv om den spilles med "oppstilt bas" og hvor den regnes som en D-durpols.

I og med at det er de samme intervallene som varierer i denne polsen, uansett om begge vendingene går i forskjellig toneart, kan det kanskje se ut som at det er fysiske forhold som spiller inn. Kanskje på den måten at utøveren konsekvent plasserer andrefingeren litt lavere, og at tonen D, kun er høyere, fordi det på et vis er lettere, og for å skape litt større mellomrom mellom andre- og tredjefinger. Likevel mener jeg dette skjer såpass konsekvent, og i en slik sammenheng med melodien, at det ville være rart om det var konsekvente bom. Muligens kan det være utøverens ønske om klang som gjør disse avvikene fra ren durskala. Kanskje er grunnen til at polsen har en forhøyet kvart, G#, et klanglig ønske framfor direkte skalafokus. Som vi kan se; ut fra *Pols i Rørostraktom*, er ikke dette noe som kun er spesielt for denne utøveren og denne polsen. Kanskje kan det være et mer generelt trekk i Rørospolsen.

## Post-Anders

I denne polsen spiller Anders Sjøvold sammen med sønnen, John Sjøvold. Anders spiller "graint" og John spiler "grovt". Polsen spilles med oppstemt bas, og i det jeg oppfatter som en D-toneart<sup>21</sup>.

## Observasjoner

Jeg oppfatter tonene i denne polsen, slik:

---

<sup>21</sup> Se beskrivelse og figur på side 65.

D – Intoneres både rent og litt høyere enn rent. Den intoneres kun høyere enn rent i andrevendinga. Forekommer kun som tredjefinger på A-strengen.

E – Intoneres alltid rent. Forekommer bare som løs E.

F# - Forekommer både som ren og litt lavere enn ren. Intoneres lavere i begge vendingene.

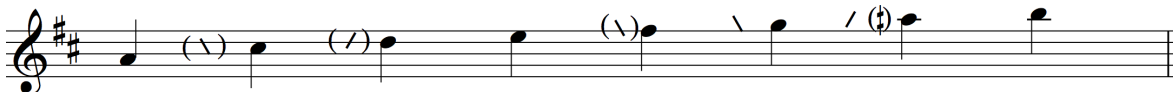
G – Forekommer ikke i det hele tatt.

G# - Forekommer litt lavere en ren. Den spilles som meloditone kun i førstevinginga, og bare som triller i andrevendinga.

A - Spilles både på E-strengen og som løs A-streng. I andrevendinga kun som løs A-streng, og da alltid ren. I førstevinginga forekommer den konsekvent høyere når den spilles på E-strengen, av og til midt mellom A og A#.

H – Forekommer kun som fjerdefinger på E-strengen et par ganger i førstevinginga, og av og til som triller.

C# - Intoneres lavere enn rent. Tonen forekommer kun i andrevendinga.



Figur 35

## Diskusjon:

Å skulle skille alt som skjer av intonasjon og dobbeltgrep i denne polsen må sies å ha vært temmelig vanskelig. Dette skyldes i høy grad at det er to spillmenn som spiller sammen, grovt og graint. Og jeg tror ikke man skal tenke at alle intonasjonene som skjer i denne polsen er helt tilsiktet. I denne opptakssituasjonen var spellemannen 85 år gammel, og hadde ikke tatt særlig i fela de siste årene. Uansett har jeg ført opp en del toner som skiller seg fra ren durskala. Spørsmålet er bare hvilken verdi man skal legge i alle avvikene. Den tonen man lettest legger merke til at skiller seg ut er nok tonen A, som til tider intoneres ekstremt høyt, midt mellom A og A#. På meg virker det som at tonene, spilt på E-strengen i førstevinginga, intoneres ganske så tilfeldig, og at spellemannen i stor grad bommer og

spiller surt, dette ut i fra opptak som er gjort med samme utøver på et tidligere tidspunkt i livet. Likevel, selv om det er surt, kan det tenkes at spellemannen gjerne ville intonert tonen A, høyere enn rent. Samme tone intonerer også litt høyere i samme pols, spilt av Jørgen Tamnes. Og, som diskutert i samme polsen hos Annar Sundt, kan det tenkes at vendingene går i hver sin toneart? Og om tonen D spilt alene, kan intonerer høyere i D-dur, som man kan se i transkripsjonene, burde vel også tonen A kunne intonerer høyere i A-dur. Det kan òg tenkes at spellemannen gjør dette bevisst, for å skape en slags effekt. Uansett føler jeg at intonasjonen av denne tonen ikke blir like ekstrem i andre gjennomkjøring av polsen. Det vil være naturlig å tenke at to spellemenn som spiller sammen, vil tilpasse seg hverandre på flere måter. Kanskje er også intonasjon også noe to spellemenn ville justere til å høres likt ut i et samspill.

Tonen F#, intonert litt lavere enn rent, ser ut til å være det vanlige før halvslutten i førstevinginga, men ikke etter. I D-dur vil tonen F# være tersen. En litt lavere durters er noe som ikke er ukjent i norsk folkemusikk, og kan støttes av forskning rundt dette emnet. Det litt merkelige er at den forekommer tilnærmet ren i flere tilfeller. Kanskje ser utøveren på dette som at melodistrukturen ikke innbyr til like lav ters alltid? Interessant er det å se at akkurat denne tonen intonerer lavere enn rent, både i førstevinginga og andrevendinga. Dette er den eneste tonen som avviker fra ren skala i begge vendingene. Om man hadde forholdt seg til at polsen gikk i to ulike tonearter, førstevinginga i A-dur og andrevendinga i D-dur, ville samme tone ha to forskjellige funksjoner. Tonen F# hadde fått funksjon som sekst i A-dur og ters i D-dur. Seksten er også sagt å kunne avvike fra ren durskala i folkemusikk. Men i så fall vil seksten kun avvike i førstrevendinga, i og med at tonen H, som er seksten i D-dur, ikke forekommer i det hele tatt i andrevendinga.

Tonen G# skiller seg også ut, som litt lavere enn ren i førstevinginga. Her er den konstant gjennom hele veket. Tonen G# hører egentlig ikke hjemme i en D-durskala, og vil i dette tilfelle være en forhøyet kvart. Høy kvart forekommer ellers nok så vanlig i Rørospolsen (se analyse av samme slått, spilt av Annar Sundt). Tonen G# forekommer ikke i andrevendinga i det tatt, kun som en og annen trille. Om vi, slik som skrevet ovenfor, tenker oss at førstevinginga går i A dur, vil tonen G# passe inn i skalaen som septimen. Slik sett ville det ikke være snakk om at denne slåtten har noen forhøyet kvart, i og med at den ikke forekommer i andrevendinga, som da går i D-dur. Intonasjonen av tonen G# i førstevinginga, virker på meg såpass stabil og konsekvent, at det ikke virker sannsynlig at dette bare er en gjentatt bom.

Tonen C# intoneres konsekvent litt lavere, og forekommer kun i andrevendinga. Tonen spilles ikke i det hele tatt i den første. Denne tonen vil tilsvare septimen i D-dur, et intervall som ofte, ifølge en del forskning på tonaliteten i norsk folkemusikk, kan avvike fra en ren durskala. At tonene konsekvent intoneres litt lavere i denne polsen, kan komme av flere årsaker. Det er selvfølgelig tenkelig at det er bom fra spellemannen. Som påpekt ovenfor, er han temmelig gammel på dette opptaket, og ikke i noen stor spilleform. Likevel forekommer dette temmelig konsekvent, og det synes nærliggende å drøfte noen andre teorier i tillegg. Tonen C#, på A-strengen, spilles med andrefingeren tett inntil tredjefingeren på samme streng. Det kan tenkes at dette, som drøftet hos Annar Sundt, medfører en fysisk vanskelighet, altså at man får plassert andrefingeren tett nok opp til tredjefingeren. Dette ville også kunne forklare hvorfor tredjefingeren ofte intoneres litt høyere. Kanskje er det for å gi begge fingrene mer rom, og bedre plass i forhold til hverandre på strengen. En tredje mulighet kan være at det er av klanglige årsaker tonen intoneres lavere enn ren. Kanskje synes spellemannen tonen hører hjemme der og at det følger et klanglig ideal han selv har.

Tonen D avviker også fra ren durskala i denne polsen, men dette skjer kun i andrevendinga. De få gangene den spilles i førstevendinga, intoneres den rent hver gang. I andrevendinga intoneres den konsekvent høyere enn rent, med unntak av når den kommer som avslutningstone i hel- og halvslutten. Det er selvsagt påfallende at grunn-tonen i en pols skal avvike fra ren skala, og kanskje må man se litt på sammenhengen denne tonen kommer i. Som man kan se ut fra notene, intoneres den i andrevendinga høyt når den er i sammenheng med toner på E-strengen, enten løs E-streng eller tonen F#. Men dette skjer også i førstevendinga hvor den intoneres rent. Kanskje kan det heller være snakk om klangfarge? Det er mulig at spellemannen føler at andrevendinga har en annen klang enn det førstevendinga har. Et par av tonene som spilles i førstevendinga kommer jo heller ikke igjen i andrevendinga, og motsatt.

Noen toner er interessant å diskutere litt nærmere i denne polsen, eller rettere sagt mangelen på disse. Tonen C# er helt utelatt i førstevendinga. Dette vil tilsvare tersen i A-dur og septimen i D-dur. Om man tar et tilbakeblikk på diskusjonen om toneart i denne polsen, virker det på meg som at førstevendinga uten tvil går i dur. Slik sett ville det være rart å mangle tersen. Det finnes innspillinger av denne slåtten hvor den spilles i en moll-toneart, for eksempel hos Annar Gjelten. Da er kun én tone senket i forhold til denne

innspillingen, altså tonen F# til F. Tonen C# som vanligvis ville vært senket til en liten septim, C, i eolisk moll, forekommer ikke, kun stor septim. En annen tone som er til tider fraværende i denne polsen, er tonen H. Den spilles bare så vidt i første vendinga, og er totalt utelatt i andre vendinga av polsen. I andre vendinga forekommer heller ikke tonene G eller G#. Om man da tenker seg at andre vendinga går i D-dur vil både kvarten/forhøyet kvart (G/G#) og seksten (H) mangle. Noe som fører til en pentaton skala bestående av prim, sekund, ters, kvint og septim. Om dette er noe utøveren har tenkt spesielt over eller spilt bevisst, er nok lite trolig. Men kanskje kan unnværelsen av enkelte toner være med å fortelle noe om alder på slåtten, eller at den kan ha vært spilt på andre instrumenter hvor disse tonene ikke har vært like tilgjengelige? Aller troligst er det nok bare at det melodiske motivet ikke har trengt nettopp kvart eller sekst for å gi musikalsk mening.

## Jørgen Tamnes

Polen, Sofia Råen, innspilt av Jørgen Tamnes, går i det jeg oppfatter som en D-toneart<sup>22</sup>. Selve formen på slåtten kan minne litt om formen man finner på Glåmos<sup>23</sup> enn hos de andre utøverne, og da særlig ved halvslutten. I opptaket, brukt som utgangspunkt for denne analysen, spiller utøveren slåtten kun igjennom én gang, pluss et etterspill.

## Observasjoner

Jeg oppfatter tonene i denne polsen slik:

D – Tonen D kommer to ganger i polsen. Både som løs D-streng, og spilt på A-strengen. Den forekommer både ren og litt høyere i begge vendingene.

E – Spilles kun som løs E-streng i denne polsen.

F – Tonen F, spilt litt høyere enn rent, forekommer kun én gang i hele polsen.

F# – Tonen F# intonerer både rent og litt lavere. Dette skjer i begge vendingene.

G – Tonen G forekommer ikke i det hele tatt i denne innspillingen av polsen.

---

<sup>22</sup> Se beskrivelse og figur på side 65

<sup>23</sup> Se Nyhus, "Pols i Rørostraktom" side 121.

G# – Tonen G# intoneres alltid litt lavere. Den spilles kun i første vendinga.

A – Tonen A spilles både på A-strengen og på E-strengen. På A-strengen intoneres den av og til, litt høyere enn normalt.

H – Tonen H, som er sekunden i D-dur, finnes ikke innspillingen av denne polsen.

C# – Tonen C# forekommer i begge vendingene, og intoneres alltid litt lavere enn rent.



Figur 36

## Diskusjon

Det er vanskelig å si noe om regelmessigheten av intonasjonen i denne polsen, i og med at den kun spilles igjennom én gang. Men i og med at dette er opptak spellemannen selv har gjort, vil det være tenkelig at han har vært fornøyd med innspillingen. Ellers ville han vel kanskje ha spilt den inn igjen på nytt?

Den første tonen som skiller seg fra en ren durskala i denne polsen, er tonen G#. Den intoneres konsekvent litt lavere. Som i de andre analysene av denne polsen, spilles tonen G# i stede for tonen G. Tonen G er helt utelatt fra polsen, noe som igjen fører til toneartsdiskusjonen mellom A-dur og D-dur. I og med at den er blitt drøftet i de to andre analysene av denne polsen, velger jeg bare å henvise til det som er skrevet der. Det som likevel må bemerkes er at tonen G# også her, som hos de to andre, intoneres litt lavere.

Tonene F og F# er temmelig interessante i denne polsen. Tonen F spilles kun én gang i polsen, og da litt høyere enn rent. Tonen F hører ikke hjemme i D-dur. Den tilsvarer en liten ters ut fra grunntonen, D, og gir en assosiasjon mot D-moll. Om denne tonen blir intonert slik helt bevisst er vanskelig å si, siden slåtten kun spilles igjennom én gang. Det kan jo kanskje tenkes at spellemannen bommer, og slik sett spiller feil. Dette kunne kanskje støttes av at førstefingeren i slutten av takten intoneres annerledes, og at den ikke gjentas etter halvslutten. Men sett fra et personlig, feleteknisk synspunkt, skulle det være vanskeligere å gripe denne tonen som F enn som F#, i og med at førstefingeren må

plasseres veldig lavt på E-strengen. Riktignok er tonen litt høyere enn ren F, og dette kan skyldes både at det å få en helt ren F er litt vanskeligere rent fysisk, samtidig som det kan relateres til forskning på folkemusikktonalitet, for eksempel Eggen, hvor molltersen alltid er litt høyere enn ren. Tonen F kan jo også være en tenkt variasjon av tonen F#, fra spellemannens side, men dette kan kanskje problematiseres ved at det er første gangen i slåtten at F eller F# blir brukt. Det ville muligens være rart å starte med variasjonen?

Når det gjelder tonen F# intoneses den både lavere enn ren og ren. Her kan jo også teorier om urenheter og bom legges fram. Dette ville forutsi at man har en klar idé om hva som er korrekt intonasjon og ikke. Men det kan også tenkes at den presise intonasjonen heller ikke er viktig. Slik at man har tonekategorier som ikke fastslår én type intonasjon. I så tilfelle kan det jo være litt slingringsmonn når man spiller denne tonen, og det er derfor ikke særlig vektlagt av spellemannen. Om man ser på førstevendinga forekommer tonen for det meste rent, bortsett fra triolbevegelsen mot halv- og helsluttet. Selv om den er notert som en triol, er tonen F# den aller korteste tonen i det taktslaget, og tonen har heller ingen sterk melodisk funksjon, noe som kan styrke teorien om at den ikke nødvendigvis er intonert presist. I andrevendinga har den derimot en mye sterkere funksjon, for eksempel i takt tretten og fjorten. Det man kan legge merke til, er at når melodien kommer fra tonen E, blir tonen F# intonert litt lavere, og hver gang den spilles sammen med tonen D, er tonen F# ren og tonen D litt høyere. Dette kan vi også se hos Annar Sundts innspilling av samme pols.

Tonen D intoneses også en del høyere enkelt ganger i slåtten. Dette kan jo sees på som unaturlig, i og med at slåtten går i en D-toneart. Det kan selvsagt tenkes at det er utøveren som bare bommer litt av og til. Ellers kan det være en mulighet at den intoneses høyere for å skape musikalsk spenning, slik at ved å gjøre tonen litt høyere, skaffer man seg lytterens oppmerksomhet. Om man ser på tonen D, intoneses den alltid litt høyere når den spilles sammen med tonen F#. I mine ører klinger dette ganske naturlig. Kanskje er grunnen til at tonen D intoneses høyere, klanglige idealer? Det kan tenkes at spellemannen prøver å simulere en spesiell type klang, akkord eller grep på fela, ved å skyve opp tonen? På denne måten ville det, hver gang den blir intonert litt høyere, selv om den ikke spilles sammen med tonen F#, minne om klangen i tersgrepet mellom D og F#? Kanskje er forestillinger og ønsker om ulike klanger årsaken til intonasjonen? Det samme ser vi også med tonen C#, som alltid intoneses litt lavere, og gjennom hele polsen er i en musikalsk sammenheng med tonen E. For å få en annen forklaring på hvorfor tonen C# forekommer litt lavere, kan vi

sette den i sammenheng med tonen G#, som også gripes lavere. Begge disse tonene gripes med andrefingeren, og har samme posisjon på gripebrettet. Kanskje er det fysiske forutsetninger som kan til at disse tonene er litt lavere enn rene. Dette kan kanskje også sies om tonen A, spilt på E-strengen. Her blir den grepet med tredjefingeren, slik som tonen D blir på A-strengen. Man kan jo tenke seg at det er for å skape mer spenning i leken også her. Jeg oppfatter at når tonen intonerer litt høyere på E-strengen i førstevendinga, skjer dette med en liten antydning til glissando, fra en cirka ren A opp til en litt høyere A. Dette kan jo lett tenkes at er en liten bom, eller nettopp en spenningsskapende detalj fra spellemannens side. Men også her kan det være klang som er baktanken. Man kan også forestille seg at denne tonen er en annen tone enn for eksempel løs A-streng. Tonen A, spilt på E-strengen, intonerer også rent til tider, men det kan jo tenkes at utøveren ser på det som to ulike toner, hvor den ene gjenspeiler den løse A-strengen, mens den andre avspeiler en helt egen tone, som ligger litt over ren A. Kanskje en mulighet er det at slike toner for det meste er tilpasset melodien, slik at utøveren intonerer tonene litt høyere eller lavere der han føler det passer i melodien.

#### 4.2.3.2 Pols i F, Jørgen Tamnes

På opptaket jeg har av denne slåtten står det at det er en pols i F. Og når det står F, betyr det i dette tilfellet F-dur. F-dur strekker seg fra tonen F til E og ser sånn ut om vi skriver opp alle tonene i skalaen; F, G, A, Bb, C, D, E.



Figur 37. F-durskala.

Noen personer jeg har snakket med om denne slåtten, har også påpekt at de oppfatter tonearten som D-moll, like mye som F-dur. F-dur er parallelltonearten til D-moll og begge skalaene inneholder derfor samme toner.





Figur 38. D-mollskala.

### Observasjoner:

Hvis vi har som utgangspunkt at grunntonen er F, kan vi tenke oss at trinnene blir slik:

F - Litt høy når den blir spilt på E-strengen, men kun i førstevinga

G – Varierer mye på kvinten, både normal, høy og midt i mellom G og G#, og alltid på høy på tersen.

A – Høy på E-strengen i oppstartsmotivet i begge vek. Ekstra høy i takt 7 og i hele 2.veket.

Bb - Høy

C – Høy, og av og til midt i mellom C og C#

D – Høy i førstevinga og temperert i 2. vendinga.

E – alltid ren. Spilles som åpen E-streng, av og til som en dobling, med tonen E spilt både på A-strengen og E-strengen.

Slåtten har et spenn fra tonen F spilt på D-strengen til en høy A spilt på E-strengen.



Figur 39

### Diskusjon

Den første tonen i slåtten, er tonen F. Den blir intonert litt høyere enn vanlig. Dette forekommer kun i oppstartsmotivet i førstevinga. Riktignok forekommer det også i tredje takt, men motivet i takt tre, ser jeg på som en variasjon av oppstartsmotivet. Det vil derfor gi mening at det er tonale fellestrekk mellom motivene, slik som at tonen F blir spilt

høyere også her. Om F er grunntonen i denne polsen, vil det være rart at den spilles høyere enn normalt flere steder. Det kan nok være flere grunner til at utøveren ikke spiller ren F konsekvent. Kanskje er tonen F i det første motivet knyttet mer sammen med det melodiske motivet som kommer, og ikke tenkt på som en ren grunntone. Det kan også være en mulighet at tonen F blir spilt litt høyere i oppstartsmotivet, for å markere at dette er starten på motivet. Dette kan være med på å vekke lytterne og gjøre de oppmerksomme på hva som kommer. Det kan jo også tenkes at det er en fysisk glipp av spellemannen, at han bommer eller spiller urent. Dette virker på meg, noe usannsynlig da jeg mener dette skjer konsekvent gjennom slåtten. En annen mulighet er at tonen F, som spilles med pekefingeren på E-strengen, blir høyere på grunn av den neste tonen som kommer, nemlig tonen A, som blir spilt med ringfingeren på E-strengen, slik at hele hånden blir tvunget litt oppover på fela. At nettopp dette skulle være grunnen ser jeg også på som usannsynlig, siden akkurat samme bevegelsen forekommer i begynnelsen av 2.vendinga, men hvor tonen F er normal.

For meg har de to vendingene et ulikt preg. Jeg mener at den første vendinga har det melodiske fokusområde i et høyere toneleie enn hva den andre vendinga har. De første tre taktene spilles kun på E-strengen, og de spinner rundt et lite motiv der før den kommer til halv- og helsluttet. Andrevendinga mener jeg går gradvis nedover i toneleie, hvor den starter på E-strengen, med en veldig høy A som lyseste tone, for så å gå nedover mot tonen A, oktaven under. Slik sett mener jeg at førstevendinga har et melodisk fokusområde rundt et motiv spilt lyst på fela, mens andrevendingas melodiske fokusområde er en vandring nedover, fra lyst mot mørkt. Det kan kanskje være en sammenheng her. Tonene F og D, som til tider spilles høyere enn normalt i førstevendinga, er tilnærmet normale i hele andrevendinga. Altså at tonaliteten må sees i sammenheng med melodiske motiver.

Som vi kan se i oversikten over toner, er det kun tonen E som holder seg normal gjennom hele polsen. Grunnen til dette er riktignok at det her ikke er noe rom for å forandre på denne tonen, i og med at den blir spilt som løs E-streng. Tonen A forholder seg også normal så lenge den blir spilt på løs A-streng, eller som dobling av tonen A, spilt på både A og E-strengen. Tonen E forekommer ellers ikke i polsen, annet enn når den blir spilt på løs E-streng. Det gjør derimot tonen A, som alltid er høyere enn notert, så framtidig den ikke spilles som eller dobles med løs A-streng.

Kanskje kan en grunn til at flere toner ofte er litt høyere enn notert, slik som tonen F, være at spellemannen ikke tar utgangspunkt i én og én tone, eller har noen idé om en grunntone,

men rett og slett tar utgangspunkt i de løse strengene?

I polsen spilles alltid tonene Bb og C litt høye, med tonen C tidvis ekstra høy. Kanskje kan det være den fysiske vanskeligheten av å bruke lav pekefinger og lav langfinger på A-strengen som gjør at tonene intones litt høyere. Likevel kan det tenkes at det er en mening bak. Det er nok tvilsomt at dette er noe spellemannen har tenkt konkret over, men jeg velger likevel å tro at han skaper klangen bevisst. Spesielt synes jeg det passer godt med dobbeltgrepet, Bb og G, som benyttes i halvsluttene og helsluttene i begge vendingene. Her spilles begge tonene halvhøyt, men slik jeg oppfatter det, intones tonen Bb enda litt høyere enn tonen G.

Med utgangspunkt i at F er grunntonen i polsen, er det kun septimen, E, i polsen som er konstant. Om vi skulle velge å si at denne polsen går i D-moll, ville det være sekunden som holdt seg konsekvent. I begge tilfellene vil kvinten, C i F-dur og A i D-moll, forekomme høyere enn normalt. Dette strider mot en del teorier om skjeve skalaer. Man kunne sikkert også ta utgangspunkt i tonen A, og sagt at denne polsen blir spilt i kirketonearten frygisk. I det tilfellet ville kvinten, E, alltid holde seg normal, men også der ville grunntonen variert. Likevel føler jeg at det er tonen F som er den mest sentrale i denne polsen. Og jeg oppfatter også tonen F som avslutningstonen. Trolig har nok ikke utøveren hatt noen bevisst forhold til skalateori og trinnstørrelser. Utøveren har, så vidt jeg vet, ingen videre musikalsk utdanning, han spiller kun som han har hørt andre spille det og klangen han skaper, er bare etter hans eget ideal. Kanskje blir det feil å fokusere på hele tonearter, men heller rette synet mot en tone som et tonalt sentrum. Jeg mener absolutt at tonen F kan oppfattes som et slikt tonalt sentrum. Om man skulle satt akkorder til polsen, kunne man nok like gjerne brukt akkordene i D-moll som i F-dur. Så om polsen går i dur eller moll blir opp til øret som hører.

#### 4.2.3.3 Bortover all vei, Jørgen Tamnes

Polen kalles ”Bortover all vei”. Dette er en versjon av slåttene ”Milla Abrahamsvolla og Køråsvollom”, som den heter på Glåmos. Det skulle opprinnelig være ”Sulhusgubben”<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Ole Henriksen Haugen, (1811–1897).

som laget denne polsen i 1840-årene.<sup>25</sup> Navnet, ”Bortover all vei”, henspiller på slåttens form, som ”går over hele fela”. Det vil si at den er innom alle strengene. Polsen er transkribert i D-dur<sup>26</sup> og spilles på oppstilt bass.

## Observasjoner:

Jeg oppfatter tonene i denne polsen slik:

D – Normal. Spilles både på A-strengen og som løs D-streng.

E – Normal. Spilles både på D-strengen og som løs E-streng.

F# - Til tider lavere enn normal, men da kun når den blir spilt på D-strengen.

G – Intonerer høyere enn vanlig eller midt mellom G og G#. Konsekvent midt i m G og G# i andrevendinga. Aldri så høy i førstevinginga.

G# - Forekommer kun i halvslutten og helslutten i førstevinginga.

A – Normal. Spilles kun som løs A-streng.

H – Normal. Spilles kun på A-strengen

C# - Til tider lavere enn normalt.



Figur 40

## Diskusjon

Polsen spilles i all hovedsak med normal intonasjon på tonene. De eneste trinnene som varierer er ters, kvart og septim. Ingen av trinnene er konstante i sine avvik fra ren skala. Både tersen og septimen intonerer både normalt og litt lavere. Likevel gir intonasjonen et

---

<sup>25</sup> (Nyhus, 1999b, s. Spor 2)

<sup>26</sup> Se beskrivelse og figur på side 65

inntrykk av å være veldig solid. Og det virker på mange måter tiltenkt når avvikene fra ren skala forekommer. Kvarten, altså tredjefingeren/ringfingeren spilt på D-strengen, virker i stor grad å være flytende i denne slåtten. Den forekommer både litt høyere enn normal, midt mellom normal og forhøyet og som ren forhøyet kvart. I andre vendinga er kvarten konstant høyere enn normal. Den befinner seg midt mellom G og G#. Sven Nyhus skriver for eksempel om folkemusikken på Røros; *"I allfall kan man vel si at felemusikken i disse traktene er lys i klangen og frisk i rytmen, og det ville vel være merkelig om den ikke bar preg av sitt folk og sin natur."* (Nyhus, 1973, s. 13). Ved å spille tonen G ekstra høyt i D-dur, til og med opp til G#, kan man ofte få en assosiasjon til tonearten A-dur, som sikkert kan oppfattes som en lysere toneart på fela. Likevel er det vanskelig å vite om dette er spellemannens intensjon, noe jeg i grunn stiller meg tvilende til. I og med at tonen G aldri intonerer normalt, mener jeg det er ganske tydelig at spellemannen tenker denne tonen som noe høyere.

De tre intervallene som virker å variere noe, ters, kvart og septim, kan relateres til teori om skalaer med skjev intonasjon. De mest varierende trinnene er ifølge musikkteoretikere nettopp disse, sammen med seksten og sekunden (Sevåg, 1993).

Sven Nyhus skriver om, det han kaller, ubestemmelige intervaller, som opptrer i de forskjellige toneartene i Rørospolsen. Dette er hva han skriver om skjev tonalitet i D-dur:

I D-dur er det hovedsakelig tersen og kvarten i øvre leie (på e-strengen) som representerer de mest hørbare avvik fra den diatoniske skala. Tersen fess er (særlig hos Peder Nyhus) gjennomgående for lav, og kvarten tilsvarende for høy. Av og til kan disse to toner være forskjøvet opp til en kvart tone i hver sin retning. I de lekene der kvarten opptrer forstørret, har den flyttet sin plass oppunder giss, og iblant spilles den også normalt forstørret. I det nedre leie (g på d-strengen) forblir kvarten i alminnelighet g. Seksten h på a- og g-strengen kan nok også være i laveste laget innimellom, men det er så lite – og sjelden – at det bare bør legges vekt på som en mulig rest av et tidligere mer utbredt fenomen. (Nyhus, 1973, s. 47).

Nyhus skriver her, at kvarten først og fremst opptrer som for høy i det øvre leie. Det er interessant å se på denne polsen som en liten kontrast til nettopp dette. Dette gjelder tydeligvis ikke for nettopp denne innspillingen med Jørgen Tamnes. Riktignok har muligens de utøverne Nyhus har tatt for seg, i hovedsak intonert kvarten i det lavere leie i D-dur annerledes enn Jørgen. Dette kan kanskje bety at det finnes ulike måter å gjøre nettopp dette på. Kanskje kan dette være et personlig særtrekk? En av hovedkildene Nyhus bruker er også en Brekking, nemlig Post-Anders, noe som kanskje peker i den retningen at dette ikke kan sies å være en geografisk likhet, om man riktignok plasserer Jørgen Tamnes

inn under Brekkentradisjonen. I denne polsen, *Bortover all vei*, er det først og fremst kvarten, spilt i det nedre leie som varierer. Den forekommer aldri normal, kun høyere, i ulik grad. I tillegg er også septimen til tider lavere enn normalt. Dette nevner faktisk Nyhus litt senere i teksten, uten at han sier det spesielt om akkurat D-dur.

Vi står nok her overfor ikke helt gjengrodde spor etter en eldre toneartsfølelse, som sett i forholdet til dur toneartene rører seg om en lavere ters og en høyere kvart, iblant også en lavere sekst og en lavere septim. (Nyhus, 1973, s. 47-48)

Som vi ser i observasjonen blir ikke C#, i takt ti, og F#, i takt tretten, intonert skjevt slik de blir førsterunden. Tonen C# spilt i takt to blir heller ikke intonert skjevt i repetisjonen av hele polsen. Kanskje er grunnen til at disse tonene ikke blir intonert skjevt konsekvent fordi det, som tidligere nevnt, bare er bom? Det kan jo også være at utøveren bruker dette som en variasjon? I og med at utøveren varier disse intervallene kan det jo også tenkes at utøveren har en viss toleranse for hva som er innenfor når det kommer til de ulike tonene. En annen mulighet kan være at den varierende intonasjonen kun er en måte å farge de ulike tonene på. Dette kan settes i sammenheng med det Westmann skriver om at intonasjonen følger de melodiske motivene.<sup>27</sup>

Om man sammenligner flere slåtter av samme utøver, ser det ut til at det rent fysisk kan ligge noe felles med intoneringen av visse toner. Plasseringen av andrefingeren virker å være inkonsekvent flere steder. Kanskje er dette en grunn til at ters og septim varierer?

#### 4.2.3.4 Rivaren åt Trøa, Post-Anders

Leken, Rivaren åt Trøa, er en pols som spellemannen Henning Trøen (1834–1917) brukte mye. Han het egentlig Henning Johnsen Nordbrekken og var gårdbruker i Brekken. Denne polsen spilte han visstnok med slikt et trøkk og en driv, han rev slåtten, at leken fikk dette navnet, Rivaren åt Trøa. Leken spilles med oppstilt bas og det er naturlig for meg å tenke på D-dur<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Se introduksjonskapittel på tonalitet.

<sup>28</sup> Se beskrivelse og figur på side 65

## Observasjoner

Jeg oppfatter tonen i denne polsen slik:

D – Tonen D intonerer av og til høyere når den blir spilt på A-strengen, men for det meste rent. Når den spilles på G-strengen og som løs D-streng er den alltid ren.

E – Tonen E intonerer alltid rent, både når den spilles på D-strengen, A-strengen og som løs E-streng.

F# - Tersen intonerer rent både på E-strengen og D-strengen.

G – Tonen G forekommer ikke ren i det hele tatt i denne slåtten, kun midt i mellom G og G#.

G# - Tonen G# forekommer kun én gang som ren G#, ellers intonerer den litt under og midt mellom G og G#.

A – Tonen A intonerer rent både på G-strengen, D-strengen og A-strengen

H – Tonen H, intonerer alltid rent.

C# - Tonen C# intonerer alltid rent når den blir spilt på A-strengen. Når den spilles på G-strengen forekommer den lavere, cirka midt i mellom C og C#.



Figur 41

## Diskusjon

Den første tonen vi møter som skiller seg ut i polsen er tonen G#. Den intonerer riktignok rent, men glissandoeffekten er temmelig iørefallende. Den føles som den strekker seg enda høyere enn hva den faktisk gjør. I resten av polsen intonerer denne tonen litt under G#, men fortsatt med en glissandoeffekt. Det kan sikkert være flere årsaker til at denne tonen er høyere akkurat i starten av polsen. Det kan selvsagt tenkes at spellemannen her treffer litt høyere enn det som er meningen, kanskje fordi han ikke har spilt seg helt inn når han

begynner slåtten, og at tonen etter hvert, utover i polsen, finner sin tiltenkte plass. En annen mulighet, som jeg velger å støtte min egen oppfatning av denne tonen til, er at dette rett og slett er en åpningstone som skal være litt mer iørefallende av resten. Denne tonen får lytterne til å våkne og bli oppmerksomme på polsen. Dette mener jeg også kan støttes til selve gjennomføringen av polsen, hvor spellemannen, etter min mening, ”trækker til” for fullt, og viser en voldsom intensitet. På denne måten, kan man kanskje si at leken lever opp til sitt navn, som en ”rivar”? Slik sett mener jeg at denne tonen er naturlig, mye på grunn av det jeg oppfatter som spellemannens musikalske foredrag. Når tonen ellers i polsen intones lavere enn G#, mener jeg at dette er såpass konsekvent, at det ikke er snakk om noen bom fra spellemannens side. I de tilfellene hvor tonen bli spilt på D-strengen, blir den intonert midt i mellom G og G#. Dette er mye lavere enn intonasjonen av denne tonen når den spilles på E-strengen. Den gjennomføres også såpass konsekvent at det ville være unaturlig å kalle det bom. Likevel kan det synes rart at den opptrer lavere når den blir spilt på en annen streng. En forklaring her kan jo være de rent fysiske forholdene. Om man ser på bildet av Anders Sjøvold<sup>29</sup>, ser man at han holder hele hånden opp i felehalsen. Dette fører til en begrenset mobilitet når man kommer på de dypere strengene, noe som kanskje fører til at tonen G# her blir intonert lavere. En annen mulighet er, som nevnt i som en mulighet vedrørende andre toner i analysene over, at spellemannen opererer med en større skala enn den sjuttonige, slik at tonen G# i det øvre leiet på fela er en annen enn i det nedre leiet?

Om vi tenker oss at denne polsen går i D-dur, vil tonen G# kanskje virke unaturlig, i og med at den ikke egentlig finnes i D-dur. Den vil her være en forstørret kvart. Men her, som i flere av polsene som er blitt analysert, kan det hende man må tenke mot en lydsk D-dur, hvor kvarten faktisk er forhøyet. Om man i tillegg hadde tatt tonen D sine avvik fra ren skala i betraktning, kunne man kanskje tenke tonaliteten mot A-dur, hvor både tonen G# ville passe inn, og ikke grunntonen, men kvarten, D, ville avvike fra ren skala. Noe som passer langt bedre inn i teorier om fastlagte skalastrukturer i norsk folkemusikk. Men likevel mener jeg at denne polsen bør plasseres under D-dur. Som et stort innsamlingsarbeidet som før er gjort av Sven Nyhus viser, er det langt i fra uvanlig, i polser fra Rørosområdet, at kvarten er forhøyet.

Om man likevel velger å hefte litt ved tonen D, som i noen tilfeller er litt høyere, tror jeg

---

<sup>29</sup> Se side 26.



man også bør se på sammenhengen, hvor denne tonen forekommer. Den opptrer også i denne polsen, alltid sammen med tonen F#. I og med at den ikke er konsekvent i dette grepet, kan det jo tenkes at det bare er noe små feil som er ute å går. Men ved å sammenligne dette med flere av de andre polsene, ser vi at når dette grepet forekommer, er tonen D veldig ofte litt høyere enn rent, noe som er med på å minske avstanden mellom disse tonene. Uansett skjer ikke dette konsekvent i denne leken. Tonen D intonerer også rent sammen med tonen F#. Er det da mulig at det er den rene D-en som er feil? En mulig forklaring på akkurat dette kan tenkes å være et visst slingringsmonn når det kommer til akkurat tonen D, i denne samklang. Slik at det viktigste er ikke at intonasjonen er helt presis, bare den treffer innenfor en viss tonekategori hos utøveren. Man kunne jo kanskje si at den er avhengig av et melodisk forløp, men i og med at det er det samme melodiske forløpet de ulike intonasjonene tonen forekommer, vil det bli en litt vaklende forklaring. Det ville heller gi mening at utøveren brukte dette som en variasjon.

Den siste tonen som avviker fra ren durskala i denne polsen, er tonen C#. Den intonerer alltid rent når den blir spilt på A-strengen og alltid under når den blir spilt på G-strengen, cirka midt mellom C og C#. Her blir det også naturlig å tenke seg til samme mulige forklaringer som ovenfor, hos tonen G#. Kanskje er det den fysiske strekkevnen når det gjelder denne tonen, eller kanskje det er tiltenkt en større skala og tonen C# på G-strengen og A-strengen vil være to forskjellige toner? Tonen C# vil, om man skulle plassere denne innenfor D-durskalaen, tilsvare septimen, som i en del folkemusikkforskning ofte ser ut til å intonerer litt lavere. Det interessante er likevel at den intonerer forskjellig ettersom hvilken streng den spilles på.

#### 4.2.3.5 Storhurven, Annar Sundt

Polen ”Storhurven” er blitt omtalt som en av de mest kraftfulle polsene i Rørosdistriktet. Det finnes flere versjoner av denne leken, både i østnorske og vestsvenske bygder. Annar Sundts versjon har blitt stående som en av de mest karakteristiske polsene etter ham, og flere yngre spellemenn velger i dag Annars versjon av denne polsen. I Rørosboka, bind I, skriver O.M Sandvik om Storhurven; *”Mektigst av alle polsene var ”Storhurven”. I første del har den noe djervt, nesten vilt ved seg, mens andre avsnittet er grasiøst og lett.”*

(Sandvik, 1942, s. 394). Denne polsen går i det jeg oppfatter som D-dur<sup>30</sup>.

## Observasjoner

Jeg oppfatter tonene i denne polsen slik:

D – Intonerer alltid rent når den blir spilt på G-strengen og som løs D-streng. Intonerer av og til litt høyere når den blir spilt på A-strengen.

E – Intonerer alltid normalt, både på D-strengen og som løs E-streng-

F# – Intonerer av og til litt laver når den blir spilt på E-strengen.

G – Intonerer alltid høyere. Blir kun spilt på E-strengen i denne polsen.

A – Intonerer alltid rent, både på E-strengen og som løs A-streng.

H – Intonerer alltid rent. Forekommer både på A-strengen og E-strengen.

C# – Intonerer av og til litt lavere når den blir spilt på A-strengen. Når den blir spilt på G-strengen intonerer den alltid rent.



Figur 42

## Diskusjon

Som i de foregående analysene, ser vi at det er de samme trinnene i denne polsen som avviker fra en ren D-durskala. Den tonene som jeg først vil diskutere, er tonen G, som i denne polsen intonerer konstant høyere. På grunn av denne tonens konsekvente intonasjon, som høyere enn ren, velger jeg å se bort i fra at dette er tilfeldig eller bom. I D-dur tilsvarer tonen G kvarten. Ut fra forskning på tonalitet innen norsk folkemusikk, kan man se at det er nok så vanlig at nettopp dette trinnet avviker fra en ren skala. I tillegg kan man se i Sven Nyhus' oversikt over polser i Rørosdistriktet, *Pols i Rørostraktom*, at det er en stor andel

---

<sup>30</sup> Se beskrivelse og figur på side 65.

av polsene som har en forstørret kvart i D-dur, også kalt lydisk kvart. Kanskje er den konstant høyere kvarten en påvirkning av dette? Altså at den strekker seg litt høyere enn ren, for å komme nærmere den lydiske kvarten? Som man kan se ut fra noteopptegnelsen, kommer denne tonen både sammen med tonen H og tonen A spilt på A-strengen. Interessant er det da å se at tonen, uansett hvilken tone den spilles sammen med, intonerer som høyere enn ren. Det kan kanskje tenkes at det er klanglige årsaker til tonens plassering. Kanskje at den er med på å skape et "lysere" preg på slåtten om den intonerer litt høyere? Det kan jo også tenkes at den er med på å skape musikalsk spenning ved å intonerer høyere.

Den tonen som ser ut til å avvike fra en ren durskala nestofte, er tonen C#. Denne tonen tilsvarer septimen i D-durskalaen. At denne tonen intonerer litt lavere enn rent kan man, som tidligere påpekt, se ut i fra tonalitätsforskning innen folkemusikken at ikke er uvanlig. Det litt spesielle er at tonen ikke alltid intonerer lavere, men også intonerer rent av og til. Det ser imidlertid ut til at denne tonen alltid intonerer lavere, når den bli spilt sammen med løs E-streng. Når tonene spilles sammen med tonen E, på D-strengen, eller helt alene, intonerer tonen C# alltid rent. I et tilfelle spilles også tonen C# sammen med løs D-streng, der den også intonerer litt lavere. Når tonen C# blir spilt på G-strengen intonerer den alltid rent. Det kan tenkes at grunnen til at tonen C# enkelte ganger blir intonert lavere, er klanglige idealer. Når tonen spilles sammen med løs E-streng, senkes tonen C# for å forstørre avstanden, slik at samklngen blir større enn en ren liten ters. Om man ser på tonalitätsforskning, som for eksempel hos Eggen (Sevåg, 1993, s. 351-353), ser man at ren, liten ters aldri forkommer. Likevel intonerer tersgrepet mellom C# og E rent på G- og D-strengen. Kanskje kunne man tenke seg at dette har noe men fingerplasseringen å gjøre. Slåtten spilles på såkalt oppstemt bass, og grepet gripes med andrefingeren på G-strengen og førstefingeren på D-strengen, mens grepet, når det spilles på A- og E-strengen spilles med andrefingeren på A-strengen og løs E-streng. Riktignok finnes grepet med andrefingeren og løs streng rent andre steder på fela i denne slåtten, som for eksempel med andrefingeren på D-strengen, tonen F#, og løs A-streng. Kanskje blir den mest tenkelige forklaringen på tonen C# sine avvik fra ren skala, er et klanglig ønske når den blir spilt sammen med løs E-streng.

Tonen D, spilt på A-strengen, intonerer i noen tilfeller litt høyere. Som tidligere nevnt, kan det synes rart da dette er grunntonen i polsen. Det man kan legge merke til, er at også i denne polsen skjer kun i sammenheng med tonen F#, spilt på E-strengen, enten at den

kommer som et dobbeltgrep sammen med tonen F# eller at tonen F# kommer før tonen D. Det kan tenkes at dette er av klanglige årsaker samtidig som det også i dette tilfellet kan tenkes at skalaen det opereres med, består av flere enn en sjuttonige.

Den siste tonen som avviker fra en ren durskala er tonen F#, som i enkelte tilfeller intoneses litt lavere. Dette skjer kun to ganger i løpet av andrevendinga, og kun når den blir spilt på E-strengen, og sammen med løs A-streng. Man kan kanskje se på dette som rent tilfeldig. I takt sju av andrevendinga, kommer den kun som en sekstendelsnote, og har der ikke stor melodisk funksjon. Dette støtter en teori om at det kun er en bom fra spellemannen. Men det kan også tenkes at spellemannen bruker dette bevisst. Kanskje som en klanglig variasjon? At det med andre ord er tilsiktet eller faller seg naturlig å intonere den litt lavere enn rent, for å skape musikalsk spenning.

## Notater til analysene

Flere steder virker det som at slåttene har motiv som er foranderlige. I andrevendinga på Storhurven, forekommer det for eksempel en del variasjoner av enkelte motiv. Jeg har forsøkt å skrive ned de fleste av dem, selv om de ikke nødvendigvis er konsekvente på samme sted slåttene igjennom. Jeg har valgt å ikke gå dypere inn på akkurat disse variasjonene, men konstaterer at spellemennene av og til benytter en del variasjoner av småmotiv gjennom slåttene. Det virker på meg som at disse variasjonene kommer ganske vilkårlig, og at det ikke er noen fast formel for hvordan de varieres, men at det heller er spellemannen som legger de inn der han selv synes de passer. Dette kan for eksempel være motiv som kommer gjentatte ganger i slåttene og har forskjellige variasjonsmuligheter, som for eksempel starten på hele andrevendinga og starten etter halvslutten i takt nitten av Storhurven. Andre elementer som kan variere i løpet av en slått, er trestrengsspillet og dobbeltgrep. Det er ikke alltid spellemannen bruker de samme dobbeltgrepene på samme sted i polsen. Dette kan selvsagt også gjelde tonalitet og ornamentikk i enkelte tilfeller.

## 4.3 Ornamentikk

Ordet ornamentikk i felespillet omfatter for meg forslag og triller. Man kan godt kalle dette for en brodering av melodien. Jeg har ikke valgt å gjøre en detaljkartlegging av hvilke toner som brukes som forslagstoner eller triller. Det kan absolutt tenkes at dette kan være stilmarkører for hver enkelt, men noen begrensninger har jeg dessverre måtte sette for prosjektet. Jeg tror det er godt mulig å gjenkjenne en spellemann på grunn av trillene, dette er selvsagt også i kombinasjon med andre, gitte parametere. Derfor vil jeg gjerne nevne litt hvordan trillene oppleves på meg, uten at det blir gjort en grundigere granskning av hver enkelt trille. Triller er nok på mange måter et element i framførelsen som kan være påvirkelige av ulike faktorer, i likhet med for eksempel tostregsspillet. Jeg tror det kan være høyst variabelt hvordan en spellemann triller og benytter forslag, avhengig av en rekke faktorer som spilleform og alder også videre. Likevel mener jeg at triller kan brukes i en diskusjon om hvilke forskjeller som finnes mellom de tre utøverne. Det jeg først og fremst har valgt å fokusere på, er hvor mye ornamentikk hver utøver har med, altså hvor mange ganger triller og forslag som forekommer i en melodi. Derfor har jeg der det har vært vanskelig å høre eksakt hvordan det blir trillet i slåttene, bare skrevet inn tegnet, *tr*, over tonen det trilles på. Det er lett å tenke at stor grad av ornamentikk betyr at spellemannen er i bedre spilleform enn en som ikke har det. Det har også blitt påpekt i intervjuene at enkelte har mer ornamentikk enn andre.

Flere har karakterisert felespillet hans med å si at han hadde så mange toner i spillet sitt. Jeg forsto ganske raskt hva de mente. Annar brukte grepshånden usedvanlig flittig til både skiftende dobbeltgrep og mye ornamentikk. (Aksdal, 2012, s. 32).

Dette skriver Bjørn Aksdal om et møte med Annar Sundt. I et intervju fra dette møtet, spør Aksdal om trillinga i polsen, og Annars triller.

**Aksdal:** - Hva me trillinga? Du trille ganske my.

**Annar:** - Ja, det rekne med det at det ska nå vårrå med mest mulig tå det der krussedullom a. En ska itj spella bent som 'om sa før i tien.

**Aksdal:** - Nei, e det for å gjør takten bedre?

**Annar:** - Ja, også at det e ferr å fylle ut leken lessomt mer slik ska n vårrå ihvertfall.

## **Annar Sundt**

Det er helt tydelig at mange, som har blitt spurt angående Annars stil, har lagt merke til at det er en utpreget bruk av ornamentikk i felespillet. Om man tar Sofia Råen leken som et eksempel, forekommer det ornamentikk 18 ganger i løpet av én gjennomspilling av slåtten, hvorav 14 av disse stedene er triller og 4 av stedene er forslagstoner. I Storhurven forekommer ornamentikk 23 ganger, hvorav 17 triller og 6 forslag. Om man også velger å hefte litt ved uttalelsen om at Annar hadde så mange toner i spillet sitt, kan vi for eksempel se i oversikten over hvilke toner som spilles i hans versjon av Sofia Råen leken, at antallet toner er større enn hos de to andre utøverne. Annars versjon består av 14 toner i denne polsen, mens de andre kun har med 9 toner.

## **Jørgen Tamnes**

Om vi ser på polsene til Jørgen Tamnes, ser vi at han i polsen, Sofia Råen, har med ornamentikk 9 steder i én gjennomspilling av leken, hvorav 6 er triller og 3 er forslag. I Pols i F, 10 ornament, hvor to ikke er regelmessige slåtten igjennom, men kommer av og til. Av disse 10 er 8 triller og 2 forslag. I polsen Bortover all vei finner vi 18 ornament når polsen blir spilt gjennom en gang, hvorav 15 er triller og 3 er forslag. Som man kan se varierer det litt fra pols til pols. Bortover all vei har omtrent dobbelt så mye ornamentikk som Sofia Råen leken.

## **Post-Anders**

Det er ingen som har påpekt ornamentikken hos Anders Sjøvold. Kanskje er det heller ikke på rart om man ser på notenedskriftene jeg har gjort. I Sofia Råen leken ser vi kun 7 ornament i en avspilling av slåtten, dette er også om man ikke regner med at andrevendinga blir gjentatt. Av disse 7 er 5 triller og 2 forslag. Kanskje har ikke dette vært et stor fokus hos denne utøveren, eller kanskje er det på grunn av alderen at det er mindre triller? Et sitat fra Magne Eggen Haugom kan kanskje underbygge dette spørsmålet;

Asså det har jo driv, asså det har jo rytmikken, og alt det der der e jo fokusert på at n ha vørre en spellmann ferr dans. Aller søtte å spelt en enaste lek på konsert. Har itj brydd si nåe om at det skull vørå nå jævla fint og pent. Har vørre rett på sak, han ha spelt te dans. (Røros 8. Oktober 2015).

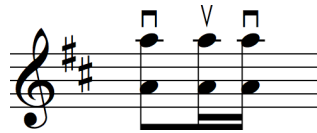
I forhold til Annar Sundt, i Sofia Råen leken, har Post-Anders 11 færre ornament hvorav 9 færre triller og 2 færre forslag.

Triller kan være uhyre individuelt, man kan nesten høre hvem som triller i visse tilfeller. Dette har med både hvor raskt man triller, hvor mange ganger fingeren man triller med treffer strengen, hvor hardt man treffer strengen og også tonehøyden på trillen. Om man lytter til opptakene kan man høre at det er en liten forskjell mellom Annar Sundt og for eksempel Jørgen Tamnes. Når det gjelder Jørgen Tamnes' triller, kan man av og til ikke høre helt hva som blir trillet. Jeg tror dette har litt med at fingeren ikke alltid presses hardt nok ned mot strengen, og at det blir litt mer som en antydning enn en tydelig trille. Annars triller virker på sin side å være veldig tydelige, og ganske raske.

## 4.4 Strøk/flerstrengsbruk/rytmiske figurer

Den forskjellen som kanskje har vært lettes synlig, er strøk. Dette er et visuelt skillemerke, samtidig som det også er lyddefinerende. Man kan høre strøk ut fra opptak, og ved hjelp av kjennskap til strøkmodeller, brukt av forskjellige spellemenn, forklare hvem det er som spiller. «Også andre strøkmessige detaljer av både rytmisk og fraseringsmessig art vil kunne avspeile særdrag i spillestilen» (Nyhus, 1973, s. 40). Jeg ser på strøk som et viktig element i forhold til å definere ulike stiler. Dette er også skillemerket flest personer har pekt på når jeg har spurt om de forskjellige stilene. Magne Haugom uttalte i et intervju; «Hvis n sammenligne han (Annar Sundt) og n Jørgen Tamnes a, så må n jo sei at det va den strake motsetning i forhold te båggåstrøk og alt». Det har virket som en klar oppfatning at Jørgen Tamnes har noen såkalt lengre strøk, og at Annar Sundt har noen, det folk har kategorisert som, ristetak, på linje med strøkmodeller man finner igjen i hoppvalser på Røros. Bjørn Aksdal skriver om Annar Sundts spillestil; «I tillegg hadde han en spesiell rykking i buehånda som vi finner igjen hos flere andre felespillere i distriktet, og kanskje spesielt hos Kristine Wivelstad (1902 – 1992) på Glåmos.» (Aksdal, 2012, s. 32-33). Jeg tolker det Aksdal skriver om Annars rykkinger i buehånda,<sup>9</sup> som den figuren vi for eksempel kan se i takt tre i polsen, Sofia Råen. Figuren består i all hovedsak av en åttendelsnote etterfulgt av to sekstendelsnoter.

Figur 44



Slik jeg ser det, finnes det to variasjoner av samme rytmiske figur hos Annar. Den ene figuren starter alltid på nedstrøk, og er selvstendig på den måten at den aldri kommer fra en bindebue før, eller bindes sammen med tonene etter figuren, mens den andre kan starte på et oppstrøk, og gjerne bindes over fra tonen før, slik som for eksempel i takt elleve i polsen Storhurven.

Figur 43



Rykkingen er med på å skape denne figuren, som oppfattes som et kort nedstrøk i et lengre oppstrøk, og kan muligens minne litt om en figur man av og til finner igjen i noen polser på Glåmos, se for eksempel takt tolv av Rømgrautpolen, transkribert i boka, *Pols i Rørostraktom* (Nyhus, 1973, s. 119). Begge de to figurene ser ut til å skapes av denne rykkingen, og ingen av de finner man igjen hos de to andre utøverne, med et unntak av en figur hos Post-Anders, som kan ligne litt på den første figuren. Denne figuren kommer hos Post-Anders kun i avslutningstaktene, se for eksempel takt tjuefire i polsen Rivaren åt Trøa. Samme avslutningsfigur finnes også hos Annar Sundt, i for eksempel avslutningstakta i andrevendinga på polsen Sofia Råen. Ut fra transkripsjonen av Sofia Råen leken, spilt av Annar, ser vi at figur nummer én ikke kommer igjen etter halvslutten i første vendinga. Figuren virker å være et tydelig trekk hos denne utøveren, og det synes som det har en viss lokal forankring, men der den spesifikke bruken av figuren kan sees på som ett individuelt særtrekk. I et intervju med Bjørn Aksdal sier Annar at han har arvet dette rykket i polsen av faren, som visstnok spilte slik. «-Ja, dem brukte det dem som spelte utme Feragen. Dem hadde lessomt lite, fe sei, kvikkar takt.» Om man skulle forklare hensikten med denne figuren, annet enn at det kun er en personlig detalj, kan det tenkes at dette er for å skape mer liv i musikken, ved å markere, kanskje også briljere med en slik buerykking. I tillegg vil det være naturlig å tenke på dansen. Det er sagt at dansen i Feragen har vært litt mer rykkete, hoppete, spretten, noe man kanskje også kan si om denne rytmiske detaljen. Kanskje er dette rykket med buen et svar til dansen? Annar har, i alle samtaler jeg har hatt om emnet, blitt framholdt som en suveren dansespellemann. Det er jo også fysiske ting som kan spille inn når det kommer til bruk av buen. I flere uttalelser kommer det fram at Annar Sundt hadde en lett og ledig buehånd. Dette kommer også fram i et intervju gjort med Annar, og det virker som at dette er noe han selv særlig har vektlagt.



Når han spilte for faren, hadde faren lagt stor vekt på buehånden. Man måtte ha god bueføring, være myk i hånden, ha fokus på håndleddet og en kvikk takt. På spørsmål om strøkforskjeller mellom Brekken og Feragen svarer Annar; «*Ja, det e nå nån, kanskje, en ligne nå en del attpå ja. Men at det akkurat likens, det ska nå mye te vettu. Det e fill ingen som spella likens me bågga.*»

Når det gjelder tostrengspill, kan vi se at dette forekommer hos alle utøverne. Her er det forskjeller både mellom utøverne og slåttene som blir spilt. Jeg mener at bruken av tostrengsspill kan være stilbeskrivende, selv om dette kan være variabelt hos en og samme spellemann, avhengig av for eksempel dagsformen. Tostrengsspill er et emne som delvis har blitt undersøkt på Røros før, i boka *Pols i Rørostraktom*, av Sven Nyhus. Dette er enda en motivasjon for å se på akkurat dette som en stilmarkør. Den utøveren som, ut fra transkripsjonen har mest av tostrengsspill, er Annar Sundt. Han har selv uttalt at dette var svært viktig for ham. I polsen Sofia Råen spiller han cirka 80 % tostrengsspill, og i Storhurven cirka 85%. Som nevnt over kan bruken av tostrengsspill bli avgjort av spellemannens spilleform, altså hvor oppspilt han er. «*Erfaringen har vist at hyppigheten av tostemt spill kan variere hos en og samme utøver. Det er en generell regel at spillet var stivere og mer enstemt før spelemannen fikk myket opp fingrene og buearmen*» (Nyhus, 1973, s. 28). Dette er noe jeg også har lagt merke til personlig. Man har enklere for å spille på flere strenger når man blir varm. Dette gjelder for så vidt også andre aspekter i felespillet, som for eksempel intonasjon, triller, buebruk også videre.

Om Jørgen Tamnes` stil har det blitt sagt at strøkene er lengre enn hos de to andre. Dette har samtlige av intervjuobjektene påpekt. Bjørn Aksdal skriver om sitt møte med Jørgen; «*Jørgen hadde bl.a. sin spesielle måte å stryke på og hadde lange buedrag som et særtrekk.*» (Aksdal, 2012, s. 34). Helt hva som menes med lange buestruk er ikke helt enkelt å forstå. Betyr dette at han brukte mer av buens lengde når han strøk enn andre spellemenn? Det jeg tror, og som man kan se ut av transkripsjonene, er at det innenfor hver takt generelt er færre opp og nedstrøk. Han spiller altså flere toner per oppdelte strøk. I tillegg ser man ofte at han binder tonene sammen over taktstreken, dette uten at det er siste tonen i hel- eller halvslutten, noe man også finner hos de andre. Et eksempel på dette kan man se i polsen, Sofia Råen, hvor mange av taktene starter med et strøk fra takten før.



Figur 45

Dette er også veldig tydelig i for eksempel taktene tre til sju i Pols i F. Disse strøkene bryter i grunn med standardformelen for strøk i Rørspols, (se figur 1) slik at takten ofte kan ende på nedstrøk. Men strøket dras såpass langt at det ikke blir unaturlig i neste takt, som ikke starter med oppstrøk, men fortsetter nedstrøket. På denne måten kommer man tilbake til strøkmønstret hvor man til slutt ender på oppstrøk i enden av takten. Om man hadde satt de samme taktene inn under den standardiserte strøkformelen ville det sett sånn ut:



Figur 46

Her ville den siste figuren, på det siste taktslaget i takt fem, vært delt opp slik at takta slutter på et oppstrøk. I Jørgens versjon sløyfer han dette oppstrøket, og fortsetter nedstrøket fra det siste nedstrøket i takta, over til neste takt, som uansett skal begynne på nedstrøk. Slik sett kommer han innenfor det standardiserte strøkmønstret igjen, som vi ser i takt seks. Av og til forekommer også tilfeller hvor takten starter på oppstrøk, men dette virker i for seg naturlig når det først skjer. Personlig føler jeg det blir en egen flyt i spillet om man velger å spille slik. I et intervju jeg gjorde med Tron Westberg sa han om denne stilen;

Fe lite mere sug ti polsan tye je da liksom, at 'om ligg lite mere, ja ke je ska sei, bli liksom lite mer maskinmessig dur. Det her gammelpolsan, som vi kalle det, det tye je passe lite mere sånn som n Tamnes spelte a. At den stilen passe lite bere på gammelpols ell dem gjer på e herre enerpolsan. Det e lissom lite mer Annar (Sundt) Karlson-stil på dem. (Røros 8. September 2015).

De samme overbindingene, med strøk over taktene, finner man ikke hos de andre, kun noen overbindinger ved halvslutt og helslutt, som i grunn er ganske vanlig også ellers i Rørrosdistriktet. Annar Sundt har også av og til med en opptaktstone fra denne overbindingen ved slutfrasene, men aldri overbinding inne i polsen, slik som Jørgen Tamnes har. Når det gjelder tostrengsbruken hos Jørgen, kan vi se ut i fra notene at det forekommer i langt mindre grad enn hos Annar. I polsen, Sofia Råen, forekommer det



tonalitätsanalyse der polsen, Sofia Råen, hvor det kan tenkes at førsteveendinga går i A-dur og andreveendinga i D-dur. Selve funksjon denne figuren har kan, som tidligere nevnt, være å skape spenning. Det kan også være at denne figuren er en markør, med tanke på både lyttere og dansere, for at slutten av vendingen kommer. Det kan også tenkes at den, som Sven Nyhus skriver, «*tjener som en innretting av buestrøket, og resulterer i det ønskede oppstrøket for resten av taktlagetets verdi.*» (Nyhus, 1973, s. 40).

Når det gjelder tostrengsspillet hos Anders Sjøvold ser vi en ganske hyppig bruk av dette i polsen Rivaren åt Trøa, 63 %. I polsen Sofia Råen har jeg valgt å ikke føre opp særlig med tostrengsspill, på grunn av vanskeligheten for å høre hvem som spiller hvilke dobbeltgrep i innspillingen, siden opptaket er av et samspill mellom to personer. Det ville derfor bli usikkert i transkripsjonen av polsen hvem som spiller hva, og derfor ikke pålitelig nok. I en analyse av tostrengsbruken hos noen enkeltutøvere i Rørosdistriktet, har Sven Nyhus' forskning kommet fram til at Anders Sjøvold i gjennomsnitt spilte 46-47% tostrengsspill (Nyhus, 1973, s. 27-28).



*Post-Anders sammen med lokalhistorikeren Jon Holm. Stillbilde fra tv-programmet; Folkemusikk i bergmannsmiljø*

## 5 Sammenfattende analyse og diskusjon

Jeg ønsker i følgende kapittel å skrive om analysene og foreta en diskusjon rundt resultatene. Jeg har her, i likhet med analysene, delt kapitlet opp i fire emner, strøk/flerstrengsbruk/rytmiske figurer, takt og rytme, ornamentikk og tonalitet. Jeg har valgt å skrive om strøk, flerstrengsbruk og rytmiske figurer under samme avsnitt. Dette fordi jeg mener det er en sammenheng mellom disse, som særlig går på bruk av felebuen. Her er materialet som blir brukt hentet fra transkripsjonene. Asymmetri og tempoanalysene går inn under delkapitlet takt og rytme. Asymmetri og tempo er parametere man kan visualiseres gjennom tall og grafer, men de sier ikke så mye om hvordan man likevel oppfatter takt og rytme, dette mener jeg avgjøres av en del elementer som ikke har direkte latt seg måle, og som jeg ønsker å diskutere i det delkapitlet.

Om man ser på analysene og transkripsjonene, kan man tydelig se at det finnes forskjeller mellom de tre utøverne. Særlig blir dette tydelig i polsen, Sofia Råen, som alle spiller. Men det som er interessant, er hvilke elementer som går igjen i flere av transkripsjonene hos hver. I mange av intervjuene jeg har gjort, og samtalene jeg her hatt, blir hver utøvers still plassert geografisk. Dette kunne kanskje tyde på at det er flere enn akkurat de tre spellemennene jeg har valgt ut, som har en tilsvarende måte å spille på, ettersom hvilken bygd de kommer fra. Samtidig vil det være nærliggende å tro at hver spellmann har noen elementer i sitt spill som skiller han ut fra andre spellemenn, på tross av geografisk tilknytning.

### 5.1 Strøk/Flerstrengsbruk/ Rytmske figurer

Som vi ser i analysene er dette parametere som varierer mellom hver utøver. I transkripsjonene kommer det tydelig fram at strøkene hos hver utøver er forskjellig. Jørgen Tamnes' strøk går ofte over langt flere toner enn hos de to andre, og i noen tilfeller også over taktstrekene. Det skjer også at taktene starter med oppstrøk og ender med nedstrøk, noe som bryter med den vanlige strøkformelen i Rørospolsen. Denne måten å stryke på blir av noen beskrevet som ekstra velegnet for gammelpols, og med disse strøkene skapes en jevn og maskinmessig dur. Annar Sundts strøk skiller seg ikke så alt for mye fra

strøknormen i Rørospolsen, med unntak av rykkingen i buen. Dette rykket ser ut til å bestemme mye av strøkretningen, og rykket kan starte både på nedstrøk og oppstrøk. Anders Sjøvold ser i all hovedsak til å holde seg temmelig nær strøknormen, med bare noen svært få unntak. Hvorfor han ikke skiller seg mer ut fra denne enn de to andre kan virke litt rart, og vanskelig å finne noen god forklaring på. Det kan selvfølgelig tenkes at dette er en måte å stryke på som er eldre enn hos de to andre utøverne. Det kan også tenkes at denne modellen er en enklere måte å stryke på, og at utøveren enten ikke har hatt ferdigheter til å utfordre denne modellen på noe vis, eller kanskje ikke har sett det hensiktsmessig. Mulig er det også at dette er nært koblet opp til dansen. Det kan på sitt vis være slik for å tydeligere markere slagene og rytmen i polsen, i forhold til for eksempel Jørgen Tamnes' måte å gjøre det på, hvor strøkene skaper en slags flyt. Vi har heller ikke noe belegg for å si hvordan Post-Anders' læremestre har spilt og strøket. Kanskje har han arvet dette fra sine læremestre? Eller kanskje har han skapt det selv? Kanskje har nettopp hans måte å stryke på blitt det som er normen i Rørospols i dag? Brekken har jo også ligget mer sentralt til for å ta i mot nye impulser enn Feragen og Tamneset. Man kan antageligvis spekulere i det uendelige på årsakene til at utøverne stryker som de gjør. Det som kanskje kan være like interessant er å se på hvordan måten hver enkelt stryker på er med på å farge den enkeltes stil. Jørgens stil er tidligere blitt beskrevet som maskinmessig og flytende. Dette skiller han ut fra de to andre. Annars måte å stryke på opplever jeg som energisk og livat på grunn av rykkene han bruker, og skiller seg ut fra de andre på denne måten. Hos Anders Sjøvold er ikke strøkene det som virker mest iøynefallende, i og med at han følger strøknormen såpass tett, men nettopp dette skiller han ut fra de to andre. Også andre utøvere i Brekken følger denne normen ganske tett, så det kan vel absolutt kunne kalles et stilmerke i denne stilen, selv om det ikke virker som det er et veldig synlig særtrekk. Det bør vel også sies at hans strøk og spill virker særlig anvendelig for dans.

I analysene ser vi at flerstrengsbruken varierer hos utøverne. Annar virker helt klart å være den som har mest tostregsspill av de tre. Han ser også ut til å ha ganske jevnt med tostregsspill i de to polsene som er opptegnet. Post-Anders ble i analysene kun vurdert gjennom én slått, men ser ut til å ha nest mest tostregsspill. Her kan man også støtte seg på andre opptegnelser og statistikk som er gjort av samme utøver tidligere<sup>31</sup>. Jørgen har, i innspillingene, minst tostregsspill. Det varierer litt mellom polsene, men i alle transkripsjonene har han mindre enn de to andre. Om akkurat dette er en sikker stilmarkør

---

<sup>31</sup> Se Sven Nyhus' oversikt over tostregsspillet hos Post-Anders i Pols i Rørostraktom, side 27.

er litt vanskelig å si sikkert. Det har som tidligere nevnt vært en faktor som i stor grad kan avhenge av spellemannens spilleform. Om Jørgen Tamnes har det vært en del uttalelser om at han var så arbeidsslitt og hadde så stive fingre. Og Magne Eggen Haugom uttalte: *”Det va itj nå spellmannsfingra vettu, det va arbesnåvvåa. Så va jo, nå sånn teknisk suverent spell det vettu det va itj... Det e yrke som gjer te at sånn og sånn e det”*. Likevel synes jeg det er en gjennomgående tendens av forskjeller mellom de tre utøverne når det kommer til feltet tostregsspill. Kanskje kan det skyldes spilleform og lignende, men igjennom flere innspillinger, der utøveren burde ha fått tid til å spille seg varm, virker det som at hver utøver er ganske konsekvent i forhold til flerstrengsbruken. En annen interessant bemerkning er jo dansespillet. De to som er framholdt som de beste dansespellemennene er også de som har mest tostregsspill, uten at dette nødvendigvis trenger å være en sammenheng. Kanskje kan uttalelsen om maskinmessig dur i Jørgens felespill nettopp være på grunn av at det i større grad spilles på én streng, og at det derfor blir en jevnere lyd? Selv ville jeg nok tenkt at det ville blitt en mer maskinmessig dur av å spille på flere strenger enn bare en, i og med at man i større grad har en eller to toner som klinger ved siden av melodien. Så kanskje er det ikke noen forbindelser på akkurat dette punktet.

De rytmiske figurene har så vidt blitt nevnt ovenfor i forbindelse med strøk. Den rytmiske figuren som virker tydeligst, er den man finner hos Annar Sundt. Denne figuren består av en åttendel og to sekstendeler, og skapes ved hjelp av rykkene med buen som denne utøveren har i sine polser. Dette rykket finnes ikke hos noen av de andre utøverne, med unntak av Anders Sjøvolds avslutningsfigur, som kan ligne litt. Denne avslutningsfiguren er sagt å være typisk for Brekken, og særlig Post-Anders. Hos Jørgen Tamnes finnes ikke noen rytmiske figurer som skiller seg ut som de hos Annar og Post-Anders. Kanskje er dette en av grunnene til inntrykket av flyt i denne stilen, som tidligere nevnt. Annars rykking er det som i mine ører er det mest særegent ved denne stilen, og det oppfattes på meg som kanskje den viktigste stilmarkøren i hans spill.

## 5.2 Takt og rytme

Tempo og grad av asymmetri kan måles og brukes som sammenligningsgrunnlag når vi skal se på de enkelte utøvernes stiler. Det kan tenkes at dette er elementer som har forandret seg i løpet av spellemannslivet hos hver enkelt. Og det er lett å tro at det kan variere fra pols til pols og fra tid og rom. Som man kan se i analysene er det forskjeller hos

hver enkelt, både utøverne imellom og individuelt, som ser ut til å være ganske så tydelig på at det faktisk finnes forskjeller. Hos personer jeg har snakket med stilforskjellene om, nevnes tempo som et viktig parameter, og at noen spellemenn spiller jevnt har også dukket opp. Dette har vi jo allerede målt, men det er også en del ting som ikke har latt seg måle, men som man får gjennom å lytte til opptakene, for eksempel driv, trøkk også videre. Det virker som at det er en generell oppfatning blant de som har blitt intervjuet i forkant av denne oppgaven, at driv, trøkk og flyt, er forskjellig fra hver enkelt. Også beskrivelser som bra dansespill har blitt brukt. Dette vil antakelig være en ganske subjektiv oppfatning, men jeg tror også det er muligheter for at slike bemerkelser kan oppstå i miljøet som vurderer. Om man jamfører med avsnittet om stil i innledningskapitlet, tror jeg at hva som defineres som dansespill avgjøres av publikummet som mottar, og i denne sammenhengen folk som har tilknytting til dans på ett eller annet vis. Videre tror jeg at en del kriterier kan ligge til grunn for hva som er akseptert som bra dansespill, blant annet tempo, driv, trøkk, rytmikk, flyt også videre. Men hva legger man i disse uttrykkene? I en samtale med Tron Westberg sa han om Post-Anders sitt spill;

Je vet itj je, om det e opptake som gjer det, men han spella nå ganske fort da. Det e itj akkurat nå sånn velbehag å sitte å høre på det. Det e nåen andre ingrediensa som e verdt å hefte ved – Driven. Driven ja, det e helt vanvittig vettu. – og takta, itj sant. Helt typisk dansespelemann. (Røros 8. september 2015).

Det jeg selv tenker på når folk snakker om driven og trøkket i felespill, handler også om intensitet. Her må man kanskje komme innpå andre detaljer ved buen enn opp- og nedstrøk. Jeg tror dette handler litt om trykket ned mot strengen, samtidig som det har med farten på buen å gjøre. Ved å ha et jevnt, relativt hardt trykk med buen ned mot strengen skapes det en intensitet. Når dette trykket nesten aldri opphører, og fortsetter med relativt raske buestrøk, skapes det etter min mening en intensitet og driv. Jeg tror også man kan høre det på trampet og tostrengsspillet. Ved å spille på flere strenger får man mere lyd, som jeg tror kan være med på å skape denne driven. Ut i fra analysene ser vi at Post Anders helt klart spiller raskere enn de to andre. Dette kan også skyldes opptaket, men om vi ser i Marta Ramstens artikkel, *Hurven- en polska och dess miljö (Ramsten, 1971)*, er det gjort en analyse over hvor raskt Anders Sjøvold spiller. Tempoet er utregnet i sekund per takt. Det står at han spiller 4 takter på 4,30 – 5 sekunder, som tilsvarer 1,075 – 1,25 sekunder per takt (Ramsten, 1971, s. 97). Dette svarer godt til analysene jeg selv har gjort av tempoet til denne utøveren. Om man ser på tempoanalysen ser man at Jørgen spiller saktere enn både Anders Sjøvold og Annar Sundt. Annar har nesten samme tempo som Jørgen, bare en liten antydning raskere. Dette kan jo være bestemt av opptakssituasjon. Det



man tydelig ser er at Post-Anders, som også er eldst, spiller raskest.

Når det gjelder asymmetrien i polsene, kan vi se at Post-Anders spiller nokså jevnt, i forhold til de to andre. Differansen i lengde mellom det korteste og lengste slaget er cirka 7 prosent. Det er en ørliten forskjell på asymmetrien i de to innspillingene, men det er i grunn minimalt. Dette kan være helt tilfeldig selvsagt, men det er lett å tro at det også kan være påvirket av både slåtten som er valgt, og rommet den framføres i. I tillegg ville Anders Sjøvold også måtte forholde seg til samspillspartneren i Sofia Råen leken, der han på opptaket spiller sammen med sønnen. Jørgen Tamnes spiller en god del mer asymmetrisk enn Post-Anders. Differansen mellom det lengste og det korteste slaget i takta hos Jørgen er, i overkant av 10%. Nesten 3% så mye som hos Post-Anders. Annar er den av de tre spellemennene som har den mest asymmetriske takten av de tre. Forskjellen mellom hans lengste og korteste slag er i gjennomsnitt utregnet til 11%.

I min oppfatning har Jørgen Tamnes' spill en annen karakter enn de to andre utøverne, når det kommer til takt og rytme. Det kan tenkes at mange like gjerne ville lyttet til dette spillet, framfor å danse til det, selv om det for meg, langt ifra oppfattes noe utpreget konsertspill. Kanskje kan dette skyldes veldig lite tostregsspill, og en mer utpreget bruk av skjev intonasjon, enn hos de andre. Men det kan jo også ha med opptakssituasjonen å gjøre. Spellemannen spiller ikke til dans når opptakene blir gjort. Kanskje ville det blitt oppfattet annerledes om det var til dans det hadde blitt framført? Magne Haugom uttalte i et intervju;

Jørgen sin måte å spella på by jo mer fram at du kan, je vil vill itj karakterisere det som nå rett dansespell i så fall. Hvis je villa danse og ha rytme så va det jo n Annar mye bere a vettu. (Røros 8. Oktober 2015).

Om man ser på uttalelsen til Tron Westberg, som er referert under emnet strøk/tostregsspill/rytmiske figurer, om Jørgen Tamnes, sier han at det er en mer maskinmessig dur, og at denne stilen passer svært godt på såkalt gammelpols. Dette tror jeg har med strøket som binder over flere toner enn ellers, og gjerne over taktstrekene. På denne måten skapes en annen flyt og kontinuitet i tonene som ikke deles opp av strøkskifter, som kan virke mer markerte og kanskje hakkende.

Annar Sundt blir av alle jeg har snakket med omtalt som en fantastisk god dansepellemann. Her blir både rytmen og driven tatt fram som særlige eksempler på hans spill. Et utsagn av

Magne Haugom lyder; «*N Annar va jo en kjøli drivanes, vannvittig bra rytme a vettu! Fantastisk rytme, som va helt spesiell! Særegen rytme og takt!*» Kanskje er det nettopp denne erfaringen som dansespellemann som har vært med å prege Annars takt og rytme. Han ble benyttet både som solospellemann og sammen med diverse grupper når han spilte til dans. Dette kan også, som tidligere nevnt under avsnittet strøk/tostrengsspill/rytmiske figurer, være en årsak til rykkingene i buen. Selv om det ikke er det raskeste eller langsomste spillet, blir det likevel omtalt som veldig god driv i det. Kanskje har dette med mengden tostrengsspill han førte? Det kan også være at bueteknikken er med på å skape drivet, både ved å stryke raskt mot strengen, og lette trykket akkurat på de riktige stedene. Det spennende å se her, er at graden av asymmetri hos Annar er større enn begge de to andre. Kanskje har den forholdsvis store graden av asymmetrisk takt vært noe danseren har likt særlig godt, og det her derfor blitt omtalt som et bra dansespill? Det kan tenkes at når toeren kommer såpass tidlig som den gjør her, og i tillegg har den varigheten den har, skapes det et slags skyv i dansen, som er med på å drive danseparene framover.

Det som også er interessant å legge merke til, er tempoet i forhold til asymmetrien. Den som spiller raskest har den jevneste takten, og de to som spiller langsommere har mer asymmetrisk takt. I tillegg, om man skal velge å bruke alder som en referanse, ser man at den eldste spellemannen spiller jevnest, og de yngre spellemennene mer asymmetrisk. Kanskje kan dette tyde på at takten var jevnere i Rørosdistriktet før? Begge disse observasjonene, om alder og tempo, går inn i Jan Petter Bloms teorier om grad av asymmetri, hvor han sier at jo høyere tempoet er, jo mindre asymmetrisk blir det (Blom, 1993, s. 177).

## 5.3 Ornamentikk

Bruken av ornamentikk varierer utøverne i mellom. Dette kan, som tidligere nevnt, avhenge av en rekke ulike kriterier. Likevel mener jeg at det er tydelig at det er forskjeller mellom utøverne på dette området. Som vi ser er det en mer utpreget bruk av dette hos Annar Sundt enn hos de to andre, både når det gjelder triller og forslag. Jørgen Tamnes har nest flest triller og Post-Anders har færrest i sitt spill. Kan dette tyde på at triller er et nyere fenomen? I en tidligere uttalelse ble det nevnt at dans var fokuset hos Post-Anders, og kanskje har denne spellemannen valgt å ikke vie for mye oppmerksomhet til en slik brodering av melodien som triller og forslag er. Hos Post-Anders virker ikke trillene på

meg som direkte synlige. De er der bare, uten at man nesten legger merke til dem, kanskje fordi det er så mange ”*andre ingrediensa*” som er langt mer iørefallende. Det virker også som hvordan trillene blir utført varierer hos hver spellemann. Som tidligere nevnt oppleves Jørgens triller utydelige, nærmest som en slags antydning av å trille, mens Annars triller virker raske og tydelige, uten at det ene er noe bedre enn det andre. Dette er kun slik jeg oppfatter trillene, og for meg en måte å skjelne utøverne ved hjelp av ornamentikk. Hvorfor det blir forskjellige triller kan nok også ha mye med melodiføringen, og hva spellemannen mener passer. Samtidig som hvilken finger man bruker til å trille, avgjør mye av selve trillen, på grunn av håndens fysikk og muskulatur. Det er heller ikke alltid man har tid i melodien til å trille for lenge, for mange ganger eller for sakte. Forslagene virker i mange tilfeller mer som en del av melodien, framfor et vilkårlig ornament. Det samme kan også sies om trillene i enkelte tilfeller, som for eksempel i førstevinginga av Rivaren åt Trøa, hvor jeg har skrevet opp triller foran det andre slaget i takt nummer tre. Sven Nyhus har i sine nedtegnelser av samme slått hos samme utøver skrevet dette som meloditoner. Dette viser at det er øret som hører og at oppfattelsen kan være ulik hos de forskjellige som lytter til opptak.

## 5.4 Tonalitet

Tonalitet har vært for meg ekstra spennende å se på i denne oppgaven. Tonaliteten har kun blitt målt ut i fra min egen oppfattelsesevne, og jeg mener at dette som stilmarkør er viktig i den graden at mye av slåttens stemning og følelse kan skapes på grunn av intonasjonen. Tonalitet er også et stilparameter som har blitt viet lite oppmerksomhet i folkemusikken på Røros, noe som har gjort dette ekstra spennende å studere nøyere.

Ut i fra tonalitätsanalysene ser vi at såkalt skjev tonalitet, altså toner som avviker fra en ren durskala, forekommer hos alle utøverne. Det ser også ut til å være mye de samme tonene som til tider intoneses skjevt. Særlig interessant er det å se på Sofia Råen leken, hvor enkelte toner avviker fra rent i alle innspillingene av denne slått. Jeg ønsker under, å snakke litt om noen sentrale toner som ser ut til å kunne variere hos spellemennene. Det kan jo tenkes at det er på grunn av den oppstemte bassen, at tonen G så sjeldent kommer, særlig når det gjelder tonen G spilt på D-strengen.

Tonen F# blir til tider intonert lavere hos alle utøverne, men færrest gang hos Annar Sundt. Hos Jørgen Tamnes intonerer denne tonen til tider svært lavt, og i et tilfelle bare litt høyere enn tonen F. I dette tilfelle blir det også et definisjonsspørsmål om tonen er en ekstra lav F# eller enn litt høyere enn normalt F. Tonen F# kommer ikke lavt i alle innspillingene, for eksempel intonerer den rent i både Rivaren åt Trøa, spilt av Post-Anders, Bortover all vei, spilt av Jørgen Tamnes, og Sofia Råen, spilt av Annar Sundt. Dette kan kanskje tyde på at intonasjonen av denne tonen følger slåttene.

Tonen C# er den tonen som avviker i flest av slåttene. Ofte intonerer den litt lavere enn rent hos alle. I polsen Rivaren åt Trøa intonerer den kun litt lavere når den blir spilt på bassen. Tonen G# intonerer som oftest lavere enn rent.

En tone som også er ganske interessant å se på, er tonen D. Denne tonen intonerer til tider høyere hos alle utøverne. Denne tonen intonerer til tider høyere enn rent i begge innspillingene til både Post-Anders og Annar Sundt, hos Jørgen bare i Sofia Råen leken, sett at vi ikke regner med Pols i F.

Tonen A intonerer høyere enn rent, av både Post-Anders og Jørgen Tamnes i Sofia Råen leken. Hos Jørgen intonerer den både høyere enn rent og rent. Hos Post-Anders, høyere enn rent og midt mellom A og A#. At dette skjer hos to utøvere, i samme pols, kan kanskje virke påfallende. Men dette trenger på ingen måte å være et sikkert svar på hvordan denne tonen skal intonerer. Man må huske at for eksempel Post-Anders under denne innspillingen holder en veldig høy alder, og har ikke spilt på fela på en lang stund. At all intonasjon dermed skulle sitte som støpt i fingrene virker, etter min mening, ikke så veldig sannsynlig. Men på samme måte, når tonen D, kan intonerer høyere i D-dur, kan vel også tonen A intonerer høyere i A-dur? Dette er riktignok forutsatt at man tenker intonasjonen følger toneartene, slik som Sven Nyhus framstiller det i *Pols i Rørostraktom*. Og at vi definerer tonearten, hvor tonen A forekommer høyere, som A-dur. Det går an å argumentere for at polsen Sofia Råen, er en pols satt sammen av flere tonearter, som for eksempel A-dur og D-dur, hvor noen av trinnene i polsen ville kunne passe inn i den ene eller andre skalaen.

Det ser i all hovedsak ut til å være særlig fire toner som er variable i D-dur, og som ofte avviker fra ren durskala, C#, D, F# og G#. Som vi har sett over kan også tonen A avvike fra ren durskala, men dette skjer kun i et par av innspillingene, og virker på meg ikke like

stabilt som andre intervallene. Derfor velger jeg å si at det er først og fremst fire toner som avviker. Dette kan i for seg passe inn i de observasjonene Sven Nyhus har gjort av Rørospolen på dette området tidligere.

I D-dur er det hovedsakelig tersen og kvarten i det øvre leie (på e-strengen) som representerer de mest hørbare avvik fra den diatoniske skala. Tersen fiss er (særlig hos Peder Nyhus) gjennomgående for lav, og kvarten tilsvarende for høy. Av og til kan disse to toner være forskjøvet opp til en kvart tone i hver sin retning. I de lekene der kvarten opptrer forstørret, har den flyttet sin plass til oppunder giss, og iblant spilles den også normalt forstørret. I det nedre leie (g på d-strengen) forblir kvarten i alminnelighet g. Seksten h på a- og g-strengen kan nok også være i laveste laget innimellom, men det er så lite - og sjeldent – at det bare bør legges vekt på som en mulig rest av et tidligere mer utbredt fenomen (Nyhus, 1973, s. 47).

Ut ifra det Sven Nyhus skriver her, ser vi at både tonen F# og G#, i likhet med mine transkripsjoner, også befinner seg litt lavere. Og der tonen G forekommer, intoneres den litt høyere, som Sven også skriver. Derimot viser noen av mine opptegnelser at tonen G, spilt på D-strengen også intoneres høyere enn ren G. I polsen Bortover all vei, intoneres denne tonen aldri som ren G, men både som litt høyere enn G, midt mellom G og G# og som ren G#. I polsen Rivaren åt Trøa, spilt av Post-Anders intoneres denne tonen konsekvent midt mellom G og G#. Tonen H, seksten, som det refereres til i dette sitatet, intoneres ikke lavere i noen av mine opptegnelser. Og som han skriver, er det kun ytterst sjeldent at dette forekommer, så kanskje det er snakk om et tilfelle i kun noen polser, andre enn de jeg har analysert. Tonene C# og D er ikke nevnt som avvikende toner innenfor D-dur. Men om man derimot ser på hva Sven har skrevet om toner som avviker i A-dur, finner vi igjen disse tonene.

I A-dur er tersen ciss på a-strengen mindre variabel enn tersen fiss i D-dur, og kan stort sett betraktes som ordinær. Kvarten d er det heller ikke grunn til å reagere på bortsett fra når den leder mot en lengre tone på e. I slike tilfeller kryper den oppover mot halvhøy (Nyhus, 1973, s. 47).

Her neves både tonen C# og tonen D, som toner som i noen få tilfeller kan avvike litt fra en ren skala. Det inntrykket jeg har etter analysene og transkripsjonene jeg har gjort, er at både tonen C# og tonen D avviker minst like ofte som tonen F#. For eksempel så avviker ikke tonen F# i det hele tatt i Annar Sundt framførelse av Sofia Råen, mens tonene C# og D, begge er notert høyere enn rent elleve ganger. Det samme skjer i Rivaren åt Trøa, spilt av Post-Anders, hvor tonen F# intoneres rent hele tiden, mens tonen D intoneres høyere fire ganger, og tonen C# intoneres høyere to ganger, men da bare når den blir spilt på G-strengen. Hos Jørgen Tamnes er i polsen, Bortover all vei, C# den tonen som intoneres skjevt i flest tilfeller, faktisk hele tretten ganger. Her intoneres tonen F# rent når den spilles

på E-strengen, men skeivt to ganger når den spilles på D-strengen. Det er også tonen F# som kommer skjevt flest ganger i noen av polsene, som for eksempel i Sofia Råen, spilt av Jørgen, hvor den blir intonert litt lavere på E-strengen elleve ganger, mens tonen D intonerer høyt åtte ganger og C# seks ganger. Også i Post-Anders versjon av samme pols avviker tonen F# ofte, ni ganger. Dette er like mange ganger som tonen C# avviker fra ren skala. Tonen D intonerer her høyt sju ganger. Kanskje kan dette tyde på tonen F#, er en tone som avviker i langt mindre hos Annar Sundt enn hos de to andre? Annars avvik fra ren skala i forhold til tonen F# skjer kun to ganger i Storhurven, og når det først skjer, virker det ganske tilfeldig, av den grunn at dette ikke er toner som har noen stor melodisk funksjon i polsen.

Også sitatet om at tonen D er høyere kun når den leder mot en lengre tone på E-strengen stemmer dårlig med hva mine transkripsjoner viser. Jeg tror absolutt det er mulig at tonen D kan intoneres høyere når den leder mot denne strengen, kanskje også som en støtte til fjerdefinieren når man intonerer et primgrep på A- og E-strengen. Men i mine transkripsjoner trenger ikke tonen D å intoneres høyere kun når den går mot E-strengen. Hvis vi for eksempel ser på takt atten i polsen Storhurven, spilt av Annar Sundt, ser vi at tonen D er forhøyet, og meloditonen som kommer etter er tonen C# intonert litt lavere enn rent.

Figur 50



Denne melodiske figuren kommer også i flere andre polser, både hos Annar og hos andre. Et annet eksempel er takt fjorten i Sofia Råen leken, spilt av Jørgen.

Figur 51



Her ser vi også at tonen D, intonert litt høyere enn rent, etterfølges av en litt lavere enn ren C#.

Om man ser litt på i hvilke tilfeller tonen avviker fra ren durskala, kan det ofte synes noen mønstre. Som vi ser i figurene rett ovenfor, intonerer tonen D litt høyere enn rent, og tonen C#, litt lavere. Begge spilles sammen med en annen tone. I tonen D sitt tilfelle sammen

med tonen F#, og tonen C#s sammen løs E-streng. Det ser ut til å være et gjennomgående tilfelle i mine analyser at når tonen D avviker fra ren durskala, er den i en sammenheng med toner på E-strengen, enten løs E-streng eller tonen F#. De blir enten spilt sammen som et dobbeltgrep, eller at tonen F# kommer før eller etter. Dette er konsekvent gjennom alle transkripsjonene hvor denne tonen kommer. Det er ikke dermed sagt at hver gang dette dobbeltgrepet kommer, er tonen D høyere. Andrevendinga av Rivaren å Trøa avkrefter dette. Men hver gang tonen D forekommer høyere er det i sammenheng med tonene på E-strengen, og oftest sammen med tonen F#. Kanskje kan det tenkes at klanglige årsaker er grunnen til at dette skjer. Ved å skyve opp tonen D blir intervallet, som er en stor ters, gjort trangere. Det kan tenkes at dette er med på å skape en mer ideell klang for utøveren? Ut i fra en del tonalitetsteori innen folkemusikken, synes det ofte som en tendens at tersgrep er noe trangere.<sup>32</sup>

Tonen C# kommer, som man kan se over, ofte i sammenheng med tonen E. Men når det gjelder tonen C# sine avvik, er det langt vanskeligere å se noe mønster for sammenhengen til denne tonen. Den kommer sammen med tonen E, spilt både på D-strengen og som løs E-streng, sammen med tonen A, som løs A-streng og spilt på E-strengen, og ofte helt alene, fra for eksempel tonene D eller H. Når denne tonen spilles midt mellom C og C# på G-strengen i leken Rivaren å Trøa, er den alltid i sammenheng med tonen E, spilt på D-strengen. Ellers ser det først å fremst ut til å være i sammenheng med løs A- og E-streng denne tonen kommer. Disse tonene ville sammen formet en A-dur akkord, og kanskje er det ikke så unaturlig å tenke at grunnen til at tonen ofte intoneses lavere en rent er på grunn av sin posisjon som ters i denne akkorden. Kanskje er det da klanglige årsaker til at den intoneses hvor den gjør, som en illustrasjon på denne akkorden?

Tonen G# intoneses lavere sammen, og ofte i sammenheng, med tonen H spilt på A-strengen. Ofte intoneses den også høyt når den er en del av en triolbevegelse oppover fra løs E-streng med avslutningstone for veket/motivet på tonen A. Når den spilles som en triol kan den intoneses høyt sammen med løs A-streng klingende ved siden. Triolbevegelsen består av G#, E, G#. Når den spilles sammen med løs A-streng, kan det tenkes at det er fordi den det kommer så raskt at man ikke rekker å legge med tonen H. Eller det kan være for å skape en annen type klang? Tonen G# intoneses også lavere når den er i sammenheng med tonen A, en sekund over, enten som en ledetone eller i en annen

---

<sup>32</sup> Se under kapittel 4.2.1. Tonalitetsspørsmålet i norsk folkemusikk

sammenheng med denne tonen. Når den spilles lavere enn rent, cirka midt i mellom G og G#, på D-strengen, er det i sammenhengen med tonen H spilt på A-strengen.

I de tilfellene hvor tonen F#, spilt på E-strengen, intoneres lavere enn rent, ser det ut til å være en sammenheng med tonen E og tonen A. Når den intoneres lavere enn rent, er den alltid spilt sammen med løs A-streng eller etter tonen E. Ofte er den en del av en oppgang fra tonen E. Tonen F# er imidlertid alltid ren når den spilles i et dobbeltgrep sammen med tonen D på A-strengen. Når tonen F# spilles på D-strengen, kommer den også alltid fra tonen E.

Pols i F står nærmest som et særtilfelle i denne sammenhengen. Som nevnt er det et tolkningsspørsmål om tonearten er F-dur eller D-moll, men uansett har vi her ett tydelig annerledes toneforråd og fingersettingsmønster i denne polsen enn i de øvrige, i D-dur. Kanskje det mest interessante med denne polsen, er hvor mange av tonene som tidvis avviker fra en ren skala. Alle tonene bortsett fra løs E-streng, løs A-streng og tonen F, spilt på D-strengen, avviker til tider fra ren skala. Særlig intoneres tonene C, G og A høyere enn rent, ofte så høyt som en kvart tone. At nettopp denne slåtten spilles en del skjevare enn de andre slåttene, kan kanskje være på grunn av fysiske årsaker. Håndens grepsmønster i tonearten F, krever at man må senke en del tonetrinn i forhold til, for eksempel D-dur, noe som fører til at pekefingeren må plasseres ganske lavt på gripebrettet. Om dette er en uvant posisjon og spille i for utøveren, kan det tenkes at upresis intonasjon kan forekomme. Men i denne polsen er riktignok det meste av intonasjonen veldig konsekvent. Også ved å høre på andre polser i F-dur, spilt av samme utøver, forekommer en del av de samme avvikene fra ren durskala. Det kan også være at denne polsen tilhører en annen gruppe av polser en de som blir spilt i D-dur. Kanskje er dette en gruppe som skal ha nettopp en slik intonasjon? Kanskje har også disse polsene røtter andre steder enn på Røros, som igjen fører til en annen måte å framføre de på? Det kan hende at disse polsene tilhører et annet alderssjikt? Men dette blir bare spekulasjoner. Det som imidlertid er tydelig, er at denne polsen spilles med flere, og til tider også større, avvik fra ren skala enn polsene i D-dur.

Gjennom å lytte på opptakene vil det synes ganske klart at det er Jørgen Tamnes' tonalitet som avviker mest fra en ren durskala. Ut fra noteoppskriftene kan det se ut som at Post-Anders har flere toner som ikke intoneres rent i polsen Sofia Råen, men i denne innspillingen vil jeg ikke påstå at alle tonenes intonasjon bør kalles representative for denne utøverens spill, da jeg mener han er i nok så dårlig spilleform her. Vi kan se at det



hos alle sammen er en god del toner som intoneres skjevt. Post-Anders har 47 toner som skiller seg fra ren durskala i denne polsen, og dette tilsvarer cirka 54% av alle tonene. Jørgen Tamnes har 35 toner som avviker fra ren durskala, dette tilsvarer 46%. Annar Sundt har 31 toner som kan defineres som skjeve, som tilsvarer 36% av alle tonene. Om man ser på de andre slåttene til sammenligning, og tar for seg polsen Rivaren åt Trøa, hvor spellemannen er i en mye bedre spilleform, ser vi at det forekommer langt færre avvik. Bare 20 toner avviker, noe som tilsvarer 17% av alle tonene i polsen. Om man kun bruker denne innspillinen som utgangspunkt kan det se ut som at den utøveren som har færrest avvik fra ren dur skala er Post-Anders. Dette kan kanskje synes rart i og med at han er eldst, og kanskje burde ha størst sannsynlighet for å være vant en annen intonasjon enn den man finner i den rene skalaen. Det kan kanskje forklares med at bygda Brekken ligger mer sentralt, og dermed lettere ville kunne ta imot impulser utenfra enn hva Feragen og Tamneset ville. Men på den andre siden, ville det vært langt større sjanse for at de to andre utøverne var i besittelse av radio og andre medium som kunne avspille musikk. I tillegg ville utreisemulighetene for de vært større i forhold til bil osv. Kanskje er nettopp tonalitet et mulig stiltrekk mellom bygder og spellemenn? Riktignok spiller ikke bare antallet toner inn på hvor skjev tonaliteten framstår, det handler også om i hvilken grad hver tone avviker, altså hvor skjevt den intoneres. Her har jeg ikke brukt andre målinger enn øret, så her er bare ens egen oppfatning måleapparatet. Jeg har prøvd å markere stedene hvor tonene avviker mest fra ren durskala med å ha tre forskjellige tegn for hvor skjevt det intoneres, men i bunn og grunn må man selv høre det. Og i den analyseprosessen jeg har vært igjennom, står det for meg helt klart at Jørgen Tamnes' spill avviker mest fra ren skala. Kanskje er grunnen til at hans spill høres mye skjevere ut, på grunn av mengden enstrengsspill i forhold til de andre? Det kan tenkes at det er slik at tonene som intoneres skjevt kommer tydeligere fram, isteden for å drukne i klangen av flere strenger samtidig, som kanskje kan skjule avvikene fra den rene skalaen? Muligens fordi det likevel passer godt inn i samklangen med en annen tone? Men dette kan også virke mindre naturlig, man ville kanskje tenke seg at det ville bli tydeligere i en samklang, i og med at man da har et tydeligere referansepunkt i den tonen/strengen som klinger ved siden av den skjeve.

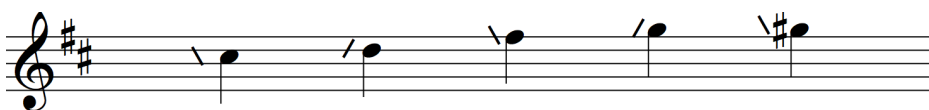
Annar Sundt er den jeg føler spiller renest av disse tre utøverne, selv om han har flere avvik fra ren skala enn det for eksempel Post-Anders har i Rivaren åt Trøa. Men det er ingen tvil om at også Annar også intonerer en god del toner skjevt. Og det virker også som om dette er noe denne utøveren har vært klar over selv. Om man ser på det andre utdraget

fra intervjuet av Annar Sundt i underkapitlet, *Tonaliteten i Rørosdistriktet*<sup>33</sup>, ser man at utøveren har et visst forhold til dette med skjev tonalitet.

I disse uttalelsene virker det som om Annar er veldig klar over dette fenomenet. Likevel føler jeg personlig, at Annar er den som spiller renest av de tre. Det kan jo tenkes at det er på grunn hvor skjevt han intonerer tonene i forhold til de andre. Altså at Annars toner ikke avviker like mye fra en ren skala som hos Jørgen Tamnes og Anders Sjøvold. Det kan også tenkes at buestrøket gir en illusjon om at det spilles renere, kanskje på grunn av klangen dette skaper og hvor rent man får strengen til å klinge uavhengig av intonasjon. Gjennom mange av opptakene jeg har hørt av denne utøveren virker det som et gjennomgående trekk, i mange slåtter, at en del toner intoneres skjevt. Men riktignok ikke så skjevt som hos de to andre. Kanskje er denne måten å intonere tonene på et særtrekk som skiller seg fra de to andre.

Om man setter de tonene som avviker fra ren durskala, hos hver enkelt utøver, inn i et notesystem, vil det se slik ut:

### Annar Sundt



Figur 52

Her ser vi at både tonene C#, F# og G# intoneres lavere enn rent, og tonene D og G er høyere enn rene.

### Post-Anders



Figur 53

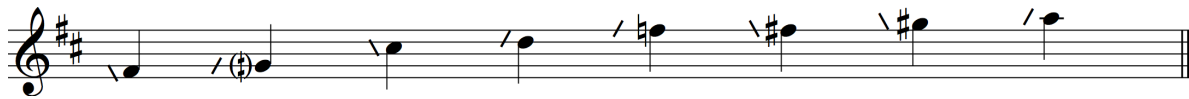
Her ser vi at tonene C# G# og F# alle blir spilt lave. Med tonen C#, på G-strengen, intonert midt mellom C og C#, tonen G#, på D-strengen, intonert midt mellom G og G#, tonen C#, på A-strengen, litt lavere enn ren, tonen F#, på E-strengen, litt lavere enn ren og tonen G#,

---

<sup>33</sup> Se kapittel 4.2.2, side 64.

på E-strengen, både litt lavere en rent og midt mellom G og G#. Tonene D, og A blir intoner høyere enn rent. Tonene D, litt høyere, og tonen A, både litt høyere og midt mellom A og A#.

### Jørgen Tamnes, i D-dur



Figur 54

Her er tonene F#, C# og G# intoner lavere enn rent. Tonen F# intoneres til tider lavt både på når den blir spilt på D-strengen og E-strengen. Tonene G, D, F og A intoneres høyere enn rent. Tonen G intoneres også midt mellom G og G# når den blir spilt på D-strengen.

### Jørgen Tamnes, i F



Figur 55

Her intoneres alle tonene, G, H, C, D, F og A høyere enn rent. Tonene C, G og A, intoneres til tider såpass høyt at de er en kvart tone høyere enn rent, altså midt mellom sin vanlige plass i ren durskala og neste tone.

**Biletet finst berre i den trykte utgåva.**

*Jørgen Tamnes og Lars Bendixvold (1908-1997). Felespelling og butur. Privat foto.*

## 6 Oppsummering og sluttord

Alt analysearbeidet har til sammen vært med på å skape et helhetlig inntrykk av hver utøvers uttrykk. Nettopp ved å jobbe med slike analyser, skapes den forståelsen som man får ved å jobbe såpass grundig med et materiale, hvor hvert opptak og hver utøver vies en slik oppmerksomhet at man kommer på et detaljnivå langt dypere enn det som er vanlig i en vanlig lærings- eller lyttesituasjon. Arbeidet har hos meg skapt, det jeg selv føler er, en dypere innsikt i de ulike stilene hos hver enkelt spellemann. Likevel finnes fortsatt usikkerhetsmomenter, nettopp fordi folkemusikken viser seg såpass levende som den gjør. Det synes eksistere en hel del variabler, både når man kommer til takt, motiver, asymmetri, tonalitet og rett og slett hver enkelt framførelse av tradisjonsstoffet. Musikken er såpass levende at en tørr påstå at den aldri blir framført likt. En mengde faktorer synes spille inn, fra det materielle utstyret, til dagsform, lynne og humør, tid og rom. Likevel virker det som at hver spellemann og stil har noen elementer som skiller dem fra hverandre, og virker typiske for den enkelte. Ut i fra analysene har vi sett at det er en del forskjeller mellom spellemennene, men dette er ikke nødvendigvis det samme som stilforskjeller. Alle forskjeller blir ikke vektlagt samme verdi i miljøet. Man kan kanskje skille mellom forskjeller som er i fokus og ute av fokus. Dette er noe av det jeg vil diskutere i den avsluttende refleksjonen. En liten oppsummering av de enkeltes stiler kunne kanskje sies å være slik:

### 6.1 Oppsummering av hver utøver

#### **Post-Anders**

Post-Anders har et relativt høyt tempo og en forholdsvis jevn rytme. Jeg oppfatter dette spillet som veldig engasjerende, med masse energi og driv. Selv når jeg lytter til opptak som ikke har blitt analysert i denne oppgaven, virker det på meg som det er veldig god dansetakt. Det er et voldsomt trøkk, driv og en stabil rytme. Når det gjelder triller og forslag, finnes det nok så lite av dette hos denne utøveren. Om vi ser på tostrengsbruken, ser vi at det forekommer det en god del av dette. Post-Anders' spill består av en del tonale avvik fra ren durskala, riktignok ikke like utpreget som hos Jørgen Tamnes, men likevel en god del skjev intonasjon. Anders Sjøvolds strøk må kunne sies å være nok så nærme den

vanlige strøknormen for Rørosdistriktet. Takten består ofte av fire strøk, hvor den starter på nedstrøk og ender på oppstrøk. En rytmisk figur, bestående av en åttendel og to sekstendeler, er vanlig i avslutningsmotivet i vendingene.

### **Jørgen Tamnes**

Jørgen Tamnes har et relativt normalt tempo i sine polser, og en forholdsvis stor grad av asymmetri. Hos denne utøveren, er det en utpreget bruk av ornamentikk i felespillet, først og fremst triller. Om man skulle si noe spesifikt om trillene, måtte det være at de av og til oppfattes som litt utydelige, noe som fører til at trillene får et litt eget særpreg. Det har blitt uttalt i en del av intervjuene som ble gjort i forkant av denne oppgaven, at Jørgens spillestil besto av noen ekstra lange buestrøk og en eldre tonalitet enn hos de andre. Magne Haugom uttalte; *”N Jørgen hadde jo en mye gammlar tonalitet a... Så n hadde jo mye slik da n Jørgen, mer sånn, lite sånn blåtona og kvarts”*. Jørgens spill har en utpreget bruk av skjev intonasjon, og framstår som tonalt særpreget. Når det gjelder de lange strøkene, kan man se i transkripsjonene at de avviker en del fra den vanlige strøknormen i Rørosdistriktet. Strøkene binder ofte over flere toner enn hva som ellers er vanlig, og de binder ofte over taktene. Jeg føler at dette spillet er ytterst særpreget. Personlig oppfatter jeg at denne stilen skiller seg mest fra de to andre stilene. Det er godt mulig jeg har framstilt Jørgen Tamnes gjennom oppgaven som en dårligere spellemann enn de to andre, men personlig er det nok denne stilen jeg selv liker best. Det er noe med tonaliteten og de lange strøkene som på meg virker særlig forlokkende.

### **Annar Sundt**

Annar har et tempo som ligger temmelig likt i de to innspillingene. Tempoet oppfattes av meg som nok så normalt, med en tydelig asymmetrisk takt. Utpreget bruk av ornamentikk i felespillet ser også ut til å være typisk for Annar Sundt, og da særlig triller. Om man hører på opptaket kan man høre at trillene er veldig tydelige og kraftfulle. Jeg velger å tro at disse flotte trillene vitner om en særdeles myk og god venstrehåndsteknikk. Tonaliteten hos Annar, er preget av en del avvik fra ren durskala. Likevel virker intonasjonen særdeles presis og naturlig. Vi kan se og høre at det i denne stilen forekommer veldig mye tostregsspill. Det som kanskje er mest iørefallende og merkbart ved denne stilen, er de rytmiske rykkene inne i polsen, som på mange måter kan minne om den rytmiske detaljen man finner igjen i hoppvalser på Røros. Denne rytmiske figuren består i all hovedsak av en åttendel etterfulgt av to sekstendeler. Om denne figuren sier Annar i et intervju, hvor han

blir spurt; ”Ja, dem brukte det dem som spelte utme Feragen. Dem hadde lessomt lite, fe sei kvikkar takt”. Denne figuren, inne i polsen, finner man ikke igjen hos noen av de andre utøverne, og synes typisk for denne stilen. På meg virker Annar som den dyktigste spellemannen av de tre. Dette kommer nok mye av hvordan han bruker buen og tonen han skaper i fela. Han virker på en måte teknisk overlegen i forhold til de andre utøverne, samtidig som det på meg oppleves som et utrolig bra dansespill, med godt rytmikk og et stabilt, fint driv.

## 6.2 Avsluttende refleksjon

I løpet av en slik oppgave er det mange spørsmål som stiller seg. På hvilke måter kan observerte forskjeller sies å være forskjeller i stil? Har utøverne selv vært klar over disse forskjellene? Hvordan kan de observerte særtrekkene relateres til påstanden om at de tre spellemennene representerer tre ulike stiler? Hvordan kan resultatene fra undersøkelsene belyse spørsmål rundt stilformende prosesser mer generelt? Dette er spørsmål jeg ønsker å foreta en diskusjon rundt. Jeg vil også gjerne få dele noen ord om mine tanker og oppfatninger rundt disse spørsmålene.

Det virker på meg som at det er noen parametere som skiller seg ut som mer betydningsfulle når man ser på de ulike innspillingene. Dette kan være fordi de skiller seg spesielt mye ut, og den verdien de har fått som stildefinerende i folkemusikkmiljøet i Brekken i dag. Det er ikke de samme elementene som gjelder for alle utøverne. I noen stiler virker det for eksempel som strøk er et av de viktigste kjennetegnene, mens i en annen kan det for eksempel være rytmiske figurer. Alle de parameterne vi har vært gjennom i denne oppgaven, viser at det både er forskjeller og likheter mellom disse spellemennene. Og likheter kan være likeså viktige som forskjeller. Men det er ikke dermed sagt at alle parameterne er tillagt like stor verdi som skillemerker. Det trenger heller ikke å være slik at det kun er de elementene som åpenlyst skiller seg ut fra de andre stilene som er viktige stilmarkører. Det kan også være at elementer som ikke virker direkte innlysende, er vel så viktige for å definere en stil. Mitt inntrykk er at de stilparameterne som blir tillagt størst verdi, og som oftest trekkes fram som signifikante stilmarkører og skillemerker, er også de som lettest blir forankret lokalt. Kanskje dette er på grunn av den verdien de får ved å skille seg tydelig ut fra andre områder, og derfor brukes som et identitetsmerke på noe om tilhører et visst område, og en viss stil. De stilparameterne som

blir tillagt en slik verdi kan dermed få status som et stildefinerende element. Dette betyr for eksempel at en utøver kan spille en slått i stilen fra Tamneset, og ikke vie noe fokus på for eksempel triller, tempo og rytme, men heller framføre polsen med Jørgen Tamnes' måte å stryke på, og dette vil da bli godtatt som Tamnesspill. Det er heller ikke sikkert det er nødvendig at denne utøveren har akkurat de samme strøkene som Jørgen, bare de har noe som er tilnærmet likt, som for eksempel lange buestrøk. Kanskje fordi slike lange buestrøk, som binder over flere toner, skiller seg såpass ut fra de andre stilene, at det rett og slett ikke trenger å være helt presist. Det samme kan gjelde for Annar Sundts rytmiske figurer. Så fort man har med slike rykk i polsen, trekkes assosiasjoner mot denne stilen, og om det da presenteres som Feragsspill blir det godtatt som Feragsspill, selv om man ikke anvender rykket på samme steder som Annar.

Slik jeg oppfatter det, og med støtte fra utsagn hos personer i folkemusikkmiljøet i Brekken, er det noen få ting som skiller hver utøver fra de andre. Jeg vil under, gjerne ta for meg det jeg oppfatter som de tydeligste stilmarkørene for hver stil. Etter min mening, er de elementene som definerer Jørgen Tamnes' stil tydeligst, de lange strøkene. De lange strøkene finner man ikke hos noen av de andre utøverne, og må kunne sies å være noe denne utøveren er helt alene om. Annar Sundts stil skiller seg først og fremst ut på grunn av den rytmiske figuren som skapes av rykket i med buen. Dette finner man ikke i samme grad hos de to andre, og gjør denne stilen særegen. Post-Anders' stil har kanskje for mange i dag blitt normalen, men fra de to andre utøverne er nok tempoet og driven det som skiller han mest ut. Også den rytmiske detaljen i før sluttonene bør nevnes som et tydelig kjennemerke på denne stilen. Det er en helt egen intensitet i dette spillet, hvor det nesten virker som spellemannen mister kontrollen over hva han driver med, samtidig som det virker bunnsolid. I andre rekke kommer, etter min mening, en del detaljer som ikke blir tillagt like stor lokal verdi, men som tydelig kommer fram når man hører på opptakene og spør folk med kjennskap til materialet. Hos Jørgen vil nok dette kunne være tonaliteten, den lille flerstrengsbruken og gjerne toneartsvalgene hans. Han kunne ofte spille en slått i flere tonearter, og gjerne i tonearter som C-dur og F-dur, selv om andre spillemenn ville ha spilt de samme polsene i D-dur, A-dur eller G-dur. Avvikene fra den rene durskalaen finner man hos alle utøverne, men det er i mine ører ingen tvil om at Jørgen skiller seg ut her. Det er en mye tydeligere skjev intonasjon enn hos de to andre, og tonene avviker ofte i større grad enn i de andre innspillingene. Hos Annar Sundt vil kanskje den asymmetriske rytmen, danseappellen, flerstrengsbruken og fingerbruken være det som blir tatt fram. Han har den mest asymmetriske rytmen, mye fingerbruk, som for eksempel triller, og my

tostrengsspill. I tillegg oppfattes dette spillet som veldig bra dansespill. Hos Post-Anders er den jevnere takten noe som er lett iørefallende om man sammenligner ham med de to andre. Også tostrengsspill og en melodi med forholdsvis lite ornamentikk vil være lett å oppfatte. Disse stilmarkørene, som på en måte kommer i andre rekke, føler jeg er elementer som ligger midt i mellom stilmarkører som blir definert som geografisk og personlig. De øvrige stilparameterne ser jeg på som personlige. Dette fordi det ikke virker som de er tillagt en større forskjell av personer jeg har snakket med i miljøet i Brekken. Enkelte detaljer er kanskje heller ikke like synlige, og dermed ikke like tilgjengelig for alle, noe som kan føre til at de kun blir sett på som en personlig detalj. I det som er skrevet over, er de mest markante stiltrekkene dratt fram som definisjoner på de tre stilene. Men det kan, som nevnt, også være noen detaljer som blir tatt for gitt i tradisjonene, som kan være like viktige for stilen. Kanskje er Post-Anders' strøk, som i dag er en slags norm for strøkene i Rørspolsen, like stilangivende som strøkene til for eksempel Jørgen Tamnes. Ville det blitt Brekkenstil om disse strøkene var annerledes? Ville man i så fall skape en egen, og kanskje ny, stil?

Det som står i avsnittet over, er basert på grunnlag av mine egne oppfatninger om de tre stilene, og også andres utsagn. Men hva har utøverne selv lagt vekt på når det gjaldt sin egen stil? I en del intervju med utøverne, kommer det tydelig fram at noen av de oppfatter at det er forskjeller mellom spellemenn og bygder, men det virker i intervjuene ikke som om de alltid tillegger dette noen større verdi. I et intervju Bjørn Aksdal har gjort med Annar Sundt, spør Bjørn Aksdal;

**Aksdal:** - Det e vel fremdeles en liten forskjell (mellom Brekken og Feragen), e det ikke det?

**Annar:** - Jo, du vet det, at det e det. Det ska mye te ska det vårrå alldeles likens, bygdom i milla, det e av vil nåe som mest it går an det. Dem spella på sitt vis, frå bygd te bygd litegranna.

Dette kan kanskje tyde på at det har vært en klarhet hos spellemennene på at det har vært forskjeller, og også her blir det plassert geografisk. Det virker på meg som at dette med forskjeller og en egen stil har vært viktigere for Annar Sundt og Jørgen Tamnes enn Post-Anders. Dette tror jeg på mange måter kan henge sammen med spellmannslaget som ble startet i Brekken. I dette spellmannslaget var aldri Post-Anders med, men både Jørgen og Annar ble medlemmer her. I samtaler med en del spellemenn fra Brekkenområdet, har det kommet fram at det i Brekken spellmannslag til tider var uenigheter innad i laget, om



spillemåten og versjonene av polsene som skulle spilles. Det kan tenkes at grunnen til dette, er fokuset spellmannslag ofte har på at alle skal spille så likt som mulig. Noe som kanskje kunne bety at enkelte spellemenn måtte ofre sine særtrekk til fordel for det å spille likt som andre, fra en annen gren av Brekkentradisjonen. Post-Anders på sin side slapp nok unna dette fokuset på ”din og min” stil. Han spilte ofte med mange spellemenn fra ulike steder i Rørosdistriktet, og selv om stilene antakeligvis har vært forskjellige, spilte de sammen. Det kan tenkes at et slikt spellmannslag er med på å styrke viktigheten av stilmarkører, og stilmarkørene i seg selv. Som skrevet i innledningen under emnet stil, kan det godt hende at spellemennene i denne sammenhengen ville framheve sine lokale stiltrekk ekstra, og i så måte kanskje overdrev dem. Her ser vi jo også en parallell til det Jan Petter Blom skriver om i *Språk og Grenser* (Blom, 1989), at det er kontakten som skaper forskjeller. I dette spellmannslaget har antagelig Jørgen Tamenes og Annar Sundt blitt ekstra klare over sin egen stils særtrekk. Kanskje blir man ekstra klar over hva som er ens egne særtrekk når man blir nødt til å oppgi de? På den andre siden ga de vel heller ikke helt opp sine måter å spille slåttene på. Dette er nok ganske forskjellig fra hvordan det er i dag. Slik jeg oppfatter det, har spellmannslag fått en annen funksjon. I andre sammenhenger og i en endret spellemannskultur kan de i stedet ha fått en mer standardiserende funksjon? I Brekken spellmannslag kom forskjellige personer med hver sin stil inn til laget. Spellmannslag i dag, er ofte et sted for opplæring av yngre spellemenn og et sted hvor man skal spille likt. Noe som fører til at ulike personlige og lokale stiler kan bli glemt. Samtidig som den individuelle utformingen av slåttene vil bli særdeles begrenset.

Noe som nesten ikke er blitt nevnt i det hele tatt i denne oppgaven er slåtteformen, som absolutt kan variere mellom bygdene. Dette innebærer at selve melodilinjene i slåttene ofte kan være forskjellig fra sted til sted. Selvsagt kan dette være noe som er viktig for spellemennene, at nettopp den ene slåttene skal spilles slik eller slik melodisk, men her har det vært temmelig vanskelig å finne noen mønstre i innspillingene. Kanskje er det dette som bør ligge til grunn før man i det hele tatt begynner å anvende stiltrekk som strøk og lignende? En interessant tanke er, hadde det blitt Glåmostradisjon eller Tamnesstil om en utøver spilte en pols fra Glåmos, med formen som brukes der, men brukte strøkene til Jørgen Tamnes? På en side fulgte man ikke stiltrekkene for Glåmostradisjonen. Kan det da bli Glåmostradisjon? Men på den andre siden, vet vi jo at slåtter har vandret, og at det absolutt kunne vært mulig, for eksempelvis Jørgen Tamnes, å adoptere en slått og gjøre

den om til en del av sin egen stil. Betyr dette at slåtteformene kan flytte på seg, men ikke stilmarkører som strøk og så videre? I et intervju med Magne Eggen Haugom, spurte jeg;

**Jeg:** – Tru du dem spelte veldig opp te det dem hadde som egne, sånn, ideal?

Lessomt at n Jørgen Tamnes mente at det va slik det skull leta og n Annar mente slik e skull vårrå? Je vet jo, je har hørd opptak der n Annar sei n har lerd en lek tå n Jørgen, også høre je på, og så spella n Annar akkurat likens som n alltid gjer.

**Magne:** – Jaja, men sånn melodien har n sikkert lerd tå n Jørgen a, men så ha n jo, som je sei, underveis kanskje teegna sin måte å. Brydde itj si om det dem vettu, å kopiere. Nei, nei, nei. Va itj i tankom deres det. Dem gjol det på sin måte, og det va det (Røros 8. Oktober 2015).

I samme sammenligning vet vi jo at slike rykk som Annar Sundt anvender i sine polser, også er brukt av andre spellemenn<sup>34</sup>. Men hvordan ville det i dag ha blitt? Jørgen var jo kanskje den viktigste bæreren av Tamnesstilen, hvordan ville det blitt, om en spellemann i dag, som ikke var tilknyttet denne stilen, valgte å bruke Jørgens elementer i en slått med tilhørighet til et annet område? Igjen tror jeg det her ville vært miljøet som hadde vært den endelige dommeren på hva dette hadde vært, og om det ble mulig å gjøre noe sånt. Dette kan jo også lede videre til et annet spørsmål. Hvordan blir det akseptert å skape seg en egen stil i et folkemusikkmiljø? Kan hvem som helst gjøre dette? Jeg tror personlig at rammeverket og diskusjonen rundt grensene for hva som er innenfor og ikke, som er beskrevet i avsnittet om stil, vil være med å avgjøre dette. Det er mulig at forutsetningene for å ha en egen stil også er blitt endret, kanskje på grunn av den mer standardiserte stilen som følger med et spellmannslag. Om man ser på de tre utøverne som er valgt i denne oppgaven, ser man at det er tre veldig særpregede individuelle stiler. Det er vanskelig å vite hvordan hver av disse stilene ble mottatt av andre spellemenn, kanskje særlig når de kom inn til spellmannslaget. Men ut fra utsagn fra noen av utøverne, virker det som at det var en selvfølge at folk fra forskjellige bygder spilte ulikt. På denne måten kan det tenkes at aksept av forskjellige måter å spille på, tillater personlig frihet i utformingen av slåttene. Kanskje en tanke om at spillemåten skal være lik, legger en demper på mulighetene for noe slikt. Dette mener jeg er interessante spørsmål å tenke over. Forhåpentligvis kan denne oppgaven gi engasjement hos noen som ønsker å se videre på dette, og at de da kan bruke eller kritisere det jeg har kommet fram til i denne oppgaven. Kanskje kan mine metoder og

---

<sup>34</sup> Se sitat fra Bjørn Aksdal, side 91.

resultater gi inspirasjon til andre dypdykk på dette eller beslektede områder. Og det er å håpe på at andre lys blir kastet over, og betraktninger gjort, rundt dette emnet.

Et slikt dypdykk ned i ulike stiler har vært interessant nok i seg selv. Det gir mye inspirasjon å kunne studere tre spellemenn og stilene deres så nært som jeg har fått mulighet til i denne oppgaven. Om jeg har funnet noen svar som er av verdi for leseren, får bli opp til den enkelte. Men jeg føler at jeg har for min egen del har oppdaget en del som for meg kan være nyttige for framtiden, både i forhold til kunnskap om Brekkentradisjonen, de ulike spellemennenes bakgrunn og min egen utvikling og forståelse i det utøvende, som for eksempel muligheter for å utforme mitt eget spill med inspirasjon fra disse utøverne. Jeg har gjennom denne oppgaven, og særlig gjennom analysene, oppdaget detaljer i felespillet som jeg tidligere ikke har vært like klar over. Med det jeg har lært, håper jeg å kunne spille, ikke bare slåttene etter disse spellemennene, men også følge stilene i større grad enn tidligere. Det har gitt umåtelig stor inspirasjon å studere hver stil såpass grundig, og jeg håper de ulike spellemennenes stiler kan være til inspirasjon i forhold til mitt eget musikalske uttrykk. Det er også ønskelig at kunnskapen dette prosjektet har medført kan gi meg et nytt syn på folkemusikken i Rørosområdet. Om noen skulle finne andre resultater, ønsker jeg de hjertelig velkomne til å vise meg synspunkter og innfallsvinkler på dette emnet, for én person kan ikke belyse hva som er stilene i Brekken, for dette kreves det et publikum og et miljø.

## 7 Referanser/litteraturliste

- Aksdal, B. (2012). På opptaksferder i Trøndelag. I J. O. Morken (Red.), *Årbok for norsk folkemusikk*. Oslo: FolkOrg - organisasjon for folkemusikk og folkedans.
- Aksdal, B., & Smed, J. (1988). *Spelemann og smed: Smed-Jens fra Røros 1804-1888 : et bidrag til forståelsen av rørosmusikkens historie på bakgrunn av hans håndskrevne notebok*. Trondheim: Tapir.
- Blom, J. P. (1989). Språk og Grenser. I O. G. Brox, Marianne (Red.), *På norsk grunn, sosialantropologiske studier av Norge, nordmenn og det norsk* (s. 147 - 158). Oslo: Ad Notam.
- Blom, J. P. (1993). Rytme og frasering - forholdet til dansen. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen : innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Galaaen, E. (1988). *Rørosmusikken i polstakt : med 222 polser fra Rørostraktene*. Røros: E. Galaaen.
- Groven, E., & Fjalestad, O. (1971). *Eivind Groven : heidersskrift til 70-årsdagen 8. oktober 1971*. Oslo: Noregs boklag.
- Indset, J. O., Kvikne, O., Moen, O., & Rørosbok, k. (1957). *Røros Landsogn - Brekken : gårds- og slektshistorie*. Trondheim: Rørosbokkomiteen : kommisjon hos Globusforlaget.
- Johansson, M. (2004). Svensk folkmusik som samtidskulturell uttrycksform. En diskussion om stilbegreppets användning och innebörd. I H.-H. Thedens (Red.), *Norsk Folkemusikklags skrift 17* (s. 85-126). Oslo: Norsk Folkemusikklag.
- Johansson, M. (2009a). Nordisk folkmusik som stilkonsept.
- Johansson, M. (2009b). *Rhythm into style : studying asymmetrical grooves in Norwegian folk music*. Department of Musicology, the University of Oslo, Oslo.
- Kvifte, T. (2007). *On variability in the performance of hardingfele tunes : and paradigms in ethnomusicological research*. Oslo: Taragot Sounds.
- Kvifte, T. (2012). "Svevende intervaller" - og svevende begrep. I G. Kolltveit (Red.), *Musikk og tradisjon. Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans. Nr.26*. Oslo: Novus forlag AS 2012 forresten. .
- Lundberg, D., Malm, K., & Ronström, O. (2000). *Musik medier mångkultur : förändringar i svenska musiklandskap* (Vol. nr 93). Hedemora: Gidlund.
- Nyhus, S. (1973). Pols i Rørostraktom: utgreiing om en gammel feletradisjon. Oslo: Universitetsforlaget.
- Nyhus, S. (1983). Fel'klang på rørosmål : fra slåtter og danser i egen familietradisjon til nyere samspillformer. Oslo: Universitetsforl.
- Nyhus, S. (1999a). Pols i Rørostraktom : 3 : Storhurven. Oslo: Bergsmeden.

- Nyhus, S. (1999b). *Pols i Rørostraktom : 4 : Aursundleken*. Oslo: Bergsmeden.
- Nyhus, S. (1999c). *Pols i Rørostraktom : 5 : Oppmed Gjelten*. Oslo: Bergsmeden.
- Nyhus, S., & Aksdal, B. (1993). *Fanitullen : innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Omholt, P. Å. (2007a). Om kadensformlene i springar og pols.
- Omholt, P. Å. (2007b). Tradisjonsområder : konstruksjon eller realitet?
- Omholt, P. Å. (2008). På jakt etter folkemusikkskalaen : et overblikk.
- Omholt, P. Å. (2009). *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk : en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv*. Universitetet i Bergen, Bergen.
- Ramsten, M. (1971). *Hurven en polska och dess miljö*. Gøteborg.
- Sandvik, D. O. M. (1942). Rørosmusikken. I A. Kvikne (Red.), *Rørosboka : Røros bergstad, Røros landsogn, Brekken og Glåmos kommuner : 1 : Natur, folk og næringsliv* (Vol. 1). Trondheim: Rørosbokkomiteen : kommisjon hos Globusforlaget.
- Sevåg, R. (1993). Toneartsspørsmålet i Norsk folkemusikk. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Øisang, O., Kvikne, O., & Rørosbok, k. (1946). *Røros Kobbilverks historie*. Trondheim: Rørosbokkomiteen : kommisjon hos Globus-forlaget.

## 8 Oversikt over tabeller og figurer

### Figurer

Figur 1. Side 13. Standardstrøket i Rørospolsen

Figur 2. Side 37. Tegn for skjev intonasjon.

Figur 3. Side 38. Oversikt over duoltyper.

Figur 4. Side 38. Oversikt over trioltyper.

Figur 5. Side 39. Notasjon av triller før meloditone.

Figur 6. Side 39. Alternativ notasjon av triller. Notert som en del av melodien.

Figur 7. Side 40. Notasjon av triller etter meloditone.

Figur 8. Side 40. Eksempel på utfordring med ornament kontra melodi.

Figur 9. Side 40. Eksempel på forslag.

Figur 10. Side 41. Eksempel på inkonsekvent trille.

Figur 11. Side 41. Eksempel på inkonsekvent intonasjon.

Figur 12. Side 41. Eksempel på glissando.

Figur 13. Side 45. Asymmetri i Sofia Råen leken, spilt av Annar Sundt.

Figur 14. Side 46. Tabell over tilfeldig utvalgte takers asymmetri.

Figur 15. Side 47. Gjennomsnitt og standardavvik i Sofia Råen leken, spilt av Annar Sundt.

Figur 16. Side 48. Asymmetri i Sofia Råen leken, spilt av Jørgen Tamnes.

Figur 17. Side 48. Asymmetri i Sofia Råen leken, spilt av Post-Anders.

Figur 18. Side 49. Sammenligning av alle utøverne i Sofia Råen leken.

- Figur 19. Side 50. Asymmetri i Rivaren åt Trøa, spilt av Post-Anders.
- Figur 20. Side 51. Asymmetri i Bortover all vei, spilt av Jørgen Tamnes.
- Figur 21. Side 51. Asymmetri i Storhurven, spilt av Annar Sundt.
- Figur 22. Side 52. Asymmetri i Pols i F, spilt av Jørgen Tamnes.
- Figur 23. Side 53. Oppsummering av asymmetri i Post-Anders' innspillinger.
- Figur 24. Side 53. Gjennomsnitt i asymmetri i Post-Anders' innspillinger
- Figur 25. Side 54. Oppsummering av asymmetri i Annar Sundts innspillinger.
- Figur 26. Side 54. Gjennomsnitt i asymmetri i Annars Sundts innspillinger.
- Figur 27. Side 55. Oppsummering av asymmetri i Jørgen Tamnes' innspillinger.
- Figur 28. Side 55. Gjennomsnitt i asymmetri i Jørgen Tamnes' innspillinger.
- Figur 29. Side 56. Asymmetrien i alle innspillingene.
- Figur 30. Side 56. Gjennomsnittet hos hver utøver, alle slåttene.
- Figur 31. Side 57. Gjennomsnittet hos hver utøver, minus Pols i F.
- Figur 32. Side 59. Naturtoneskalaen. Hentet fra Musikkklære av Finn Benestad, side 72.
- Figur 33. Side 65. D-durskala.
- Figur 34. Side 66. Toneoversikt i Sofia Råen leken, spilt av Annar Sundt.
- Figur 35. Side 70. Toneoversikt i Sofia Råen leken, spilt av Post-Anders.
- Figur 36. Side 74. Toneoversikt i Sofia Råen leken, spilt av Jørgen Tamnes
- Figur 37. Side 76. F-durskala.
- Figur 38. Side 77. D-mollskala.
- Figur 39. Side 77. Toneoversikt i Pols i F, spilt av Jørgen Tamnes.
- Figur 40. Side 80. Toneoversikt i Bortover all vei, spilt av Jørgen Tamnes.
- Figur 41. Side 83. Toneoversikt i Rivaren åt Trøa, spilt av Post-Anders.

Figur 42. Side 86. Toneoversikt i Storhurven, spilt av Annar Sundt.

Figur 43. Side 92. Rytmask figur hos Annar Sundt.

Figur 44. Side 92. Variant av rytmask figur hos Annar Sundt.

Figur 45. Side 94. Motiv med lange buestrøk hos Jørgen Tamnes

Figur 46. Side 94. Motiv med standardstrøk.

Figur 47. Side 95. Avslutningsfigur hos Post-Anders.

Figur 48. Side 95. Avslutningsfigur i etterspillet hos Post-Anders.

Figur 49. Side 95. Avslutningsfigur hos Annar Sundt.

Figur 50. Side 106. Sammenheng og intonasjonseksempel fra Annar Sundt.

Figur 51. Side 106. Sammenheng og intonasjonseksempel fra Jørgen Tamnes.

Figur 52. Side 110. Toner som avviker fra ren skala hos Annar Sundt.

Figur 53. Side 110. Toner som avviker fra ren skala hos Post-Anders.

Figur 54. Side 111. Toner som avviker fra ren D-durskala hos Jørgen Tamnes.

Figur 55. Side 111. Toner som avviker fra ren F-durskala hos Jørgen Tamnes.

## CD/Lydopptak

1 Sofia Råen, Annar Sundt. Hentet fra Kilde-CD nr. 4 – Holtålen og Røros. CD 2, Spor 21.  
Opptak v/Bjørn Aksdal 1988, Rff Ls 1029

2 Sofia Råen, Post-Anders og Post-Jon. Opptak gjort av Sven Nyhus og Marta Ramsten for  
Svensk Visarkiv i 1968.



3 Sofia Råen, Jørgen Tamnes. Privat opptak. Gjort av Jørgen Tamnes. Utlånt av Ole Jørgen Tamnes.

4 Pols i F, Jørgen Tamnes. Opptak v/Bjørn Aksdal Rff ls1031 1988.

5 Bortover all vei, Jørgen Tamnes. Privat opptak. Gjort av Jørgen Tamnes. Utlånt av Ole Jørgen Tamnes.

6 Rivaren åt Trøa, Post-Anders. Hentet fra Kilde-CD nr. 4 – Holtålen og Røros. CD 2, Spor 8. Opptak v/Sven Nyhus 1954, Nfs Td 1333 og Tr 3, Rff DAM

7 Storhurven, Annar Sundt. Hentet fra Kilde-CD nr. 4 – Holtålen og Røros. CD 2, Spor 20. Opptak v/Bjørn Aksdal 1988, Rff Ls1028

## Intervjuer og annet kilde materiell

*Intervju med Annar Sundt (Feragen, mai 1988). Intervjuet av Bjørn Aksdal.*

*Intervju med Jørgen Tamnes (Tamneset, 14. februar 1990). Intervjuet av Mary Barthelemy, Folkemusikkarkivet for Rørosområdet. Band 23.*

*Intervju med Anders Sjøvold (Brekken, 1968). Intervjuet av Sven Nyhus, opptak gjort av Sven Nyhus og Märta Ramsten for Svensk Visearchiv.*

*Intervju med Tron Westberg (Røros, 08. september, 2015). Intervjuet av Mads Kuraas.*

*Intervju med Magne Eggen Haugom (Røros, 08. Oktober, 2015). Intervjuet av Mads Kuraas.*

*Videoopptak av Jørgen Tamnes (Tamneset 1991). Opptak gjort av Rådet for folkemusikk.*

# 9 Vedlegg

## Transkripsjoner

### Vedlegg 1: Sofia Råen, Annar Sundt

#### Sofia Råen, Annar Sundt

The image displays a musical score for two violin parts, Violin and Violin II (Vln.), in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into six systems, each starting with a measure number: 1, 4, 7, 11, 14, and 16. The Violin part begins with a trill (tr) on the first measure. The Violin II part features a triplet of eighth notes in the first measure of its system. Both parts include various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The score concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) in the final system.

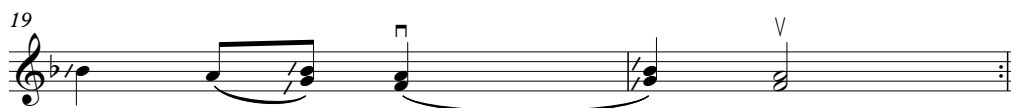
### Sofia Råen, Anders Sjøvold

Musical score for Sofia Råen by Anders Sjøvold. The score is written in treble clef, 3/4 time, and D major. It consists of five staves of music. The first staff starts with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff begins at measure 5. The third staff begins at measure 9 and includes a trill (tr) and two triplet markings (3). The fourth staff begins at measure 13. The fifth staff begins at measure 17 and includes first and second endings (1. and 2.).

### Sofia Råen, Jørgen Tamnes

Musical score for Sofia Råen by Jørgen Tamnes. The score is written in treble clef, 3/4 time, and D major. It consists of four staves of music. The first staff starts with a quarter rest followed by eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) and a triplet (3). The second staff begins at measure 5 and includes a triplet (3). The third staff begins at measure 9. The fourth staff begins at measure 13 and includes a triplet (3) and first and second endings (1. and 2.).

### Pols i F etter Jørgen Tamnes



## Bortover all vei, etter Jørgen Tamnes

The musical score is written in treble clef, 3/4 time, and D major. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note D, followed by eighth notes E, F, G, and A, each with a trill (tr) above it. The second staff starts at measure 5 and continues the melody with eighth notes and quarter notes, including trills. The third staff starts at measure 8 and features a half note D with a trill, followed by eighth notes. The fourth staff starts at measure 11 and includes a trill on a quarter note. The fifth staff starts at measure 15 and contains a triplet of eighth notes. The sixth staff starts at measure 19 and features a trill on a quarter note and two triplets of eighth notes. The seventh staff starts at measure 22 and includes a triplet of eighth notes and a trill on a quarter note. The eighth staff starts at measure 26 and contains a triplet of eighth notes, a trill on a quarter note, and another triplet of eighth notes. The ninth staff starts at measure 30 and includes a triplet of eighth notes, a trill on a quarter note, and ends with a double bar line.

### Rivarn å Trøa, Post-Anders

5

10

15

21

Etterspill

## Storhurven i form etter Annar Sundt

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a repeat sign and contains several measures with accents (V) and a triplet (3). The second staff starts at measure 7 and includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'. The third staff begins at measure 12 and features trills (tr) and accents (V). The fourth staff starts at measure 16 and includes a triplet (3). The fifth staff begins at measure 20 and contains trills (tr) and accents (V). The sixth staff starts at measure 23 and includes a triplet (3). The score concludes with a final measure.